

Université de Montréal

**Inventaire pendant liquidation :  
Expériences du temps dans les écritures au féminin au Québec 1970-1990**

par  
Chloé Savoie-Bernard

Département des littératures de langue française  
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de  
Docteur (Ph. D.) en littératures de langue française

Août 2020

©Chloé Savoie-Bernard

## Résumé

L'hypothèse qui soutient cette thèse est que les écritures au féminin, au Québec, des années soixante-dix à quatre-vingt-dix, livrent une expérience singulière du temps. Les œuvres étudiées présentent une réflexion sur les possibilités de la littérature à mettre en œuvre une transformation, voire une liquidation du temps patriarcal. Cette thèse montre comment les écritures au féminin, tout en voulant instaurer un changement de paradigme dans le temps, héritent tout de même de paramètres, de formes, d'histoires dont elles désirent se détacher. C'est à cette mise en tension entre rupture et récupération que je m'intéresse en étudiant différentes thématiques et pratiques formelles dans un corpus composé de textes publiés en revues, de livres et de films.

Le premier chapitre analyse des textes philosophiques et littéraires qui questionnent le genre sexuel et ses relations au politique, et montre comment les écritures au féminin sont indissociables d'un discours sur la littérature elle-même. Dans le deuxième chapitre, à partir des œuvres de Nicole Brossard et de Louky Bersianik, je vois comment la mémoire est posée comme le lieu de renouvellement des connaissances. Le troisième chapitre se consacre au motif de la cassure face au temps patriarcal dans *Cyprine* (1978) de Denise Boucher et dans *Dieu*, de Carole Massé (1979). La construction d'une histoire littéraire au féminin dans la revue littéraire *La Barre du jour/La Nouvelle Barre du jour* (1965-1990) est le sujet du quatrième chapitre. Le cinquième et dernier chapitre s'intéresse aux manières de construire une temporalité au féminin dans des textes rédigés à plusieurs mains : *Retailles*, (1977) de Madeleine Gagnon et Denise Boucher et *La théorie, un dimanche* (1988), de Louky Bersianik, Nicole Brossard, Louise Cotnoir, Louise Dupré, Gail Scott et France Théoret. Insufflant du féminin dans le récit androcentré de l'histoire, les œuvres du corpus travaillent une pratique littéraire consciente d'elle-même et de ses procédés, valorisant l'exploration formelle comme pratique politique.

Mots-clés : littérature des femmes; féminismes; histoire; mémoire; temps; littérature québécoise; revue littéraire; XX<sup>e</sup> siècle

## Abstract

This thesis posits that the movement called writing in the feminine in Quebec, active from the seventies to the nineties, reflects a singular experience of time. I study works that examine on how literature articulate, if not implement, a transformation or even potential evacuation of patriarchal time. In establishing a paradigm shift in time, this thesis shows, nevertheless, how writing in the feminine inherits parameters, that is to say, particular histories and forms from which the authors wish to detach. Thus, as I examine different themes and formal practices in texts published in journals, books and in films, I am invested in this tension between rupture and recuperation.

The first chapter focuses on philosophical and literary texts that interrogate the relationship between gender and politics. It shows how writing in the feminine is inextricably linked to a discourse on literature itself and the realities it engenders. The second chapter studies the works of Nicole Brossard and Louky Bersianik, in which I analyze memory as a place for the renewal of knowledge. The third chapter is devoted to Denise Boucher's *Cyprine* (1978) and Carole Massé's *Dieu* (1979), more precisely, to the motif of the rupture of the face to patriarchal time. The construction of a literary history for women in the literary journal *La Barre du jour/La Nouvelle barre du jour* (1965-1990) is the subject of the fourth chapter. Finally, the fifth chapter looks at ways of constructing a feminine temporality in texts signed by several authors: *Retailles* (1977), by Madeleine Gagnon and Denise Boucher and *La théorie, un dimanche* (1988), by Louky Bersianik, Nicole Brossard, Louise Cotnoir, Louise Dupré, Gail Scott and France Théoret. Instilling the feminine into the androcentric narrative of history, this thesis showcases a literary practice that is conscious of itself and its processes, ultimately valuing formal exploration as a political practice.

Keywords : women literature, feminism, history, memory, time, Quebec's literature, literary journal, 20<sup>th</sup> century

## Table des matières

<b>Résumé .....</b>	<b>ii</b>
<b>Abstract .....</b>	<b>iii</b>
<b>Table des matières .....</b>	<b>iv</b>
<b>Remerciements.....</b>	<b>vii</b>
<b>INTRODUCTION : Les mains enlacées de l'intuition .....</b>	<b>1</b>
Le présent infini du féminisme .....	5
Zigzaguer dans la théorie .....	7
À partir de la main qui écrit .....	9
L'amitié pour avaler l'oubli .....	12
Des mains qui relanceront.....	15
<b>CHAPITRE I : La différence sexuelle comme pratique de l'histoire.....</b>	<b>20</b>
Introduction .....	20
Le vocabulaire en question .....	20
Écrire contre la loi .....	25
Écritures au féminin. Un moment du féminisme .....	25
Féminismes au Québec .....	32
Des politiques de la littérature à une théorisation de la lecture féministe .....	37
L'agencement comme articulation.....	47
À partir de Beauvoir : féminismes et différence sexuelle .....	48
Réconcilier Beauvoir et la pensée de la différence sexuelle.....	57
Irigaray et l'amour entre elles .....	64
Conclusion.....	76
<b>CHAPITRE II : Quand le temps s'agite .....</b>	<b>80</b>
Introduction .....	80
Prendre et reprendre son temps.....	80
À rebours du <i>telos</i> .....	85
Faire dégringoler les temps.....	88
Nicole Brossard : regarder, détruire, construire .....	95
Le féminin dans la forme .....	95
Tramer la langue chez Nicole Brossard.....	107
Cosmologies de la mémoire : Bersianik contre l'histoire .....	122
Le paratexte comme fabrique de la mémoire.....	122

La mémoire, du discours scientifique au démantèlement des pierres.....	129
Le travail de la ruine : <i>Kerameikos</i> (1987) .....	134
Conclusion.....	141
<b>CHAPITRE III : Rompre l’histoire .....</b>	<b>143</b>
Introduction .....	143
Penser l’intertextualité à partir du « <i>snap</i> » .....	143
Le grand brassard intertextuel : Carole Massé .....	149
La relecture comme mainmise sur le passé.....	149
Tenir à plus d’un fil .....	157
Faire apparaître les corps : <i>Cyprine</i> de Denise Boucher .....	160
De l’utopie amoureuse à la mise en scène de la communauté au féminin.....	160
Tisser et coudre : penser ensemble <i>Dieu</i> et <i>Cyprine</i> .....	170
Conclusion.....	175
<b>CHAPITRE IV : Pratiques du commun dans <i>La Barre du jour</i> et <i>La Nouvelle Barre du jour</i> .....</b>	<b>179</b>
Introduction .....	179
Du parcellaire au collectif.....	179
Intellectuelles? .....	181
Le format revue. Quelques préoccupations théoriques.....	189
Quand la revue crée sa ligne de vie.....	194
Bibliothèque(s) de <i>La Barre du jour</i> .....	194
Une littérature de peu de femmes .....	201
« Comment constituer une communauté de femmes » à <i>La Barre du jour/La Nouvelle Barre du jour</i> .....	212
Quelles constructions pour quels savoirs? : le premier numéro spécial « Femmes » à la <i>BJ</i> .....	226
Casser le passé : quels morceaux pour quels avènements au féminin dans la <i>BJ/NBJ</i> ? .....	244
Conclusion.....	256
<b>CHAPITRE V : Écrire avec ses contemporaines .....</b>	<b>259</b>
Introduction .....	259
Entrelacer les voix.....	259
<i>Retailles</i> : une communauté de papier pour un présent fictionnel .....	262
Quand le groupe s’effrite .....	262
Écrire à la manière d’une courteline : hétérogénéité des formes .....	266
Recréer la communauté.....	272
<i>La théorie, un dimanche</i> : être ensemble dans un temps surnuméraire.....	274
Une communauté de parole .....	274

Mise en commun : les fils de la pensée dans <i>La théorie, un dimanche</i> .....	279
Les présents inquiets de la théorie .....	288
À partir du cinéma : réflexion sur la diversité dans les écritures au féminin .....	292
Conclusion.....	298
<b>CONCLUSION : Il était une fois le temps des femmes savantes.....</b>	<b>301</b>
À partir d'un regard .....	308
Ce qui restera : le présent qui se répète.....	310
Le féminisme comme durée.....	313
Tant qu'il le faudra.....	315
<b>ANNEXES.....</b>	<b>319</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>326</b>
1. Corpus primaire .....	326
1.1 Monographies .....	326
1.2 Articles de <i>La Barre du jour / La Nouvelle Barre du jour</i> .....	326
2 Corpus secondaire .....	328
3. Corpus théorique .....	329
3.1 Études sur les féminismes et sur les genres sexuels .....	329
3.2 Études et entretiens en lien avec le corpus.....	333
3.3 Études sur la temporalité, l'histoire et la mémoire littéraire.....	337
3.4 Politiques de la littérature .....	338
3.5 Autres ouvrages sur les études littéraires et la philosophie .....	339

## Remerciements

Mes remerciements vont d'abord à mon directeur, Karim Larose, pour avoir cru spontanément, comme si c'était une évidence, en ce projet qui a souvent changé et pris de nouvelles formes. Merci de son attention, de son enthousiasme, de son engagement face à mon travail, de son hospitalité et de sa délicatesse intellectuelle.

Merci à Alice Michaud-Lapointe, pour l'attention et l'amour qui se renouvèlent, pour le compagnonnage, la disponibilité, l'écoute. Ton amitié est inépuisable, j'y trouve constamment de nouvelles richesses et de nouvelles forces. Merci à Valérie Lebrun, par qui viennent souvent mes éclairs de lucidité, pour la solitude toujours rompue comme du pain, pour les majuscules, les absolus. À toutes les deux, Valérie et Alice, je dois cette sensation de famille qui prend forme dans nos discussions, dans nos différends et nos différences. Du baccalauréat jusqu'au point final de cette thèse, dans nos éloignements et nos rapprochements, vous m'avez donné un élan impossible à mesurer. Je vous dois infiniment. Ma chance ne se mesure pas.

Merci à toutes mes amies, tous mes amis : que ce soit dans le local des doctorants, dans les bibliothèques ou dans des cafés, dans les multiples avenues salutaires de la vie sociale, merci d'avoir absorbé un peu de mes désespoirs et m'avoir renvoyé beaucoup, beaucoup, beaucoup de joie. Merci à mes amies de toujours, Anaïs Castro, Corinne Thanh Chau, Elichka Toro, pour cette facilité à nous aimer et à nous appuyer les unes et les autres. Merci à mes amies et amis du doctorat, Rachel Nadon, Thara Charland, François Jardon-Gomez, Jérémie Perrault, Laure Henri, Félix Deslauriers, pour le temps passé dans ces lieux matériels et virtuels pour nous aider à écrire. À Caroline Loranger, en particulier, pour le précieux travail de révision qui a permis de redresser ma syntaxe. Merci à Kevin Lambert, pour sa faculté à m'aider à m'élever et pour ses conseils. À Jeannot Clair, pour le chalet, les livres, les projets. Je sais que j'oublie des gens qui me le pardonneront, je l'espère, mais à toutes et à tous, merci d'avoir révisé mes bibliographies, de m'avoir dit que ma pensée valait la peine, merci. Votre présence a tout changé.

Merci à ma famille à qui je dois ce fameux rire qui sait tout, mais vraiment tout, désamorcer et à ma sœur, Ariane Savoie-Bernard, dont la force et la sensibilité ont été une inspiration toute ma vie. Ici encore, j'ai peur d'oublier les gens, mais merci à celles et ceux qui

ont bien voulu répondre à des questions trop précises et partager un peu de leurs savoirs et de leurs recherches : Efthia Mihelakis, Roxane Desjardins, Nicole Brossard, François Charron, Martine Delvaux.

Merci aux professeures et aux professeurs de l'Université de Montréal croisés au fil de mon long parcours à cette université. Je me suis toujours voulue femme savante; je ne sais pas si j'y suis enfin arrivée, si je n'y arriverai jamais, mais si tel est le cas, ce sera un peu grâce à vous. Un merci particulier à Catherine Mavrikakis et à Élisabeth Nardout-Lafarge pour avoir été des modèles d'intellectuelles.

Merci à Tasha, doctor B., arrivée dans ma vie dans les derniers mois de la rédaction, qui a tout allégé dans ce contexte de fin du monde. Celle par qui enfin, les choses se sont déposées à l'intérieur de moi.

Je suis reconnaissante du soutien financier du Centre de recherches sur la littérature et la culture québécoises, du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada, du Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal et de la Fondation Canado-Haïtienne pour la promotion de l'excellence en éducation de m'avoir épargnée du fardeau du travail à temps partiel pendant les études supérieures. Cela m'a donné la très précieuse liberté d'avoir du temps pour penser.



**Inventaire pendant liquidation :  
Expériences du temps dans les écritures au féminin  
au Québec 1970-1990**

## INTRODUCTION

### Les mains enlacées de l'intuition

*Hope is a dangerous thing for a woman like me to have.*  
Lana del Rey

Oscillant entre jeu de piste et élégie, le travail que je réalise ici prend racine dans une intuition.

*Intuition.* Je choisis sciemment ce mot. Souvent associée à l'illumination divine ou au féminin frivole, l'intuition serait plutôt, comme le formulent des études récentes en psychologie, un système complexe où la prise de décision fait appel à des patrons de reconnaissance parfois inconscients<sup>1</sup>. L'intuition, en donnant accès à un savoir qui n'est pas encore nommé, guide des choix de la vie quotidienne : entrer dans un dépanneur lorsqu'on sent une présence étrangère nous suivre d'un peu trop près dans la nuit opaque, refuser le verre offert par un inconnu parce que quelque chose dans son regard nous déplaît. L'intuition n'est pas un équivalent de l'instinct, qui est inné. L'instinct est ce qui nous propulse vers la surface de l'eau quand nos bras et nos jambes s'affaiblissent lors d'une nage trop longue. C'est ce qui nous empêche de nous laisser couler.

L'intuition, si elle peut prendre aussi racine dans notre force vitale, se déploie à partir d'informations accumulées dans le cerveau. L'intuition, contrairement à l'instinct, s'acquiert. Elle correspond à des savoirs, à une réponse cognitive qui conjugue des informations que nous possédons déjà, mais que nous ne pouvons immédiatement théoriser. À l'inverse d'une pensée qui s'élabore à partir d'hypothèses, la pensée intuitive, elle, se développe au fur et à mesure de

---

<sup>1</sup> À ce sujet, voir par exemple ces études : Fee Mozeley et Kathleen McPhillips, « Knowing Otherwise: Restoring Intuitive Knowing as Feminist Resistance », *Women Studies*, vol. 8, n° 8, 2019, p. 844-861; Karen Barbour, « Embodied Ways of Knowing: Revisiting Feminist Epistemology » dans Louise Mansfield et al. (dir.), *The Palgrave Handbook of Feminism and Sport, Leisure and Physical Education*, Londres, Palgrave Macmillan, 2018, p. 209-226; Abigail Brooks, « Feminist Standpoint Epistemology: Building Knowledge and Empowerment through Women's Lived Experience », dans Sharlene Nagy Hesse-Biber et Patricia L. Leavy (dir.), *Feminist Research Practice*, New York, Sage, 2007, p. 53-82.

son élaboration, lorsqu'elle découvre quels éléments sont sus, appris. Comme les femmes<sup>2</sup> ont été historiquement exclues des grands champs du savoir et des grands champs du pouvoir, elles ont trouvé d'autres façons de mettre en forme ce qu'elles connaissent. Ainsi, on comprend pourquoi l'intuition n'a jamais cessé d'intéresser les féministes, notamment dans le monde anglo-saxon où les travaux récents en psychologie visent à en affirmer la légitimité théorique. Dévalorisée, presque glissante, l'intuition a longtemps échappé à certaines entreprises de légitimation. L'étude de l'intuition devient névralgique lorsqu'il s'agit d'analyser les façons d'acquérir des connaissances chez des populations historiquement minorisées, dont l'accès à des lieux de savoir institutionnalisés a été particulièrement laborieux.

Nommer ce qui émerge dans l'intuition permet de la circonscrire. Il ne s'agit pas de la mater ni de la fixer, mais de la rendre apte à partager ses acquis avec d'autres personnes, et de manière plus fréquente et plus spécifique, avec d'autres femmes. Dans le cadre d'une analyse de la littérature des femmes, pourtant, un questionnement me revient, ritournelle lancinante, lorsqu'il s'agit de croiser les fers entre épistémologie et féminisme. Comme l'écrit la théoricienne féministe Maria Puig de la Bellacasa dans son livre *Politiques féministes et construction des savoirs*. « *Penser nous devons* »! (2012), « il était et demeure important pour les femmes de (re)construire leurs savoirs dans les lieux de leur validation et légitimation scientifique<sup>3</sup> ». Or, ajoute-t-elle, « la particularité de l'interrogation féministe des savoirs et des sciences dans le monde académique, c'est qu'elle n'est pas une histoire uniquement académique et qu'elle se nourrit d'une histoire politique à laquelle elle demeure liée » (Puig de la Bellacasa : 85-86). Nommer des savoirs qui ont échappé aux mots parce qu'ils se vivent à même la chair, mais aussi parce que les femmes ont été exclues des lieux qui permettaient de les valider, de les étudier, devient ainsi irrémédiablement un acte politique : celui d'une visibilisation assumée.

Sous quelles latitudes s'apprendre alors qu'on est absentes ou mal représentées à l'intérieur des lieux mêmes où le savoir est diffusé? Pour apprendre, pour s'apprendre, mais aussi pour désapprendre ce qui a été forcé sur soi et qui ne convient pas, telle une robe étriquée qui étouffe à chaque mouvement, pour se défaire et se refaire, il fallait miser sur l'intangible :

---

<sup>2</sup> Je l'explique plus longuement dans le premier chapitre, mais je veux dès lors signifier que, dans cette thèse, le mot « femme » ne renvoie pas à une identité anatomique ou biologique, mais au genre.

<sup>3</sup> Maria Puig de la Bellacasa, *Politiques féministes et construction des savoirs*. « *Penser nous devons* »!, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2012, p. 85. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

prendre le parti du pari, travailler à partir de l'informe, de l'inconnu, de l'innommé, du difficilement recouvrable. Il fallait se demander comment écrire à partir du féminin tout en tenant compte que le féminin n'a jamais existé ou n'a jamais eu sa place. À l'instar de ce qu'observe Maria Puig de la Bellacasa, en écrivant cette thèse dans un contexte universitaire qui m'a forcée à étudier les circonvolutions de processus d'accès au savoir, je procède d'un geste qui non seulement se revendique du politique, mais souhaite s'inscrire dans la foulée, dans l'héritage, dans la poursuite solidaire d'entreprises similaires à la mienne. D'entreprises qui rendent visible, dicible, lisible, ce qui ne l'est pas, ou ne l'a pas suffisamment, été.

Mon intuition initiale concerne les manières dont l'écriture des femmes des années soixante-dix à quatre-vingt-dix au Québec travaille le motif du temps. Si, avant les années soixante-dix, plusieurs écrivaines importantes ont déjà publié des textes ou des livres novateurs comme Jovette Bernier ou Anne Hébert, alors que la décennie s'ouvre, la production de livres écrits par des femmes devient un mouvement littéraire. Qui plus est, ce mouvement littéraire fait montre d'un engagement féministe assumé. Des années soixante-dix aux années quatre-vingt-dix, dans ce que nous nommons Québec<sup>4</sup>, une production importante de livres écrits par des femmes est publiée. Parmi les écrivaines qui participent à cette mouvance : France Théoret, Nicole Brossard, Carole Massé, Denise Boucher, Madeleine Gagnon, Louise Cotnoir, mais aussi Francine Déry, Louise Bouchard, Jovette Marchessault. Séparément, elles publient des recueils de poésie, des pièces de théâtre, des romans, des essais, et des textes qui embrassent plusieurs de ces catégories génériques à la fois. Ensemble, elles collaborent à des revues comme *La Barre du jour/La Nouvelle Barre du jour* (1965-1990), *Les Herbes rouges* (1968-1993), *La Vie en rose* (1980-1987), *Spirale* (1979-aujourd'hui), *Arcade* (1981-2006) et *Tessera* (1985-2005). Elles travaillent à des écrits collaboratifs comme les pièces de théâtre *Môman travaille pas, a trop d'ouvrage!*<sup>5</sup> (1975), du Collectif des cuisines ou *La nef des sorcières*<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup>Je veux ici souligner, que, tout en optant dans ce travail, pour la dénomination de « Québec », je le fais néanmoins en sachant que les frontières de cette province sont, comme toutes frontières, une construction. L'histoire qui a permis d'instituer celles du Québec est fondée sur l'expropriation, la violence de l'aliénation de la culture des populations autochtones. Si j'ai choisi de circonscrire mon analyse à la littérature féministe québécoise, cette étiquette est elle-même problématique et reproduit une violence que je reconnais. C'est aussi à partir de ma propre position de *settler*, et de fille d'immigrant, que j'ai écrit cette thèse. J'énonce ces positionnements non par narcissisme, ou par obsession identitaire, encore moins par vertu, mais parce que je crois fermement, voire viscéralement, que ma constellation d'identités participe à la manière dont je conçois et performe ma position d'herméneute. Loin de tout désir d'objectivité, loin d'une grille de lecture asphyxiante, c'en est à la versatilité de mon regard que j'appelle ici, à ses faiblesses, à ses angles morts et à ses biais; aux forces que provoque sa spécificité, aussi.

<sup>5</sup> Collectif des cuisines, *Môman travaille pas, a trop d'ouvrage!*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1976.

<sup>6</sup> Marthe Blackburn et al., *La nef des sorcières*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Typo », 1992 [1976].

(1976), de Marthe Blackburn, Marie-Claire Blais, Nicole Brossard, Odette Gagnon, Luce Guilbeault, Pol Pelletier, France Théoret, ou encore à des œuvres collectives comme *Te prends-tu pour une folle, madame Chose?*<sup>7</sup> (1978), qui comprend les textes et les illustrations d'une dizaine de femmes, dont Louky Bersianik, Marie Savard, Thérèse Dumouchel et Denise Boucher. Ces femmes ont écrit des œuvres où se lisent des positionnements féministes : cette remarque va presque de soi. Alors que je considère que l'écriture féministe englobe un très grand nombre de livres, de manière transhistorique et transnationale, allant des écrits d'Olympe de Gouge à ceux de Martine Delvaux, de ceux de Jamaica Kincaid à ceux de Catherine Millet, je prends ici le parti de signifier que les écritures au féminin correspondent à une catégorie spécifique de l'écriture féministe, où la recherche du féminin dans l'écriture est mise de l'avant. Dans cette thèse, je m'intéresserai donc non seulement à des œuvres qui prennent pour matrice le littéraire pour manifester leur engagement féministe, mais à des œuvres qui pratiquent un métadiscours sur la littérature tout en produisant un commentaire féministe. Les œuvres que je réunis livrent une réflexion sur les possibilités de la littérature à mettre en œuvre une transformation, voire une liquidation du temps patriarcal. Ces femmes qui souhaitent inaugurer une ère féministe héritent tout de même de paramètres, de formes, d'histoires dont elles désirent se détacher; legs d'une culture androcentrique à mettre au ban.

Les temps du féminisme sont nombreux. En premier lieu, j'observe une réhabilitation de certains pans du passé alors qu'on vise à récupérer une histoire des femmes minorisée ou disparue par la domination d'une histoire menée selon les termes du patriarcat. En deuxième lieu, je note la construction d'un présent où l'on cherche une consolation éthique dans la création et le renouvellement de récits féministes. Finalement, je lis la mise en œuvre d'un futur où le féminin reprendrait désormais ses droits. Les autrices féministes visent la création d'un futur autre. Voilà bien le point de chute, l'espoir qu'incarne le féminisme. Ainsi, j'émet l'hypothèse que le féminisme est porté par l'intuition qu'il existe une manière différente de vivre les choses. Une manière autre que celle dans laquelle nous, les femmes, avons évolué jusqu'à présent. En ce sens, je postule que le féminisme est inextricablement lié aux expériences des sujets féminins dans le temps. La philosophe Sara Ahmed, qui poursuit depuis *Differences that Matter : Feminist Theory and Postmodernism* (1998) une œuvre qui croise théories féministes et postcoloniales, écrit, dans *The Cultural Politics of Emotion* (2004), que

[q]uand nous pensons à la question des futurs féministes, nous avons aussi besoin de prendre en compte le legs des passés féministes : réfléchir à ce que nous avons hérité des

---

<sup>7</sup> Micheline Adam et al., *Te prends-tu pour une folle, madame Chose?*, Montréal, Éditions de la Pleine Lune, 1978.

féministes du passé afin de prendre en compte ce que signifierait un monde où le féminisme, en tant que politique de transformation, ne serait désormais plus nécessaire. En tant que telle, la question du futur est affective; elle touche à l'espoir de ce que nous aimerions être, mais aussi à la peur de ce que nous pourrions devenir<sup>8</sup>.

Cette mise en mémoire propre au féminisme se voit, au fil de cette thèse, constamment dédoublée. Elle s'incarne dans ma position d'herméneute qui souhaite faire la part belle à des écrivaines féministes, articulant envers elles un devoir de mémoire, mais elle s'incarne aussi dans le travail de ces écrivaines féministes que j'étudie. Elles aussi, et il en sera question tout au long de ce travail, ont cherché des stratégies pour rendre leurs pratiques hospitalières à d'autres écritures. Elles ont fabriqué une mémoire de la littérature féministe à même leurs textes. En d'autres mots, elles ont, *dans* la littérature et *par* la littérature, travaillé à engendrer, à provoquer, à déranger la manière dont on dit le temps pour ne plus que s'exerce une minorisation provoquée par l'identité de genre : femme. Ce désir prend la forme de la littérature elle-même, qui, comme une flèche, est posée et pensée comme le lieu où sera possible de créer la « politique de la transformation » qu'incarne le féminisme, pour reprendre l'expression d'Ahmed dans *The Cultural Politics of Emotion* que j'évoquais plus haut. La question du savoir traverse aussi cette thèse. Alors que les écritures au féminin chuchotent, psalmodient ou hurlent que les femmes sont sujets de langage, que la littérature peut faire cela — porter, montrer, se faire le porte-étendard du savoir des femmes —, ce serait aussi une manière de faire mainmise sur une tradition dictée par l'Autre.

### Le présent infini du féminisme

L'intuition guidant cette thèse s'est construite dans un champ qui s'est nourri de la vie intellectuelle à laquelle donne accès l'université, mais s'en détache néanmoins partiellement. J'ai choisi de mener des *recherches théoriques* à l'université et de laisser la *création littéraire* à d'autres lieux, croyant à tort conserver des frontières parfaitement étanches entre les deux pratiques. J'ai tôt fait de me rendre compte que les textes féministes que j'étudiais dans mes recherches venaient imprégner les poésies et les fictions que je publiais ailleurs. Thématiquement, mais aussi formellement : comme une petite envie de ne pas me laisser figer

---

<sup>8</sup> Je traduis. « *When we think the question of feminist futures, we also need to attend to the legacies of feminist pasts; what we have inherited from past feminists, in terms of ways of thinking the very question of what it would mean to have a world where feminism, as a politics of transformation, is no longer necessary. As such, the question of the future is an affective one; it is a question of hope for what we might be, as well as fear for what we could become.* » Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2004, p. 184. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

dans certaines formes. J'ai écrit des livres que la réception a classés comme féministes. Les critiques littéraires ont mis en relation mon travail avec celui de mes contemporaines. Celles qui, comme moi, écrivaient des livres où les femmes étaient au premier plan, et leurs présences, politisées. Celles qui, comme moi, écrivaient sur la mélancolie, la sexualité, les attentes liées aux genres. Elles comme moi, ces autres *écrivaines féministes* de ma génération, nous nous trouvons dans les mêmes dossiers spéciaux, les mêmes notes de bas de page. On me lit avec celles qui sont nées quelques années avant ou après moi, mais jamais avec celles qui appartiennent résolument à une génération précédente. Il n'existe pas de lecture de notre travail en regard d'une rétrospective de la production féministe au Québec, ce qui fait croire à notre emprisonnement dans un présent infini.

Ce n'est pas réellement, ou sinon pas complètement, une plainte que je formule ici en identifiant ce que je pressens être un angle mort de la critique. Il s'agit plutôt d'un constat intuitif devenu une question de recherche : pourquoi maintenons-nous la production féministe dans un présent qui semble éternel, sans mémoire? Alors que les livres des hommes cisgenres sont régulièrement, voire communément pensés par le prisme d'une filiation monumentaliste qui les soustrait de l'extrême contemporain pour les replacer immédiatement dans une historisation au souffle long, les œuvres des femmes sont plutôt placées dans une répétition sans fin du présent, au travers d'une horizontalité plutôt que d'une verticalité historique. Cela engage à une historisation d'avance ratée, d'avance absente.

Dans le documentaire *Story Telling for Earthly Survival* (2016) qui lui est consacré, la philosophe féministe et historienne de la science américaine Donna Haraway dit qu'une des pratiques du féminisme consiste à

[d]élibérément, en y accordant beaucoup d'attention et de précision, retracer l'histoire des idées des femmes, et plus particulièrement à la créativité, à l'originalité et à l'importance de la pensée des femmes. Et [Haraway sait elle-même,] de par [s]a propre expérience et par celle de femmes puissantes qu'[elle] connai[t], que la vitesse à laquelle [elles] disparaiss[ent] des appareils citationnels est à couper le souffle<sup>9</sup>.

C'est pour pallier une histoire qui ne se performe, la plupart du temps, qu'au présent, que s'est dessiné le projet de cette thèse : pour non seulement contrer cette disparition essoufflante des

---

<sup>9</sup> Je traduis. « *And I think one of the feminist practices is deliberately and carefully to be very precise about the history of ideas and the particular creativity and originality, and the importance of other women's thinking. And I know myself, from my own experience and from powerful women I know, the speed with which we disappear from the citation apparatus is breathtaking* ». Donna Haraway dans Fabrizio Terranova, *Story Telling for Earthly Survival*, Belgique, 2016, 35<sup>e</sup> minute.

femmes, mais pour recouvrer dans quelles histoires les femmes écrivaines de ma génération s'inscrivent. Je crois qu'une des manières de donner un souffle plus long au féminisme est de se demander de qui et de quoi on se fait l'héritière. Cette thèse se veut l'une des réponses possibles à cette question. Ainsi, à partir de ce que j'observe dans le contemporain, l'esprit modelé par mon propre présent d'énonciation, j'ai interrogé les textes qui ont donné le coup d'envoi au féminisme littéraire au Québec et dont la mise en mémoire est lacunaire. Est-ce parce que le rapport au temps, dans ces mêmes textes, est lui-même mélancolique, fragilisé? Qu'en est-il de la mise en récit du temps des femmes, alors qu'une production féministe sans précédent s'amorçait au Québec? À partir de quels temps s'écrivait la littérature des femmes alors qu'un engagement sans précédent la mobilisait au Québec? Elles dans leurs livres, moi dans cette thèse, nous souhaitons avec la même ferveur, nommer, citer, perpétuer le travail des autres écrivaines féministes. Car le féminisme, tel que l'aménage Haraway et auquel je souscris, est un art de se mettre en lien les unes avec les autres.

### Zigzaguer dans la théorie

C'est donc à partir de ma position d'écrivaine que me sont venues mes intuitions de recherche. Ce mouvement, qui va de la théorie à la création littéraire et de la création littéraire à la théorie, où la littérature peut apparaître comme le creuset du théorique, voire du philosophique, où l'on brouille avec joie les cartes entre pensée rationnelle et écriture littéraire, est caractéristique de la manière dont s'est écrite, et continue de s'écrire, la littérature des femmes au Québec. De cet héritage de l'entre-deux, de la contagion générique, de la pensée du mouvement, je me fais aujourd'hui l'héritière en la perpétuant sciemment, en traversant de la position d'écrivaine à celle de doctorante spécialisée en *recherche* qui aspire à être théoricienne.

Observer une position à la lorgnette de l'autre et vice-versa. Se dire, aussi, que ce n'est pas parce qu'on change de chapeau que l'on perd drastiquement quelques-unes des modalités inspirées par l'une ou l'autre de ces pratiques. Au contraire, les apprentissages faits dans l'une des sphères continuent, pulsants, d'agir, de réagir, de dynamiser la manière dont on aborde la seconde. L'intuition provient ainsi de cela; des zigzags entre différentes régions de l'apprentissage. C'est elle qui sait faire émulsionner ce qui resterait sans doute un peu plat si on ne dérogeait pas de sa place. Dès lors, si mon approche est intuitive, elle est aussi d'emblée féministe, partisane du décroisement théorique. Je soutiens qu'on ne peut être féministe que si on accepte de ne pas rester à une place définie d'avance, de ne pas se maintenir au sacerdoce



de la pensée unique. La figure de l'agencement, à laquelle je reviendrai dans le premier chapitre, ponctue cette thèse, où la méthode intellectuelle embrasse l'hétérogène. Au fur et à mesure de ma réflexion, j'ai ainsi recours à des textes féministes de la différenciation sexuelle, des textes philosophiques féministes, des théories du politique et de la lecture. Dans ces cheminements entre différentes réflexions, dans ces va-et-vient, je vois aussi, à l'instar de la philosophe féministe Rosi Braidotti, une possibilité, si ce n'est une chance de saisir au vol, de déjouer certains rapports de pouvoir. Refusant le surplace, la pensée nomade telle que la développe Braidotti depuis *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Sexual Theory* (1994) serait plutôt de l'ordre d'une créativité qui trouve sa force politique dans le mouvement même de la pensée. Ainsi, écrit-elle dans *Nomadic Theory* (2011),

penser, c'est créer une ligne de fuite et des motifs en forme de zigzag afin de défaire les représentations dominantes. Dynamique et tournée vers l'extérieur, la pensée nomade brouille l'autorité statique du passé et retravaille la mémoire comme faculté qui décode les traces résiduelles de présences qui sont elles-mêmes à moitié effacées. Elle récupère les archives de sensations à moitié effacées. Elle accède à des restes de sensations, à des flashbacks et des traces mnémoniques.<sup>10</sup>

Chez Braidotti m'intéresse l'idée du mouvement comme ce qui vient effriter, doucement ou fermement, les « représentations dominantes » qui perpétuent différents degrés de minorisation. Au premier rang de ces représentations dominantes se retrouve, pour Braidotti, celle du passé : la pensée nomade, qui sait tournoyer, zigzaguer, revenir sur ses pas, pencher du bord de la théorie puis de celui de la fiction, est aussi, telle que la conceptualise Braidotti, une critique de la mise en récit du temps. Sa vélocité, sa capacité d'accélération et de décélération permet de passer au peigne fin certaines images, certains discours, afin de retracer ce qui est resté de l'ordre de la tentative, du presque-là, de l'émergence, en étant attentive aux mouvements qui ne répondent pas à un ordre téléologique. Cette recherche archéologique qui se fonde dans le mouvement, où l'on repasse, patiemment, sur les bases structurant la mise en discours du temps afin de les refaire, de les repenser, d'en proposer une autre version, une autre lecture, est investie de manière formelle et esthétique dans les œuvres de l'écriture au féminin que j'analyserai au fil de cette thèse. Je souhaite m'approprier ce mouvement dans ma qualité d'herméneute, me voulant une lectrice souple, peut-être virevoltante, portée par le désir d'à la fois tenir compte de la réception préalable du corpus que j'étudie, mais de le recadrer, le déstructurer, en faire

---

<sup>10</sup> Je traduis. « *Thinking is about tracing line of flight and zigzagging patterns that undo dominant representations. Dynamic and outward bound, nomadic thought undoes the static authority of the past and refines memory as the faculty that decodes residual traces of half-effaced presences; it retrieves archives of leftover sensations and accesses afterthoughts, flashbacks, and mnemonic traces* ». Rosi Braidotti, *Nomadic Theory: The Portable Rosi Braidotti*, New York, Columbia University Press, 2011, p. 2.

saillir les zones d'ombre, les points de fuite, l'insu, pour le faire dialoguer de manière serrée avec la théorie féministe contemporaine.

### À partir de la main qui écrit

La représentation de la main qui écrit et, plus largement, la scène d'une femme en position d'écriture, traverse les écritures au féminin. En 1977, l'écrivaine France Théoret conclut la suite poétique inaugurale de *Bloody Mary*, son premier recueil de poésie, avec ces mots : « Avant toujours j'écris le couteau<sup>11</sup> ». On pourrait avoir envie de faire tenir tout le travail de cette thèse dans cette phrase seule, dans cette vision du passé qui entraîne une pérennisation, mais qui s'allie, insécable parce que sans ponctuation, à un *toujours*. De quoi est composé ce présent absent, qui balance, invisible, entre le « avant » et le « toujours »? Cette phrase, chez Théoret, montre à la fois une habitation compliquée du temps présent et à la fois un élan vers un futur possible, un peu tremblant. On y entend également une volonté de coupe, de scission, de rupture, travaillée par le motif du couteau. Est-ce d'avec le passé qu'il effectue une séparation tranchante? Écrire au couteau, ce serait sans doute écrire sans ambages ni dentelle, mais ce serait aussi, probablement, écrire en se détachant brutalement de quelque chose. Comme le mentionne la philosophe française Claire Marin dans *Rupture(s)* (2019), l'essai qu'elle consacre aux formes de la séparation, « [i]l y a, dans toute rupture, l'espoir de se trouver et le risque de se perdre<sup>12</sup>. » C'est en s'attachant justement à ce mouvement, celui du détachement, parfois violent, qu'incarne l'écriture au couteau chez Théoret que je travaillerai à étudier les œuvres réunies dans cette thèse. Ce motif renseigne sur une écriture qui cherche à en finir avec un ordre délétère. On écrit au couteau avec une forme d'espoir, celui d'un futur autre, différent du passé duquel on se détache. L'écriture au couteau permet aussi, dans la ou les rupture(s) qu'elle provoque, d'arriver à une saisie plus claire, plus sûre de son identité, comme le propose Marin. La coïncidence d'avec son identité, dans le cas des écritures au féminin, serait celle d'un féminin posé comme historiquement nié, et que l'écriture permet de découvrir, peut-être de recouvrir, et dans tous les cas de nommer.

Or, comment nommer ce qu'on ne connaît pas encore, ce féminin auquel l'accès est toujours difficile, entravé? Sans doute faudra-t-il, à l'aide de cette même main qui permet de

---

<sup>11</sup> France Théoret, *Bloody Mary*, Montréal, Typo, 2011 [1977], p. 44. Notons par ailleurs que *L'écriture au couteau* est aussi le titre donné aux entretiens menés par Frédéric-Yves Jeannet avec l'écrivaine française Annie Ernaux (Paris, Gallimard, 2011).

<sup>12</sup> Claire Marin, *Rupture(s)*, Paris, Éditions de l'Observatoire, coll. « La relève », 2019, p. 29.

donner l'élan à l'écriture, passer au tamis les restes enfouis ou surprésents de cette société dont les femmes sont à la fois le produit et le reliquat, incarnant les minorisées d'un imaginaire dominé par un pouvoir patriarcal. Entre excavation et création, cette pensée tendue vers le devenir du féminin, est l'objet de cette thèse, qui se divise en cinq chapitres.

Dans le premier chapitre, qui se concentre sur des textes théoriques, je cherche, à partir de la pensée de la théoricienne Suzanne Lamy, qui a assuré au Québec une grande part de la réception des écritures au féminin, et celle de la philosophe féministe Luce Irigaray, à définir les manières dont le féminin peut être réfléchi sans constituer une essence ou un déterminisme biologique. Cette définition du féminin passe aussi par un regard rétrospectif. Pour Suzanne Lamy, dans les écritures au féminin, « [l']écriture garde son pouvoir dans la mesure où il y a travail sur le langage, à l'intérieur d'une recherche qui est emprise sur l'histoire. Or, l'histoire ici, elle est marquée d'un malaise<sup>13</sup>. » Il s'agira de voir comment s'entrecroisent théories féministes et mises en discours de l'histoire. Ce discours sur l'histoire apparaît aussi comme une opportunité de renégocier — nous le verrons avec le philosophe français Jacques Rancière — le « partage des sensibles », moment névralgique où une population minorisée devient en mesure de devenir visible et audible.

Ce malaise face à l'histoire qu'identifie Lamy, que j'analyse notamment sous le prisme des théories de la différence sexuelle dans le premier chapitre, est aussi le présupposé théorique à l'aune duquel sont étudiées les œuvres des écritures au féminin dans cette thèse. Dans le deuxième chapitre, je discute de plusieurs définitions de l'histoire et de la mémoire, en me demandant comment une lecture féministe des récits temporels vient modifier les paradigmes épistémologiques avec lesquels on considère ces catégories. Si l'histoire est avant tout un récit androcentré, qui répond à un *telos*, comme y insuffler du féminin? Je reprends notamment les réflexions de la philosophe Julia Kristeva dans « Le temps des femmes<sup>14</sup> » (1979). En effet, est-ce qu'un temps *féministe* se distingue d'un temps canonique? Quelles sont les stratégies littéraires mises de l'avant afin de mettre en œuvre ce temps nouveau? Ce chapitre s'intéresse aussi aux modalités de rupture face à un temps hégémonique, en mettant de l'avant le travail de Nicole Brossard, d'abord dans ses premières œuvres, dites formalistes, puis en étudiant plus en

---

<sup>13</sup> Suzanne Lamy, *Quand je lis je m'invente*, suivi de *d'Elles et d'autres textes*, Montréal, Alias, 2017 [1984 et 1979], p. 27. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

<sup>14</sup> Julia Kristeva, « Le temps des femmes », 34/44. *Cahiers de recherche de sciences des textes et documents (Paris VII)*, n° 5, hiver 1979, p. 5-19. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

profondeur les textes « Le cortex exubérant<sup>15</sup> » (1974) et « E muet mutant<sup>16</sup> » (1975). Ensuite, nous verrons comment l'œuvre de Louky Bersianik propose des voies d'autoengendrement pour tenter d'en finir avec un ordre patriarcal, notamment dans *Les agénésies du vieux monde*<sup>17</sup> (1982) et *Kereimakos*<sup>18</sup> (1987).

Le troisième chapitre donne à penser les pratiques intertextuelles comme stratégies, afin de construire une temporalité au féminin. À l'aune de la théorie du « *snap* », développée par Sara Ahmed dans *Living a Feminist Life*<sup>19</sup> (2017), j'analyse les romans *Dieu*<sup>20</sup> (1979) de Carole Massé et *Cyprine*<sup>21</sup> (1979) de Denise Boucher. Je souhaite voir comment les textes cités dans ces deux livres montrent que le dispositif textuel abrite à la fois la volonté d'en finir avec un ordre et à la fois le désir d'en construire un nouveau.

Alors que le troisième chapitre étudie des œuvres signées individuellement, le quatrième chapitre de la thèse s'intéresse à une revue où une vision de la littérature des femmes se construit et se précise au fil des parutions : *La Barre du jour/La Nouvelle Barre du jour* (1965-1990), que dirigent et où publient des écrivaines dont j'analyse par ailleurs les livres, notamment Nicole Brossard et France Théoret. Alors que la revue, à ses débuts, revendique la définition et la constitution d'une littérature nationale québécoise, je cherche à voir comment la recherche du féminin dans la langue vient modifier son projet initial. Le déplace-t-il complètement, ou peut-il aussi en être le prolongement? Comment penser les différentes générations d'écrivaines féministes qui publient à la revue? Je me penche notamment sur les numéros spéciaux « Femmes » de la revue, qui sont publiés une fois l'an à partir de 1975.

---

<sup>15</sup> Nicole Brossard, « Le cortex exubérant », *La Barre du jour*, n° 44, printemps 1974, p. 2-22. Repris dans Nicole Brossard, *Le centre blanc. Poèmes 1965-1975*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1978, p. 385-408. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

<sup>16</sup> Nicole Brossard, « E muet mutant », *La Barre du jour*, n° 50, hiver 1975, p. 10-27. Repris dans *Double impression. Poèmes et textes 1967-1984*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 1984, p. 51-70. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

<sup>17</sup> Louky Bersianik, *Les agénésies du vieux monde*, Montréal, L'intégrale, éditrice, 1982. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

<sup>18</sup> Louky Bersianik, *Kerameikos*, Montréal, Éditions du Noroît, 1987. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

<sup>19</sup> Sara Ahmed, *Living a Feminist Life*, Durham, Duke University Press, 2017. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

<sup>20</sup> Carole Massé, *Dieu*, Montréal, Les Herbes rouges, 1979. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

<sup>21</sup> Denise Boucher, *Cyprine*, Montréal, Éditions de l'Aurore, 1978. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

Dans le cinquième et dernier chapitre, je réfléchis aux définitions du féminisme littéraire dans deux œuvres écrites à plusieurs mains, *Retailles*<sup>22</sup> (1977) de Madeleine Gagnon et Denise Boucher, et *La théorie, un dimanche*<sup>23</sup> (1989) de Nicole Brossard, Louky Bersianik, Louise Cotnoir, Louise Dupré et France Théoret, puis dans deux films, *Some American Feminists*<sup>24</sup> (1977) de Nicole Brossard, Luce Guilbeault et Margaret Wescott et *Les terribles vivantes* (1986)<sup>25</sup> de Dorothy Todd Hénault. Comment l'esthétique du fragmentaire, du parcellaire, déployée dans ces livres et ces films, interagit-elle avec les positionnements féministes? Dans ces œuvres, on retrouve également un va-et-vient entre des textes de fiction et des textes théoriques. Je m'interroge sur ce que ce mouvement entre différentes catégories génériques révèle de l'expérience du temps féministe chez ces écrivaines.

### L'amitié pour avaler l'oubli

Dans *Va et nous venge*<sup>26</sup> (2015), France Théoret se penche sur son amitié avec l'écrivaine Louky Bersianik. Alors qu'elles ont participé à des projets communs, notamment en publiant dans les mêmes revues, telles que *La Barre du jour/La Nouvelle Barre du jour* ou *Tessera*, qu'elles ont écrit ensemble dans *La théorie, un dimanche*, elles entretenaient aussi une relation plus intime : une amitié à deux. Une amitié qui s'incarnait dans de longues conversations et dans des tisanes prises sur la terrasse de Louky. Une amitié qui se vivait aussi à l'aune d'un amour et d'une croyance tant commune qu'immodérée en la littérature, en ses possibilités transformatrices.

Plusieurs années après avoir écrit les livres que j'étudie par ailleurs dans cette thèse, Théoret continue à publier nombre de recueils de poésie, d'essais et de romans dans lesquels son engagement féministe infatigable persiste. *Va et nous venge* comprend trois autres longues nouvelles qui montrent des situations de violence et de prédation envers des femmes. « Louky », sur Bersianik, y survient comme un contrepoint. Y est-il question d'une violence similaire à celle qui est montrée, par exemple dans la première nouvelle du recueil, « Suzie »,

---

<sup>22</sup> Madeleine Gagnon et Denise Boucher, *Retailles*, Montréal, L'étincelle, 1977. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

<sup>23</sup> Louky Bersianik et al, *La théorie, un dimanche*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1988. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

<sup>24</sup> Nicole Brossard, Luce Guilbeault et Margaret Wescott, *Some American Feminists*, Canada, Office National du Film (ONF), 1977, 56 minutes.

<sup>25</sup> Dorothy Todd Hénault, *Les terribles vivantes*, Canada, Office National du film (ONF), 1986, 84 minutes.

<sup>26</sup> France Théoret, *Va et nous venge*, Montréal, Leméac, 2015. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

où la virginité d'une très jeune fille est offerte par sa famille à un homme pervers et beaucoup plus âgé? Alors que les allers-retours entre la théorie et la fiction sont caractéristiques des écritures au féminin, la présence dans *Va et nous venge* du texte sur Louky Bersianik participe aussi d'un chevauchement générique : tout au long de cette thèse, je veux déceler les portées esthétiques et politiques de tels décloisonnements. Pour l'heure, disons que dans « Louky », nous ne sommes pas du côté de la fiction, mais bien dans le récit d'une amitié placée sous le signe du féminisme littéraire. Ce récit de Théoret dénonce aussi une violence qui prend la forme d'un oubli, d'un manque de déférence face à l'œuvre de Bersianik. Cet oubli-là n'est pas survenu après le décès de Bersianik, peu avant la publication du livre, en 2011. Cet oubli, Bersianik y aurait été confrontée au cours de sa vie d'écrivaine, au fur et à mesure qu'elle publiait des livres à la réception toujours insatisfaisante. Plus encore, cet oubli auquel sont destinées bien des œuvres de féministes, Bersianik, comme le remarque l'écrivaine et éditrice Valérie Lefebvre-Faucher dans la revue *Liberté* en 2019, l'inscrit à même son œuvre où elle « [...] réussit entre autres choses fascinantes ceci : elle nomme et analyse le problème de la disparition des textes de femmes, elle cherche des remèdes et... ainsi contribue à se rescaper elle-même<sup>27</sup>. »

Mais Bersianik ne peut sans doute pas se « rescaper » toute seule. Valérie Lefebvre-Faucher évoque d'ailleurs, dans « Le terrible fantôme de Louky Bersianik », la manière dont Pol Pelletier et France Théoret continuent de porter son œuvre à bout de bras. C'est précisément ce geste de sauvegarde mémorielle que pose Théoret dans « Louky », où elle se demande comment faire en sorte que Bersianik appartienne au présent. La question de Théoret demeure la mienne : comment éviter que son œuvre soit reléguée à un passé poussiéreux, à ces étagères dans les bibliothèques dont on ne consulte plus jamais les documents? Quelque chose comme un nœud : mon intuition, ici, est que si l'œuvre de Bersianik avait été entendue, si la force de frappe de son féminisme avait contribué à faire en sorte qu'on n'oblitére plus la présence des femmes, comme elle l'espérait, il n'y aurait sans doute plus eu besoin, dans la fiction, de montrer des personnages comme ceux de Suzie. Si on avait mieux lu Bersianik, peut-être que la violence envers les femmes aurait connu un cul-de-sac, qu'elle n'aurait ainsi plus à être dénoncée. Qu'elle n'existerait plus. C'est quelque chose comme un échec de la réception des textes féministes qu'affiche la structure de *Va et nous venge*, montrant des personnages féminins prisonniers d'une violence aux origines immémoriales.

---

<sup>27</sup> Valérie Lefebvre-Faucher, « Le terrible fantôme de Louky Bersianik », *Liberté*, n° 324, été 2019, p. 77. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

Bersianik aurait été mal reçue en raison de son féminisme écrit encore Théoret : « On la disait autrice idéologique. Ainsi, ceux qui pouvaient la lire ne la lisaient pas, jugeaient inutile d’y consacrer leur temps. De cela, elle m’a parlé, de son féminisme qui jetait de l’ombre sur la matière textuelle, son travail raffiné et conséquent. » (Théoret, 2015 : 141) Cette amertume de ne pas avoir été reçue à sa juste valeur, Bersianik la ressentait. Théoret en témoigne. Et peut-être que, justement, prendre le temps de la lire, de ne pas voir le féminisme de son œuvre comme étant sa seule caractéristique esthétique, permet une sorte de réparation éthique face à la réception aporétique qui fut la sienne.

Je souhaite, dans cette introduction, affirmer qu’un lien entre les générations féministes doit se construire dans la littérature. Un lien horizontal, comme celui qui unit Théoret et Bersianik, qui appartiennent à une même génération de féministes. L’amitié de Théoret se fonde dans ce geste qu’elle reconduit encore et encore, de porter l’œuvre de son amie, de tenter de la faire vivre. Et alors qu’un lien vertical se crée entre les féministes qui lisent celles qui les ont précédées, la vertu actualisante de la lecture se performe. Dans « Louky », Théoret écrit que « [I]es livres ont en commun que chacun d’eux peut réapparaître et devenir un objet neuf. Une couverture, le nom d’un auteur appelle la soif de lire ou de relire. Le passage du temps ne fait rien à l’affaire. » (2015 : 129) J’aime à imaginer, à partir de France Théoret, que c’est l’acte de lecture qui contribue à garder ces livres vivants. Si la culture patriarcale a grandement participé à oblitérer la lecture des textes féministes, la lecture féministe, elle, les arrache à leur supposée désuétude pour les actualiser, les faire appartenir au présent. Ces deux gestes, lire et écrire, dans le cadre des écritures au féminin, s’agencent, se décalquent, s’imprègnent l’un de l’autre.

« Écrire sur Bersianik, saisir sa main d’outre-tombe, tendue pour qu’on “ne l’enterre pas vivante”, n’est que justice », écrit encore Valérie Lefebvre-Faucher (79). Valérie, Louky, France et moi, ne sommes pas de mêmes générations féministes, et il est sans doute vrai de dire qu’autant d’éléments nous rassemblent qu’il en existe qui nous séparent, mais il s’agit sans doute de cela : dans le vif de l’intuition qui nous réunit, malgré nos différences, nous prendre les unes et les autres par la main et être attentives à ce que ce geste nous fait lire, être attentives à ce qu’il nous fait écrire. Être attentives, aussi, à ce que les alliances entre femmes entendent réparer du passé, du présent et du futur, et à ce qu’elles n’arrivent pas à colmater.

## Des mains qui relanceront

Pour que la pensée féministe apparaisse comme une chaîne continue et non comme le récit de perpétuelles ruptures entre première, deuxième, troisième vagues qui se succèdent sans se croiser véritablement; pour que la pensée féministe cesse d'être emmurée dans les limbes d'une continuelle amnésie face à elle-même, sans doute a-t-on non seulement besoin que la production féministe soit vivante et vivace, mais aussi de mettre en œuvre des réseaux, des communautés de personnes qui peuvent témoigner de la lecture de ces œuvres. Sans doute s'agit-il de multiplier les mains qui agissent comme relais de la littérature féministe. À l'écoute des manières de pratiquer les gestes de séparation et de transmission, de tisser de la signifiante, cette thèse pratique des microlectures afin de dégager, puis de mettre ensemble, certaines images à partir desquelles je consolide une poétique des écritures au féminin au Québec.

Cette thèse se présente ainsi sous le signe du patchwork : comme si je constituais une trame, j'ai retranché, parmi les textes du corpus, des morceaux qui deviennent des reliquats. Ces morceaux, ersatz tirés d'un environnement premier, seront reconfigurés dans un deuxième environnement, là où ils prendront un nouveau sens dans une configuration inédite. Je revendique ainsi cette pratique de lecture, qui isole, saisit et met en relation. À l'aide de motifs puisés dans des textes philosophiques, comme ceux de Luce Irigaray, de Simone de Beauvoir, de Sara Ahmed, de Catherine Malabou, de Suzanne Lamy, mais aussi dans des films et des textes d'histoire de l'art comme aux écrits de l'universitaire américaine Elaine Hedges, qui s'est d'ailleurs intéressée aux courtépines comme pratiques féministes, je veux circonscrire quelles pratiques d'agencements soutiennent les pratiques au féminin. Chercher le petit, la ruine, le résidu, le retour de l'image, et ce que la métaphore, lorsque redondante, peut signifier : cela sera mon geste de lecture, de tricoter les images. De les agencer dans un montage. J'emprunte ici à Martine Delvaux dans son essai *Le boys club* (2019) l'expression « montage », qu'elle emprunte elle-même à Georges Didi Huberman, le citant ainsi :

On sait bien, devant un montage donné, que le même matériau, dans un montage différent, révélerait sans doute de nouvelles ressources pour la pensée. C'est en cela que le montage est un *travail* capable de réfléchir et de critiquer ses propres résultats. C'est en cela qu'il correspond exactement à la forme de l'*essai*. Il opère selon un acte de recueillir et de lire la diversité des choses<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Georges Didi-Huberman, *Remontage du temps subi. L'œil de l'histoire 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2010, p. 149, tel que cité par Martine Delvaux, *Le boys club*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2019, p. 20.



Pour incarner une de ces images que je soumetts à un montage en même temps que le travail même du montage, je choisis le motif des mains. Les mains : celles qu'on saisit, celles qu'on lâche, la sienne qu'on conserve pour soi seule. Les mains qui servent à écrire, à tenir le crayon, à taper sur la machine ou sur un clavier d'ordinateur, celles avec lesquelles on tourne la page d'un livre pour ensuite le reposer, le délaissier. Celles qui doivent s'occuper de la maison, passer le balai, prendre un linge pour essuyer la bouche d'un enfant. La main d'une femme qui saisit celle d'une autre femme, son amie, peut-être son amante. S'emparant d'une œuvre, les mains y impriment chaque fois leur propre élan, leur propre pensée. Parfois, elles écrivent à deux. Ne dit-on pas de livres comme *Retailles*, de Denise Boucher et Madeleine Gagnon, qu'ils ont été écrits à quatre mains?

Dans le texte « Ça commence par les mains, d'abord les mains<sup>29</sup> », l'écrivaine et essayiste Gabrielle Giasson-Dulude se sert du motif des mains pour donner à penser l'aspect « sensible et tactile » de l'essai. Une prise de parole qui, dit-elle aussi, refuse la distinction entre l'esprit et le corps et appelle plutôt à une réflexion corporalisée, inscrite dans la chair (Giasson-Dulude : 124). Elle écrit aussi que le motif de la main, amorçant l'approche vers un livre,

[t]end vers des siècles de paroles, s'amuse de la rythmique des phrasés, s'en habite, les collectionne, d'abord sans raison, si ce n'est que d'approcher de l'autre, de faire mieux. La voix répète et reproduit les battements d'une phrase ou d'une autre, fait de quelques autres voix sa cathédrale : touche les pierres, les symboles d'espoir, les yeux vitreux. Puis, encore et ça recommence, lecture et écriture se confondent, les mains cherchent et appellent une réponse dans l'écho d'une parole qui ne parvient, croirait-on, jamais suffisamment à toucher. Alors, il faut encore recommencer, réessayer. (*Ibid.*)

La main, ainsi, symbolise à la fois le geste d'écrire, le geste de lire, celui de s'appropriier une certaine tradition littéraire, mais aussi éventuellement celui de se délester de ce qui ne sert pas. Elle passe au tamis un savoir préalable. Elle procède à l'inventaire; peut-être à la liquidation. Il y a quelque chose qui tient du jeu chez Giasson-Dulude, où l'on « s'amuse » en voyant ce qui précède, en collectionnant, en triant, en *essayant* et en *recommençant*, écrit-elle.

Dans ce jeu de mains qui est aussi celui de l'essai, de la tentative, dans ce mouvement qui ne possède pas de destination claire, qui fraie des chemins qui lui conviennent entre le passé

---

<sup>29</sup> Gabrielle Giasson-Dulude, « Ça commence par les mains, d'abord par les mains » dans Kateri Lemmens, Alice Bergeron et Guillaume Dufour Morin (dir.), *Explorer, créer, bouleverser. L'essai littéraire comme espace de recherche-crédation*, Montréal, Nota Bene, coll. « La ligne du risque », 2019, p. 123-138. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

et le présent, je vois des correspondances avec un passe-temps pour enfant que reprend depuis quelques années Donna Haraway dans ses écrits : le « jeu de ficelles<sup>30</sup> ». Haraway donne une dimension philosophique aux jeux de ficelles, ces jeux de cours d'école, où on passe à une autre personne des fils entrecroisés pour qu'elle crée une nouvelle figure. Montrant l'interconnexion entre différents sujets, les jeux de ficelles se passent de main en main et se voient reconfigurés à chaque passation, adoptant une nouvelle configuration chaque fois que quelqu'un l'accueille entre ses doigts. Pour Haraway, « [j]ouer à des jeux de ficelles, c'est s'inscrire dans le jeu de qui donne et qui reçoit les motifs, en abandonnant des fils et en échouant, mais parfois en trouvant quelque chose qui marche, quelque chose de conséquent, peut-être même de beau et qui n'était pas là avant, quelque chose qui créent des relais, des connexions. » (Haraway : 25) À l'inverse d'un temps qui s'oublie lui-même dans lequel on a confiné la littérature des femmes, c'est une dynamisation temporelle, qui garde en banque ses configurations précédentes, que donne à voir le jeu de ficelles tel que le réfléchit Haraway. Un temps que l'on peut prendre, si nos doigts sont assez adroits pour vite configurer quelque chose de ces nœuds qu'il faudra réordonner afin qu'ils tiennent, tendus, entre nos mains.

Dans cette courte traversée de la représentation du geste de la main comme métonymique de la posture de l'écriture féministe, je souhaite aussi citer la romancière et essayiste Tiphaine Samoyault dans son livre *La main négative*<sup>31</sup> (2008). *La main négative* est un livre hybride qui comprend commentaires d'art et réflexions sur la généalogie. Il se lit autant comme une ekphrasis du travail de la plasticienne Louise Bourgeois, dont plusieurs sculptures en bronze représentent des mains, que comme une anamnèse dans l'histoire familiale de l'autrice, dont la famille travaillait dans l'artisanat, tissant et restaurant des tapisseries antiques. « Je n'ai pas hérité de ce savoir pratique au sens où il me viendrait naturellement sous les doigts et où je le mettrais en œuvre régulièrement. Toutefois ma pensée le possède et connaît les gestes », écrit Samoyault (2008 : 53). La pratique d'écriture, chez elle, agit donc de manière paradoxale. Elle perpétue le savoir familial quant aux tapisseries tout en traduisant ce geste de façon littéraire, cette traduction mettant de l'avant que Samoyault n'a pas hérité du savoir-faire matériel du

---

<sup>30</sup> Haraway réfère à cette figure notamment dans son discours d'acceptation du prix Pilgrim, « SF: Science Fiction, Speculative Fabulation, String Figures, So Far », discours prononcé le 7 juillet 2011 à Lublin en Pologne [En ligne] <https://people.ucsc.edu/~haraway/Files/PilgrimAcceptanceHaraway.pdf> (page consultée le 17 avril 2020). Voir également Donna Haraway, « Jeux de ficelles avec les espèces compagnes », dans Vinciane Despret et Raphaël Larrère (dir.), *Les animaux : deux ou trois choses que nous savons d'eux*, Paris, Hermann, coll. « Société », Paris, 2014, p. 23-38. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

<sup>31</sup> Tiphaine Samoyault, *La main négative*, Paris, Argol, coll. « Interférences », 2008. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

tissage. Elle en a plutôt déplacé les affects créatifs en les rapportant à la littérature. « J'écris », rend compte Samoyault,

comme on restaure une tapisserie, non pour la restituer à son temps à elle mais pour lui donner un avenir. C'est parfois difficile, les nœuds aussi se rompent ou l'un des fils échappe des doigts tandis qu'on s'efforce de retenir l'autre; mais du moment que d'un mouvement du pouce sur l'index et le majeur la boule s'est formée, alors c'est fait, les choses tiennent ensemble. (Samoyault, 2008 : 53)

L'écriture, comme l'invite à penser Samoyault, tient du *faire tenir ensemble* des éléments de prime abord hétérogènes, fils de la pensée qui ne deviennent étoffe que par le travail de la main qui les unit.

La main, donc, pour Giasson-Dulude, trie les bouts de phrases lues pour les recomposer, les redresser et les agencer, par la suite, dans une réflexion nouvelle. Chez Haraway, la main reçoit le jeu de ficelles pour ensuite le passer au suivant, qui le récupère en lui insufflant une nouvelle configuration. Pour Samoyault, la main se fait gardienne d'éléments qui demeureront dans une forme stable parce qu'elle les reprend — jusqu'à temps, du moins, que des fils se mettent à être usés, qu'on ait besoin d'une nouvelle restauration, qui se fera sans doute par quelqu'un d'autre. Ajoutons que la conception de l'écriture, dans *La main négative*, s'enclasse à une idéation du temps. On travaille un tissu du passé afin de le soustraire à une usure définitive, ce qui consiste à poser un geste de préservation *pour l'avenir*, un mouvement que je réfléchis en corrélation avec le temps féministe qui lui aussi, se déploie mû par son devenir. Gabrielle Giasson-Dulude, Tiphaine Samoyault et Donna Haraway travaillent toutes les trois, par le biais de l'image de la main, une pensée du lien. Pour elles, la main devient le symbole d'un refus de l'amnésie. Elle reçoit ce qui est tendu du passé, mais n'accepte pas nécessairement le don dans sa globalité. Elle procède à un triage, imprime son propre mouvement à l'héritage avant de le reconfigurer. Il n'est pas exclu que la main lâche au passage ce dont elle n'a pas besoin. La main n'a pas à tout conserver lorsqu'elle tendra à la suivante les objets de son recel. La main fait l'inventaire, elle liquide ce qui n'est pas nécessaire à la suite du monde. Elle est la fois la marque du singulier et l'ouverture vers la constitution d'une communauté. Elle lie le passé, duquel elle reçoit, le présent, dans lequel elle procède à un tri par rapport à ce qui lui est donné, et ouvre sur des possibles alors qu'elle tend son travail à une prochaine main, qui fera, à son tour, *quelque chose*. Qui plus est, chez Giasson-Dulude, Haraway et Samoyault, le travail de la main n'est pas lié à une vérité ni à une immanence. Il est fait de ratages, de recommencements, de tentatives. C'est en gardant en tête cette main joueuse, qui s'égare, trie,

conserve, se déleste, que je penserai la manière dont le féminisme travaille *pour l'avenir* dans les écritures au féminin au Québec des années soixante-dix à quatre-vingt-dix.

## CHAPITRE I

### La différence sexuelle comme pratique de l'histoire

#### Introduction

##### Le vocabulaire en question

*Oh I get so bored with these petty struggles like, are you a marxist feminist, are you a lesbian feminist, are you a vegetarian, do you shave your legs? It is just repeating the whole male cycle which is that you polarize. And as far as I am concerned, polarization is the bacillus of western thought. There is no need for it. If feminism means anything, it is diversity.*

Rita Mae Brown dans *Some American Feminists*

Au commencement, il ne peut s'agir que d'une question de vocabulaire. S'il faut appeler un chat un chat, s'il faut se regarder sans détour lorsqu'on fait face à un miroir, si, devant son reflet, il faut acquiescer en disant « oui, c'est bien moi », *cela* me correspond, cette image est bien la mienne, sans doute faut-il accomplir un mouvement semblable avec les mots. Choisissons-les en pleine conscience du geste que nous amorçons. Affirmons avec toute la conviction dont nous sommes capables : « oui, ce sont bien eux », ces mots qui apposent la définition la plus claire sur le vertige d'un désir de signification. Mais évidemment, entre le fond et la forme, *cela* glissera. Ne correspondra jamais tout à fait à ce que l'on a prévu. Et peut-être *cela* coïncera-t-il. Peu importe l'effort que l'on met à nommer avec le plus de précision possible, quelque chose achoppera; quelque part dans sa course à la signification, le langage échouera malgré tout. Ainsi, dans le cadre de cette thèse, je ne peux m'empêcher de penser à ces mots que je n'ai pas choisis dont les définitions, en palimpseste, continuent à agir. Ces mots qui viennent miner mon assurance face à ceux auxquels je les ai préférés.

La première prise de position face au vocabulaire devra concerner la question de catégorisation. Quand il s'agit de réfléchir aux façons dont littérature et identités de genres s'entremêlent ou non, moi comme les autres, nous nous retrouvons empêtrées par ces étiquettes qui servent à circonscrire nos objets de discours avec le plus d'acuité possible. Car comment parler des femmes qui écrivent? De quelles manières les penser dans un ensemble où il est

possible de tenir compte à la fois de leurs singularités et de leurs différences, sans gommer ni les unes ni les autres dans des discours trop commodes? Car, pour reprendre le titre d'un article de Catherine Mavrikakis, *comment penser une communauté de femmes*<sup>32</sup>? C'est pourtant à la fois en pensant les écrivaines comme faisant partie d'un groupe, d'une mouvance, et en étant attentive à la poétique singulière de leurs pratiques personnelles, délicates dentelles de ramifications, que je souhaite réfléchir le corpus que je réunis ici.

Ces précautions face aux manières de regrouper les femmes qui écrivent, on les retrouve dans nombre de textes qui souhaitent penser des groupes d'écrivaines. À titre d'exemple de ces précautions sémantiques, citons le liminaire d'une anthologie sur les femmes poètes rédigée par les poètes français Henri Deluy et Liliane Giraudon. Dans *Poésies en France depuis 1960 : 29 femmes*<sup>33</sup>, ils contredisent la possibilité d'une écriture spécifiquement féminine. La forme de l'énonciation, dans ce liminaire, rend compte de ce refus. Il s'y joue un dialogue imaginaire. Non seulement il ne peut y avoir d'écriture féminine, disent-ils, mais la possibilité même d'en discuter, d'y réfléchir, est présentée comme caduque : « Ainsi, nous sommes au moins d'accord sur un point? Il n'y a pas d'écriture féminine? Il n'y a pas d'écriture féminine. Ne pas se laisser enfermer dans les cercles des anatomies manifestes et des sexualités militantes (où l'identité tente de repérer les secrets de son apparence, pour y transformer ce qu'elle symbolise...) ». (Deluy et Giraudon : 11) Le « nous » qu'ils mettent en branle dans le liminaire comprend lectrices et lecteurs, forcés discursivement d'acquiescer aux propos énoncés.

Deluy et Giraudon ne font ainsi pas que répondre à une certaine étiquette qui exige que l'on explique de quelle manière et sous quel nom on rassemble des femmes écrivaines à l'intérieur d'un même volume : ils contraignent qui les lit à se ranger derrière eux, par la force du discours. S'ils pointent du doigt, dans cette réflexion, l'enfermement des « manifestes », du « militant[isme] », force est de constater qu'ils enferment qui les lit dans un autre espace cloisonné, celui du discours. Que serait, en effet, *l'écriture féminine*, ou *l'écriture au féminin*, ou *l'écriture des femmes*? Pour ce chapitre, je choisis de garder ouverte cette question pour tenter d'y répondre. Les questions, *qu'est-ce que le féminin*, et aussi, et peut-être plus encore, *qu'est-ce que la littérature peut amener à cette enquête face au féminin*, demeureront les

---

<sup>32</sup> Catherine Mavrikakis, « Portrait de groupe avec dames ou comment penser une communauté de femmes », dans Catherine Mavrikakis et Lucie Lequin (dir.), *La francophonie sans frontière*, Montréal, L'Harmattan, 2001, p. 307-315. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

<sup>33</sup> Liliane Giraudon et Henri Deluy, *Poésies en France depuis 1960*, Paris, Stock, coll. « Versus », 1994. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

miennes et seront aussi celles que posent à la littérature les écrivaines que j'étudierai au fil de ce parcours. Dans ce chapitre, je verrai d'abord différentes acceptions du mot « féminin », puis m'intéresserai aux théoriciennes de la différence sexuelle, notamment à Luce Irigaray, avant de proposer à quel type de politique de la littérature je référerai au cours de cette thèse.

Revenons au liminaire de Deluy et Giraudon. Ils y rendent compte d'un *apriori* qui semble aller de soi : celui que l'écriture des femmes ait été, au cours de l'histoire, minorisée, voire invisibilisée, au profit de celle des hommes. Il n'existe pas, disent-ils, de dichotomie entre écriture masculine et écriture féminine, mais plutôt des conditions sociales et historiques qui ont empêché les femmes d'accéder au même capital symbolique littéraire que les hommes. Ils prolongent ainsi un discours qui prend racine en France avec l'arrivée d'un plus grand nombre de femmes dans le champ littéraire dans les années cinquante qui interviennent régulièrement dans l'espace public : pensons à Marguerite Duras ou de Beauvoir. Ces dernières écrivent-elles *comme des femmes*? Quels rapports d'équivalence existe-t-il entre le genre de l'écrivaine et la manière dont on considère son travail? Delphine Naudier remarque ainsi, dans « L'écriture-femme. Une innovation esthétique emblématique<sup>34</sup> », que

[I]a question du marquage sexué de l'écriture a divisé les femmes les plus dotées culturellement. Les plus anciennement installées dans le champ (Marguerite Yourcenar, Simone de Beauvoir, Nathalie Sarraute...) ont subi tout au long de leur trajectoire son acception péjorée. La littérature féminine était définie comme un particularisme excluant de la littérature universelle, donc considérée comme mineure. Ainsi Simone de Beauvoir exprime son rejet du marquage sexué : « Quand j'ai commencé à écrire, nombreuses étaient les auteurs féminins qui refusaient d'être classés précisément dans cette catégorie. [...] Nous rejetons la notion de littérature féminine parce que nous voulions parler à égalité avec les hommes de l'univers tout entier. [...] De même aujourd'hui, l'écriture au féminin n'atteint qu'un petit cercle d'initiées. Elle me paraît élitiste, destinée à satisfaire le narcissisme de l'auteur et non à établir une communication avec autrui ». (Naudier : 59)

Simone de Beauvoir incarne ainsi la position de certaines « égalitaristes<sup>35</sup> » dans leur vision de ce que Naudier nomme le « marquage sexué » de la littérature, où on valorise une littérature qui n'informerait pas sur le sexe ou le genre de celui ou celle qui l'écrit. À l'autre bout de ce spectre — un spectre qui, nous le verrons, peut être considéré comme tenant davantage de la construction que d'un clivage idéologique irréconciliable — se trouvent celles qu'on a identifiées comme les penseuses de la différence sexuelle, théorie sur laquelle je reviendrai plus longuement dans une autre section. Ces dernières revendiquent la recherche d'une écriture-

---

<sup>34</sup> Delphine Naudier, « L'écriture-femme. Une innovation esthétique emblématique », *Sociétés contemporaines*, n° 44, 2001, p. 57-73. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

<sup>35</sup> On peut également noter que dans *Le Deuxième sexe*, Simone de Beauvoir crée la notion de « féminitude », qui lui permet de dresser un parallèle entre les luttes féministes et celles du mouvement de la négritude.

femme, pour reprendre une expression utilisée entre autres par Luce Irigaray, par Chantal Chawaf et par Hélène Cixous, dont le texte « Le rire de la méduse » (1975) agit comme le porte-étendard de ce projet de fomentation d'une révolution qui, si elle dépasse le cadre de la littérature, y prend tout de même racine. Issues de diverses disciplines dont la psychanalyse, la linguistique et la littérature, les femmes qui ont cherché à expliciter l'écriture-femme, ou ce que je nommerai dans ces pages *les écritures du féminin*, reconnaissent, tout comme les égalitaristes, la minorisation de la présence des femmes dans le champ littéraire. Contrairement à ces dernières, elles cherchent non pas à obtenir les moyens matériels et symboliques des hommes, mais plutôt à réfléchir, par le biais du littéraire, aux répercussions de cette minorisation. En ce sens, la recherche d'une écriture-femme institue un désir de révolution féministe qui prend racine dans la littérature. Alors que « le patriarcat est fonctionnel en tant que système dans la mesure où il écrit, avilit et impuissante les femmes », pour reprendre les mots de Nicole Brossard dans « À la lumière des sens », que se passerait-il, en effet, si les écritures au féminin arrivaient à créer un espace dégagé du patriarcat<sup>36</sup>? Si la puissance de la littérature, de la mise en mots des conséquences du patriarcat sur la vie des femmes créait un cataclysme tel qu'il donnerait à voir un avènement qui chamboulerait non seulement la littérature en elle-même, mais la vie quotidienne, matérielle, des femmes? Cette question est véhiculée par un espoir fort, qui n'est pas sans connaître parfois des zones d'ombre, des moments de découragement. Cette question est aussi un désir qui traverse les écritures au féminin.

Le féminin est ainsi réellement *cela* : ni chair ni poisson. Le féminin réside ainsi, peut-être et sans doute, dans cette question qui devient une hypothèse, un souhait à réitérer avec ferveur. Ce féminin informe, ingouvernable, se crée et se recrée hors d'un système des genres binaires. Je souscris ainsi aux propos de la philosophe française Catherine Malabou dans son essai *Changer la différence* lorsqu'elle écrit que « le discours "féministe" qui tend à opposer le féminin — entendu comme le féminin de la femme — à la domination masculine, restreint du même coup le sens du féminin<sup>37</sup> ». L'espace littéraire investi par les écritures au féminin sert justement à créer un espace peut-être tiers, qui se distance de ce qui a été institué comme « masculin » et « féminin »; les écritures, têtes chercheuses, se meuvent, cherchent à concevoir ce qui pourrait tenir lieu de « féminin ».

---

<sup>36</sup> Nicole Brossard, « À la lumière des sens », *La Nouvelle Barre du jour*, n° 112, mars 1982, p. 12.

<sup>37</sup> Catherine Malabou, *Changer de différence. Le féminin et la question philosophique*, Paris, Galilée, 2009, p. 36. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.



Écriture féminine et écriture-femme ne constituent pas des synonymes : si toute mention d'écriture féminine ne fait pas nécessairement référence à l'« écriture-femme » qu'ont décrite des penseuses comme Hélène Cixous, Xavière Gauthier ou encore Luce Irigaray, ces dernières, en recherchant ce qui constitue le féminin dans l'écriture, peuvent néanmoins être associées à la catégorie de l'écriture-femme. L'écriture féminine, ou l'écriture au féminin ne décrit pas une écriture « teintée » de féminité où le genre sexuel de l'auteur dicterait sa pratique artistique en la restreignant par exemple à des thématiques (maternité, relations amoureuses) ou à certaines pratiques d'écriture qu'on a doxiquement associées aux femmes (journaux intimes, autofiction, etc.). Les écritures au féminin incarnent plutôt une interrogation, une mise à l'épreuve par la littérature de ce qui constitue le féminin.

Outre cette quête du féminin de l'écriture, l'écriture-femme, selon Naudier, serait principalement caractérisée par deux aspects, soit une inscription thématique du corps et une volonté ferme de la part de ses penseuses de ne pas enfermer leur propos dans une théorie qui les restreint :

En définissant l'espace du « féminin », en le caractérisant par sa mobilité, son caractère insaisissable, en cherchant à forger une théorie de l'écriture fondée sur le corps permettant d'« écrire au féminin », « écrire corporellement » se justifie en en faisant le « lieu d'une écriture où s'abolit l'artificielle division : esprit-corps » (Chawaf, 1976 : 81). [...] Mais ces formulations viennent de femmes qui, symboliquement assimilées au « corps », à la « matière », sont aussi socialement implantées dans une activité et un espace jusque-là réservés aux hommes. Leurs constructions esthétiques et théoriques modifient les manières d'appréhender leur propre représentation en ce qu'elles font état de leurs dispositions intellectuelles et culturelles à produire un discours sur l'écriture. (Naudier : 67-68)

En investissant frontalement la thématique du corps dans des textes littéraires, les écrivaines de la différence sexuelle cherchent ainsi à lui constituer un espace dans un lieu de la culture où ces corps n'avaient auparavant que peu ou pas de place. Ainsi, pour Naudier, l'« écriture-femme » représente le pendant littéraire d'une lutte féministe qui, elle, a pour objet d'agir directement dans la société, à l'intérieur du vivre-ensemble. En effet, si le féminisme relève du politique, d'un combat à mener autant dans les sphères domestiques que législatives, l'« écriture-femme » propose également un changement social, qui, lui, tirerait son origine de la littérature même. C'est donc spécifiquement au pouvoir de la littérature que s'en remet l'écriture-femme. L'écriture-femme permet ainsi l'inscription du féminisme dans le littéraire. Pour Naudier, il s'agit d'une « traduction littéraire des revendications féministes [...] érigée au rang de thématique esthétique subversive » (Naudier : 64).

## Écrire contre la loi

### Écritures au féminin. Un moment du féminisme

Donc, synonymes, écriture-femme et écriture au féminin? C'est d'abord en France que la notion d'écriture-femme a connu sa fortune, tandis qu'en contexte québécois, on lui a préféré celle d'écriture au féminin. D'écriture « au féminin » à « écriture-femme » à « écriture féministe », il n'existe pas de consensus critique. Certaines choisissent, comme Lisette Girouard et Nicole Brossard, l'étiquette englobante d'écriture « des femmes » : en fait foi le titre de leur *Anthologie de la poésie des femmes au Québec*<sup>38</sup>. Louise Dupré mentionne, dans *Stratégies du vertige*<sup>39</sup>, combien « les classements ne réussissent jamais à découper parfaitement la réalité littéraire [alors que] la séduction qu'opèrent les œuvres vient précisément du fait qu'elles ne se laissent pas si facilement définir. » (Dupré, 1989 : 25) Elle aussi pose donc explicitement la question de la nomenclature lorsqu'il s'agit de caractériser les œuvres dont elle traite dans son essai — celles de Nicole Brossard, de Madeleine Gagnon et de France Théoret, que j'étudierai également dans le cadre de cette thèse. C'est la notion d'écritures au féminin qu'elle retient, en expliquant que « [d]onner la marque du pluriel au mot *écritures* permettra de mieux faire ressortir la diversité des œuvres. Quant à l'expression *au féminin*, elle viendra souligner que le travail de la langue a été sous-tendu, chez les autrices, par l'investigation d'une langue-femme, investigation portée par une attitude féministe ». (Dupré, 1989 : 24) Un peu plus loin dans le même texte, Dupré précise que, pour elle, des œuvres plus frontalement pamphlétaires, comme celles de Louky Bersianik, relèvent d'une écriture féministe pure et simple, présentant une « parole qui se donne comme but de transformer l'Institution et y intégrant des valeurs féministes. » (Dupré, 1989 : 25) Or, comment différencier efficacement « cette investigation portée par une attitude féministe » qui caractériserait l'écriture au féminin du discours manifestaire que Dupré associe à l'écriture féministe? Surtout, il me semble que, par la négative, Dupré déclare que l'écriture au féminin n'a pas pour dessein de

---

<sup>38</sup> Nicole Brossard et Lisette Girouard, *Anthologie de la poésie des femmes au Québec*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1991. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

<sup>39</sup> Louise Dupré, *Stratégies du vertige. Trois poètes : Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*, Montréal, Éditions du remue-ménage, coll. « Itinéraires féministes », 1989. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

« subvertir l’Institution<sup>40</sup> » au même titre que l’écriture féministe, ce qui ne m’apparaît pas tout à fait exact, voire même à l’opposé de ce que j’affirme ici. En effet, les écritures au féminin, au sens où l’entend Dupré, souhaitent insuffler du « féminin » dans ce cadre archi institutionnalisé, archi normé qu’est la langue, ce qui participe d’un désir assez net de changement dans l’Institution. En ce sens, Nicole Brossard, dans son essai *L’horizon du fragment*<sup>41</sup>, où elle cherche à répondre à la question « Que peut la littérature? », discute de son investissement profond en faveur de l’écriture des femmes dans les années soixante-dix et quatre-vingt. Elle décrit ce moment de l’écriture des femmes comme désirant « étudier de près la loi, interroger les jeux de symbole et de la langue, relire les termes d’un contrat “naturel” écrits en si petits caractères qu’il rend les femmes invisibles à elles-mêmes » (Brossard, 2004 : 40) : c’est donc un désir politique d’ébranlement des structures se fomentant dans le langage qui caractérise cette époque pour Brossard. Les écritures au féminin souhaitent ainsi « étudier », « relire » la loi et les contrats qui régissent les femmes. À la suite à cette remise en question de l’espace social, écrit toujours Brossard,

[l]e corps amorce alors des virages heureux dans le quotidien et le symbolique. Nous devient un pronom majestueux, un espace propice à la traduction. C’est dans cette zone d’échanges entre femmes que le rapport d’adresse, l’intertextualité, les dialogues et les correspondances s’embraseront comme autant de rapports amoureux, studieux, essentiels à la compréhension de la vie. *Amantes, Picture Theory et La lettre aérienne* s’écriront dans ce creuset d’identité tout à la fois sexuel, intellectuel et politique, véritable feu roulant de vertiges et d’emportements utopiques qui feront de ces années un moment d’écriture investi corps et âme à concevoir l’inconcevable. » (Brossard, 2004 : 40-41)

Ce court extrait montre bien comment le corps, dans la perspective de l’époque, est investi frontalement dans les œuvres. C’est en écrivant ce que l’expérience corporelle des femmes contient de taboue, minorisée, oblitérée, que peut advenir un nouveau moment pour les femmes, un moment qui changera autant leur écriture que leur « quotidien », pour reprendre les mots de Brossard. Peut-être s’agirait-il de faire communiquer ce que le corps sait, mais qu’il a eu de la difficulté à faire entendre dans les sphères légitimées de la connaissance, comme je l’indiquais dans l’introduction.

---

<sup>40</sup> « L’Institution », ici, serait à penser, suivant Michel Foucault (*Surveiller et punir*, 1975) comme toute structure de pouvoir qui engendrait des hiérarchies, où les femmes seraient opprimées. Dans cette perspective, « subvertir » l’Institution signifierait trouver des stratégies, des chemins de traverse, afin de renverser ou de s’échapper de la mécanique de ces structures de pouvoir.

<sup>41</sup> Nicole Brossard, *L’horizon du fragment*, Paroisse Notre-Dame-des-neiges, Éditions Trois-Pistoles, coll. « Écrire », 2004. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l’extrait.

Ce passage de Brossard éclaire aussi la dimension savante et érudite des textes issus de l'écriture au féminin, alors que l'écriture est présentée comme le lieu d'où peut émerger du savoir jusqu'à présent « inconcevable ». Si pour Lacan, la loi incarne la « domination » et qu'elle s'incarne dans le langage, que c'est « avec elle que l'homme se châtie », travailler à son changement paradigmatique dans la littérature permet d'ébranler le pouvoir<sup>42</sup>. Pour Delphine Naudier, la « traduction » dans les écritures au féminin est opérée par la littérature qui met en forme et en mots un militantisme féministe investi dans les sphères sociale, politique ou domestique, dans des lieux « extérieurs » à la littérature. Pour Brossard, la « traduction » est plutôt opérée par et dans la littérature, qui permet de rendre intelligible le féminin. Plus encore, à partir de cette identité nouvellement traduite dans la littérature, un « nous » des femmes devient ainsi envisageable, une communauté de femmes écrivaines, qui trouvent dans la littérature une « zone d'échanges ». Les liens entre les femmes et leurs textes, permettent, pour reprendre les mots de Rosi Braidotti dans son essai *Nomadic Subjects*<sup>43</sup>, de créer des « *interconnections*, des pas de côtés et des lignes de fuite [pour] produire un savoir féministe sans le fixer dans une nouvelle forme de normativité<sup>44</sup> » (Braidotti, 1994 : 31). C'est donc aussi en étant particulièrement attentive à ces « zones d'échanges », à ces « interconnexions » à l'œuvre dans ce corpus, que je choisis d'étudier les œuvres que je réunis en rémanence les unes avec les autres.

Karen Gould, dans son essai *Writing in the Feminine. Feminism and Experimental Writing in Quebec*<sup>45</sup> consacré aux écritures au féminin au Québec, rejoint les propos de Nicole Brossard, identifiant elle aussi cette volonté de réfléchir de manière critique à la construction de la langue comme fil conducteur de cette mouvance : « c'est cette manière de revoir la relation des femmes à la langue qui structurent leurs différentes explorations littéraires, qui donne finalement une signification collective à leurs travaux dont l'expression demeure

---

<sup>42</sup> Dans Jacques Lacan, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, Paris, Stock, 1990 [1932], p. 275-276. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

<sup>43</sup> Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1994. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

<sup>44</sup> Je traduis et je souligne. « *The self being a sort of network of interrelated points, the question then becomes: by what sort of interconnections, sidesteps, and lines of escape can one produce feminist knowledge without fixing into a new normativity.* »

<sup>45</sup> Karen Gould, *Writing in the Feminine. Feminism and Experimental Writing in Quebec*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1990. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

singulière<sup>46</sup>. » (Gould, 1990 : xv) Elle ajoute aussi qu'une écrivaine québécoise qui pratique les écritures au féminin,

qu'elle soit en train de revisiter le passé et sa relation à l'histoire, qu'elle fasse exploser du même coup les mythes traditionnels concernant comment les femmes vivent et créent, réinventant le discours sur la sexualité féminine, ou qu'elle développe de nouvelles façons de considérer de considérer les relations sociales dans leurs textes, elle réfléchit aussi au « problème » de la femme dans la langue.<sup>47</sup> (Gould, *Ibid.*)

Davantage qu'une grille d'analyse, je propose que cette définition de Gould serve de point de départ afin d'envisager les écritures au féminin, définition qui sera tour à tour validée et mise au défi lorsque confrontée au travail même des écrivaines.

Comme le remarque aussi Karen Gould dans *Writing in the Feminine*, le danger de regrouper plusieurs écrivaines sous la même étiquette peut être de faire disparaître la singularité de leurs propositions poétiques, et d'ainsi aplanir leur unicité. L'expression « écritures au féminin », avec la marque du pluriel, que j'emprunte à Louise Dupré dans *Stratégies du vertige*, me paraît satisfaisante afin de mettre en relation les écrivaines que je réunis ici, celles qu'on pourrait associer à la deuxième vague du féminisme<sup>48</sup>. Contrairement à Louise Dupré par contre, je ne distinguerai pas « écriture au féminin » de « l'écriture féministe » à proprement parler, car à mon sens, les deux catégories se recouvrent l'une et l'autre. Comme je l'esquissais rapidement dans l'introduction, j'entends l'écriture féministe comme une catégorie au sens large, dans laquelle on pourrait inclure Olympe de Gouge, Zora Neale Hurston, Virginia Woolf, Jamaica Kincaid, mais aussi Marjolaine Beauchamp, Virginie Despentes, Nicole Brossard et Josée Yvon, soit des écrivaines appartenant à différentes époques, vivant sur des continents

---

<sup>46</sup> Je traduis. « *[It] is this reenvisioning of women's relationship to language that has structured their various textual explorations and has ultimately given collective social meaning to the otherwise unique character of their individual works.* »

<sup>47</sup> Je traduis. « *Whether she is reviewing the past and her relationship to history, exploding traditional myths about how women live and create, reinventing a discourse of female sexuality, or developing different patterns of social relations in her writing, each writer is also reflecting on the "problem" of women in language.* »

<sup>48</sup> Comme toute étiquette, celles des « vagues » de féminisme ne fait pas l'unanimité et possède des contours flous. Je la cite ici parce que cette nomenclature est incontournable, mais j'en suis critique et ne réitérerai pas ce découpage dans le reste de ma réflexion. À ce sujet, voir par exemple l'article de Mélissa Blais, de Laurence Fortin-Pellerin, d'Eve-Marie Lampron et de Geneviève Pagé, « Pour éviter de se noyer dans la (troisième) vague : réflexions sur l'histoire et l'actualité du féminisme radical » (2007), où on « avan[ce] qu'une typologie pensée en termes de vagues réduit, dévalorise et évacue la complexité ainsi que la diversité des idées qui parcourent l'histoire et l'actualité du mouvement féministe ». (Blais, Fortin-Pellerin, Lampron et Pagé : 141) En ce sens, je me contenterai de mentionner qu'usuellement, la première vague du féminisme est associée au mouvement des suffragettes pour l'obtention du droit de vote. La deuxième vague est associée, notamment, aux autrices qui constituent mon corpus, c'est-à-dire des écrivaines et théoriciennes qui cherchent à définir ce qu'est le féminin, auxquelles on a aussi parfois accolé la formule de « féministes de la sororité ». Finalement, la dernière et plus récente vague, qui s'étend jusqu'au contemporain, remet en question la notion de « genre » et de « féminin » et les construits sociaux inhérents à ces catégories.

différents et se revendiquant de mouvements de pensées mettant en relief plusieurs enjeux féministes distincts. Le féminisme se définit, suivant Françoise Collin<sup>49</sup>, comme ce

mouvement social et politique qui concerne la moitié de l'humanité, mais qui n'a ni fondateur ni fondatrice, ni doctrine référentielle, ni orthodoxie, ni représentant.es autorisé.es, ni parti, ni membres authentifié.es par quelque carte, ni stratégies prédéterminées, ni territoire, ni représentation consensuelle, et qui dans cette « indécidabilité » constitutive ne cesse de déterminer des décisions, imposant aujourd'hui son angle d'approche et son questionnement à travers le monde. Un mouvement : le bien nommé « mouvement des femmes ». (Collin, 2014 : 21)

Toutes plurielles que soient les écritures au féminin, tout « objet inidentifiable » que soit le féminisme même (Collin, *Ibid.*), traversé par différentes formes, différents jeux de tension et différents courants, seule me paraît satisfaisante l'idée d'une littérature qui ne mimétise pas le mouvement politique. Alors qu'un travail mimétique aspire à reproduire avec véracité les mouvements sociaux, les écritures au féminin en incarnent sa traduction littérisée. La traduction, comme je l'évoquais en repérant ce mot chez Naudier, Lamy et Brossard, est une mise en mots ou une stylisation qui déforme ou modifie, change, fait mentir, disparaître ou rend sur-visible ce qui appartient à la sphère du politique. La littérature, quant à elle, *investit* le féminisme, va voir de quoi il en retourne. Elle cherche à créer un imaginaire du féminisme qui n'est pas réfléchi, pensé ou vu uniquement par le prisme de la pratique militante du féminisme.

Les écritures au féminin mettent ainsi en lumière les potentialités non seulement du féminisme même, mais du pouvoir de la littérature à nommer les espaces de tension que décèle la pratique du féminisme. Elles remettent en question l'hospitalité de la littérature aux questions touchant le féminisme et, ce faisant, produisent des discours sur les corrélations possibles entre le féminisme et la littérature. C'est donc à une façon d'écrire penchée sur elle-même, qui se regarde faire, surattentive à ce qu'elle souhaite accomplir, qu'invitent les écritures au féminin telles que je les conçois dans ce corpus. Si le féminisme en lui-même est un commentaire social, en ce sens qu'il induit une *ekphrasis*, phrase en différé, commentaire sur l'époque qui affirme que *les femmes ne sont pas là où elles devraient être*, si le féminisme provoque une solidarisation des femmes face à ce constat, les écritures au féminin transforment ces énoncés en les faisant habiter l'espace de la littérature. Sara Ahmed, dans *The Cultural Politics of Emotion*, traite de l'émotion d'un point de vue sociologique, et la pense aussi comme une

---

<sup>49</sup>Françoise Collin, *Parcours féministe*, Bruxelles, Éditions iXe, 2014 [2005]. Première publication : Françoise Collin, « Un héritage sans testament », *Les Cahiers du GRIF*, n° 34, 1986, 81-92. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

pratique de groupe. Le féminisme, suggère-t-elle, est intrinsèquement lié à l'émotion et à une pensée collective. C'est *parce que* nous ressentons personnellement de l'injustice, ou de la colère, qu'on devient solidaire des autres femmes :

Ces parcours émotionnels sont liés à la politisation, d'une façon qui réactive la relation entre le sujet et le collectif. [...] Ce n'est pas la colère face à l'oppression des femmes qui « fait de nous des féministes ». Une telle colère implique déjà de lire le monde d'une certaine façon. Il s'agit d'une lecture d'une lecture. S'identifier comme féministe se fait donc lorsqu'on prend cette colère comme base d'une critique du monde<sup>50</sup>. (Ahmed, 2004 : 171)

Si le féminisme est ainsi, pour suivre Ahmed, une « lecture d'une lecture », une interprétation d'une interprétation du monde, ou, pour le dire encore une fois autrement, une explicitation, une intelligibilisation à partir de la collecte de données empiriques sur le monde, les écritures au féminin, négociant avec une autre traduction, celle de la littérature, appellent à une mise en abyme peut-être plus profonde encore. Elles représenteraient en ce sens *une lecture d'une lecture d'une lecture*, une herméneutique du féminisme.

Je prends le risque d'ajouter une nouvelle couche interprétative ici, car j'écris cette thèse en souhaitant moi aussi incarner la position de lectrice de ces œuvres, qui elles se posent déjà comme lecture — comme traduction — du féminisme. Suzanne Lamy le mentionnait déjà dans les années quatre-vingt : parce que sa place est encore instable au sein de l'histoire littéraire, la catégorie des écritures au féminin ne peut exister comme mouvement littéraire singulier sans une critique de réception qui la reçoive comme telle<sup>51</sup>. Lamy elle-même a bien entendu incarné cette réception. Par exemple, si l'histoire retient qu'Hubert Aquin était le directeur des éditions La Presse quand *L'Euguélienne*, le premier roman pour adulte de Louky Bersianik, est publié en 1976, on mentionne moins souvent que c'est Suzanne Lamy qui a effectué une partie du travail d'édition et de révision du manuscrit<sup>52</sup> : au-delà de son incontournable réception critique, ce travail à même le texte montre aussi l'implication de Lamy dans la publication d'une des

---

<sup>50</sup> Je traduis. « *Such emotional journeys are bound with politicization, in a way that reanimates the relation between the subject and a collective. [...] It is not that anger at women's oppression 'make us feminists'; such an anger already involves a reading of the world in a particular way, and also involves a reading of the reading ; so identifying as feminist is dependent upon taking that anger as grounds for a critique of the world, as such.* »

<sup>51</sup> Voir entre autres « Où s'intriquent désir et loi, fiction et réalité » dans *Quand je lis je m'invente*, suivi de *D'elles et d'autres textes*.

<sup>52</sup> À ce sujet, voir *L'écriture, c'est les cris* (Bersianik et Théoret, 2009) et l'article d'André Gervais, « D'un nom et d'une parenthèse », qui traite de l'ononastique du pseudonyme Louky Bersianik, née Lucille Durand. Après avoir publié des contes pour enfants et travaillé pour Radio-Canada sous son nom, l'écrivaine choisit en effet, à partir de la publication de *L'Euguélienne*, de se nommer Louky Bersianik. Dans cet article, Gervais aborde brièvement la relation d'amitié entre Lamy et Bersianik (Gervais, 1991). Notons par ailleurs qu'aucune analyse détaillée des liens d'édition (et d'amitié) entre Louky Bersianik et Suzanne Lamy n'existe actuellement, et qu'il s'agirait d'une passionnante étude de l'histoire intellectuelle de deux penseuses majeures du Québec.

œuvres les plus plébiscitées de mon corpus. Louky Bersianik dédie d'ailleurs son recueil *Kerameikos*, publié en 1987, « à la mémoire de Suzanne Lamy », décédée l'année de sa parution. Louise Dupré comme Karen Gould, qui ont toutes deux travaillé à l'élaboration d'une critique de l'écriture au féminin, réclament par ailleurs une filiation intellectuelle avec Suzanne Lamy, notamment au travers de dispositifs paratextuels. Louise Dupré, dans *Stratégie du vertige*, voue son étude à « la mémoire de Suzanne Lamy, qui a tant fait pour la critique au féminin au Québec » (Dupré, 1989 : 10), tandis que Karen Gould, dont l'essai se penche également sur Brossard, Gagnon et Théoret, et aussi sur Louky Bersianik, dédie *Writing in the Feminine. Feminism and Experimental Writing in Quebec* à « Suzanne, dont on s'ennuie grandement<sup>53</sup> » (Gould, 1990 : I). Ces deux exergues, qui chapeautent leurs études, rendent compte de la dette de Dupré et de Gould envers Suzanne Lamy, et mettent également en relief la passation d'un héritage critique. C'est également dans le sillon laissé par les recherches de Suzanne Lamy que j'inscris mon propre travail, parce que nous travaillons toutes deux (ou toutes trois, ou toutes quatre, si j'inclus également mes recherches à la suite de celles de Louise Dupré ou de celles de Karen Gould) à établir une critique de l'écriture au féminin au Québec.

De Suzanne Lamy, je souhaite aussi retenir une écriture critique qui se fait d'abord au « je », qui ne se masque pas derrière une neutralité ou une objectivité du propos, mais qui au contraire revendique une certaine altération de sa langue, de son phrasé, au contact des écrivaines qui ont créé cette « écriture au féminin » à laquelle elle a consacré une grande part de sa vie intellectuelle. Je la considère comme l'une des essayistes les plus mésestimées au Québec, elle qui n'est nulle part présente dans les anthologies consacrées aux essayistes québécois. Sa présence comme figure de proue dans cette thèse se veut ainsi la réparation éthique d'une absence inacceptable, et la persistance de mon « je », une manière de rendre hommage à sa pensée. Pour reprendre les mots de l'universitaire et essayiste canadienne Erin Wunker dans ses *Carnets d'une féministe rabat-joie*<sup>54</sup>, « [j]'écris à la première personne. Je m'inscris dans la longue et riche lignée de femmes et d'autres figures marginalisées fondant leurs réflexions sur un savoir situé » (Wunker, 2016 [2018] : 13). Martine Delvaux, dans *Le boys club*, écrit aussi au « je » :

[J]'ai avancé, [écrit-elle] en lisant des femmes qui avaient fait comme moi avant, écrivant malgré tout, refusant d'être refoulées, épuisées, anéanties. Refusant d'être mises sous silence. Des femmes qui portaient elles aussi les mots d'autres femmes qui avaient, peut-être, un jour, après beaucoup d'efforts, baissé les bras, glissé des pierres dans leurs poches

<sup>53</sup> Je traduis. « *For Suzanne, who is deeply missed* ».

<sup>54</sup> Erin Wunker, *Carnets d'une féministe rabat-joie*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Vigilantes », 2018 [2015]. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.



avant de s'avancer dans un cours d'eau, enroulé une écharpe autour de leur cou pour suffoquer leurs morts. (Delvaux, 2019 : 184)

Loin d'une prise de parole uniquement pour « soi » qu'on pourrait lui attribuer, le « je », tel que je me propose de le penser et de le porter dans cette thèse, contient d'autres voix. À l'image du jeu de ficelles que conceptualise Donna Haraway, et que j'évoque dans l'introduction, qui, passant de main en main change de configuration, mais garde dans sa matérialité la mémoire de formes précédentes, le « je » auquel Delvaux souscrit, et moi à sa suite, garde volontairement en lui la trace des autres. C'est un « je » d'écrivaine, conscient qu'il est redevable de la lecture d'autres écrivaines. Oui, moi comme elle, elle et elles comme moi, « sous la pression de la ressemblance, je me suis approprié des voix que j'ai décomposées, altérées et confondues, comme on fait en musique concrète. Prise dans la spire de ces échanges, j'ai tenté de retenir ce qui filait à la dérive ou s'effaçait sous des couches de poussière. » (Lamy : 120) Moi comme elle, elle comme moi, nous comme elles et elles comme nous, nous souhaitons construire à ces écrivaines une chambre d'écho afin de faire résonner leur voix.

### Féminismes au Québec

Afin d'appréhender le féminisme au Québec, ce mouvement des femmes dont les ramifications ont entraîné des changements de paradigmes dans les sphères artistique, politique, familiale ou amoureuse, on a développé des typologies qui ont délimité le mouvement selon plusieurs découpages, parfois contradictoires. Il faut donc distinguer différentes approches, entre autres : celles qui se font au fur et à mesure que se vivent les mouvements féministes et celles qui surviennent *a posteriori* des mouvements de société qu'elles cherchent à décrire. Au Québec, en effet, des femmes aux identités multiples, immigrantes, suffragettes, femmes au foyer, anglophones, francophones, allophones, agricultrices, lesbiennes, écrivaines, marxistes-léninistes, libérales, ont toutes milité — et continuent de le faire — afin de participer à l'émancipation des femmes de différents types d'oppressions. Leur militance a connu plusieurs lieux d'investissement, du privé au politique, pour paraphraser l'un des slogans les plus ressassés de la lutte féministe. Pour Micheline Dumont et Louise Toupin dans leur *Anthologie de la pensée féministe québécoise* (2003), la pensée féministe s'enracine d'abord dans la révolte des femmes à l'encontre des systèmes d'oppression qui engendrent une subordination. C'est cette prise de conscience de la subordination des femmes à un ordre hiérarchique qui met en

branle les différentes incarnations de la pensée féministe<sup>55</sup>. Pour Erin Wunker dans *Carnets d'un féministe rabat-joie*, « le féminisme est nécessaire comme façon de penser et d'être dans le monde, comme forme de pédagogie et comme moteur de changements politiques » (Wunker : 26). « Moteur » pour cette dernière, « révolte » pour Dumont et Toupin, « politique de transformation » pour Ahmed dans *The Cultural Politics of Emotion*<sup>56</sup>, le féminisme équivaut dans tous ces cas à un catalyseur qui souhaite provoquer une rupture dans le tissu social pour engendrer un nouvel ordre.

Dans le cadre de cette thèse, j'adopte la perspective de Dumont et Toupin<sup>57</sup>. Selon leur perspective, la périodisation du féminisme au Québec se voit découpée en une première période, de 1900 à 1945, où se développe le mouvement des suffragettes, qui crée une place juridique pour les femmes. Lors de la seconde période, de 1945 à 1985, le féminisme « de réforme » vise à légitimer les entreprises de différents groupes de pression. Si ces groupes, à l'instar des suffragettes, ne s'identifient pas nécessairement comme « féministes », il n'en reste pas moins que leurs actions, montrent Dumont et Toupin, participent d'une adhésion à ce que nous nommons aujourd'hui le féminisme<sup>58</sup>. Plusieurs groupes de pression, telle que la Fédération des femmes du Québec en 1966, sont alors fondés. Durant cette période s'enracine le mouvement que Dumont et Toupin qualifient de « féminisme égalitaire », alors qu'on milite activement à ce que les conditions de vie matérielles et symboliques des femmes atteignent celles des hommes. Une des façons d'atteindre cette égalité est que les femmes deviennent, aux yeux de la loi, des citoyennes égales aux hommes, ce qui s'est fait, en contexte québécois, en plusieurs étapes, notamment juridiques<sup>59</sup>.

---

<sup>55</sup> Micheline Dumont et Louise Toupin, *La pensée féministe au Québec. Anthologie 1900-1985*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2003, p. 22. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

<sup>56</sup> Tel que cité dans l'introduction. Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, Édinburgh, Edinburgh University Press, 2004, p. 184.

<sup>57</sup> D'autres découpages que celui de Dumont et Toupin existent évidemment. Pour Michèle Jean (1977), dans *Québécoises du 20<sup>ème</sup> siècle*, le féminisme se réfléchit selon les différentes réformes qu'il cherche à provoquer, soit laïque, radicale et socialiste. Pour Diane Lamoureux, dans *Fragments et collages. Essai sur le féminisme québécois des années 70* (1986), c'est par le biais des courants de militance, soit émancipateur, institutionnel et radical, que se réfléchit le féminisme; ces mêmes mouvements n'évoluant pas en vase clos les uns aux autres.

<sup>58</sup> Elles écrivent : « Contrairement à la période précédente où les femmes s'affichaient comme féministes, les membres des diverses associations féminines n'utilisent guère cette appellation durant les années 1950 et 1960. Mais elles n'en formulent pas moins de nombreuses revendications à caractère féministe. Les associations féminines sont très nombreuses et il est sans doute impossible de les répertorier [...] ». (Dumont et Toupin, 2003 : 226)

<sup>59</sup> La libérale Marie-Thérèse Kirkland Casgrain devient en effet en 1961 la première femme nommée à l'Assemblée nationale du Québec, puis la première femme à être nommée ministre, l'année suivante. En 1964, sous sa proposition est mis en place le bill 16 qui modifie le statut de la femme mariée. Ces importants gains au niveau politique s'inscrivent dans le courant d'un féminisme réformiste, qui entend revoir certains pouvoirs législatifs afin de réfléchir à la place qui y occupent les femmes.

La dernière période qu'identifient Dumont et Toupin est celle qui m'intéresse particulièrement dans le cadre de cette thèse. Cette période recoupe la précédente, s'étendant de 1969 à 1985. Ce geste de périodisation refuse ainsi de proposer une histoire qui se lirait comme une suite de blocs parfaitement découpés se succédant les uns aux autres. L'histoire est plutôt posée comme une discipline aux périodes qui s'interpénètrent, qui s'influencent, où différentes allégeances coexistent. À la fin des années 1960, le « féminisme comme réforme » coexiste donc avec le « féminisme comme pensée automne ». Dumont et Toupin ont préféré cette dernière appellation à celle de « féminisme radical », la considérant plus englobante, mais c'est en même temps à ce moment spécifique de l'histoire du féminisme au Québec qu'elles renvoient. Dumont et Toupin montrent aussi que le féminisme radical possède sa propre évolution, son propre vocabulaire, mais également sa propre spécificité nationale. La définition de « féminisme radical », au Québec, diffère de celles qui ont cours à la même époque en France ou aux États-Unis. L'autonomie souhaitée est autant ontologique que matérielle :

[O]n entend aller « à la racine »<sup>60</sup> du système qui opprime les femmes, et qui n'est pas seulement le féminisme, encore moins les mentalités. Bien qu'il soit difficile de parler du féminisme radical comme s'il s'agissait d'un courant homogène, alors qu'il s'agit plutôt d'une mouvance, d'un courant éclaté aux multiples ramifications, on peut quand même dégager la conviction commune qui l'anime : l'oppression des femmes est fondamentale et ne peut être réduite à aucune autre oppression. (Dumont et Toupin : 460)

À l'instar de Dumont et Toupin, Francine Descarries et Shirley Roy croient que la mouvance du féminisme radical contient plusieurs ramifications, soit « trois tendances spécifiques », la « tendance matérialiste, la tendance de la spécificité et la tendance lesbienne<sup>61</sup> ». Elles entendent par là que le féminisme matérialiste demanderait une égalité entre les hommes et les femmes, celui de la spécificité réfléchirait à la singularité du féminin, et la tendance lesbienne, quant à elle, investirait l'amour entre femmes comme un choix autant intime que politique. Le féminisme radical, comme dénominateur commun de ces différentes subdivisions du féminisme, permet de penser ensemble ce qui, en France, se vivait de manière clivée, soit le féminisme matérialiste et le féminisme de la différence sexuelle — je reviendrai à ces deux catégories dans les prochaines sections. Descarries et Roy croient que ce qui lie ces différentes affiliations au féminisme radical est qu'elles

ont pour prémisses communes l'identification du patriarcat comme système socio-économique-politique d'appropriation des femmes et la reconnaissance de

---

<sup>60</sup> « Radical » provient du latin *radicalis*, qui signifie « relatif à la racine ».

<sup>61</sup> Francine Descarries et Shirley Roy, *Le mouvement des femmes et ses courants de pensée. Essai de typologie*, Ottawa, Institut canadien de recherches sur les femmes, 1988, p. 9. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

l'existence d'une classe de femmes. Les tendances radicales convergent dans leur dénonciation de la société patriarcale, dans leur refus d'expliquer l'infériorisation des femmes par des arguments d'ordre naturel ou biologique et dans la primauté qu'elles accordent aux luttes des femmes. L'argument prévalant est que les femmes sont opprimées et exploitées individuellement et collectivement sur la base de leur identité sexuelle (*Ibid*).

S'il serait faux et sans doute quelque peu grossier d'affirmer que *l'entièreté* de la production littéraire que j'étudie appartient sans ambages aux différentes incarnations du féminisme radical en contexte québécois, il faut néanmoins considérer, me semble-t-il, le féminisme radical comme l'horizon intellectuel dans lequel ces textes ont été écrits, et auxquels ils répondent, que ce soit par le biais d'une adhésion directe, dans un rapport antagoniste ou en utilisant certains ricochets plus subtils. Ainsi, le féminisme radical, en tant qu'arrière-plan historique, sciemment convoqué ou non, est à considérer comme *agissant* dans ces textes. Les écritures au féminin s'inscrivent dans le féminisme radical par leur volonté de non seulement remettre en cause la place de la femme dans une société patriarcale, mais aussi d'étudier, par le biais de l'écriture, plusieurs dimensions de l'expérience au féminin, expérience qui a été jusqu'alors modelée, policée et restreinte par diverses formes d'oppression.

Revenir aujourd'hui au féminisme radical, tel que l'entendent Dumont et Toupin, et à ses modulations dans la littérature, permet ainsi, d'un côté, de réfléchir aux manières dont a été pensé le féminin dans la littérature des années soixante au début des années quatre-vingt-dix et, d'un autre côté, de revoir le legs de cette expression à l'heure actuelle en retournant à ses acceptions originales. En comparant les manières dont se définissaient les féministes radicales à l'utilisation du terme aujourd'hui, l'écart semble en effet de taille. Le terme, utilisé dans les médias de masse, semble régulièrement avoir été vidé de ses significations originales pour plutôt renvoyer, de façon approximative, à un certain cliché de la féministe active, militante, engagée — expressions que j'utilise ici tout en sachant combien elles sont elles-mêmes approximatives<sup>62</sup>. Revenir au féminisme radical est aussi l'occasion d'infirmier certaines des

---

<sup>62</sup> Par exemple, alors qu'on la présente comme une féministe radicale sur les ondes de Radio-Canada dans un reportage radiophonique, une journaliste, Eugénie Lépine-Blondeau, s'objecte à l'idée d'être ainsi caractérisée et répond : « je me suis rasé les jambes, et je porte une brassière, donc c'est à vous de voir [si je suis réellement une féministe radicale]. » (Eugénie Lépine-Blondeau, *Sommaire de l'émission* dans Louis T. (réalisateur), *Si j'ai bien compris*, Montréal, ICI Radio-Canada Première/Urbania, 2017) C'est donc par le biais de deux éléments qui relèvent d'une stéréotypie — le refus de l'épilation et du port de sous-vêtements — que la journaliste définit la féministe radicale, tout en se dissociant, du même coup, de ce profil. Surtout, cette définition de la féministe radicale la caractérise au travers d'éléments qui sont visibles pour qui la regarde, mais ne cherche pas à traiter, à comprendre ou à analyser les idéologies qu'elle véhicule. Dans cette définition évidemment réductrice que donne la journaliste de la féministe radicale est complètement évacuée toute perspective historique, tout réel recul par rapport à ce qu'a réellement été, ou à ce que peut encore être une féministe radicale au Québec. C'est aussi pour nuancer ce type de

critiques qui ont été faites à son égard, ou du moins, de les mettre à l'épreuve. Dans son essai sur le féminisme des années soixante-dix *Fragments et collages*<sup>63</sup>, Diane Lamoureux écrit en effet que « le discours féministe radical a reposé sur l'idée de classes de sexe et d'une homogénéité de la catégorie sociale "femmes" ». (Lamoureux, 1986 : 95) Cette « homogénéité » de la catégorie « femme » que développeraient les féministes radicales est l'un des reproches les plus doxiquement acceptés envers ce courant de pensée, comme je le décrirai dans les prochaines sections. Dans cette perspective, le féminisme intersectionnel, qui cherche à mettre en lumière la singularité des expériences en identifiant quelles sont les différentes oppressions que chaque femme peut vivre, comble les apories du féminisme radical. Or c'est à un démontage d'une succession en vase clos des différentes catégories du féminisme que j'invite plutôt ici. Je cherche à voir comment les communautés construites dans les écritures au féminin rendent compte *à la fois* d'une expérience de l'oppression de la femme agissant comme dénominateur commun, comme facteur qui permet de rassembler, voire d'unifier une communauté, mais ne gomme pas *de facto* la singularité de chacune des membres de cette communauté. Pour le dire avec les mots de Mélissa Blais, Laurence Fortin-Pellerin, Ève Marie-Lampron et Geneviève Pagé, dans un article qui remet en question ces mêmes découpages trop serrés des mouvements féministes,

si les féministes radicales des années 60 et 70 avançaient l'idée selon laquelle « toutes les femmes sont opprimées », leur analyse n'implique cependant pas que ces dernières l'aient été de la même manière. Cela remet donc en question la critique voulant que les féministes radicales aient pensé un « Nous femmes » unifié, universel et homogène, remise en question qui mériterait une réflexion plus approfondie<sup>64</sup>.

Ainsi, après des années à se distancer de la pensée féministe radicale, tant et tant qu'elle est devenue un objet aux contours flous, dont il est parfois devenu de bon ton de se moquer dans les médias, je crois plutôt, comme Catherine Mavrikakis dans *Liberté* en 2015, que

[c]'est à la dimension radicalement utopique du féminisme des années soixante-dix qu'il faut revenir de nos jours. Il s'agit non seulement de proposer des aménagements plus justes de la différence sexuelle, mais de proposer des théories qui remettent radicalement en question nos modes de vie et de pensée<sup>65</sup>.

---

propos, ici reconduits par un média symboliquement chargé, la radio d'état, que je souhaite revenir sur les enjeux du féminisme radical à l'heure de son élaboration théorique au Québec.

<sup>63</sup> Diane Lamoureux, *Fragments et collages. Essais sur le féminisme des années 70*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1986. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

<sup>64</sup> Mélissa Blais et al., « Pour éviter de se noyer dans la (troisième) vague : réflexions sur l'histoire et l'actualité du féminisme radical », *Recherches féministes*, vol. 20, n° 2, 2007, p. 151.

<sup>65</sup> Catherine Mavrikakis, « Faut-il beaucoup aimer les femmes ? », *Liberté*, n° 307, printemps 2015, p. 29.

Mavrikakis écrit ces mots en conclusion d'un article sur l'écrivaine française Monique Wittig. Elle fait référence à la façon dont Wittig utilise la figure de la lesbienne afin de défaire la polarisation entre les catégories « homme » et « femme ». Wittig, dans *La pensée straight*, dit dans une phrase-choc qui a fait date, que « la » lesbienne, parce qu'elle évolue en dehors des structures créées par le patriarcat, « N'EST PAS une femme<sup>66</sup> ». Plus largement, Mavrikakis enjoint à non plus traiter le féminisme radical avec un mépris amusé, mais, au contraire, à s'en servir comme outil afin d'appréhender la différence sexuelle. En effet, même si elle travaille des paramètres différents, la figure de la lesbienne de Wittig agit, au même titre que les fictions métaphoriques d'Irigaray que je décrirai plus loin, comme un espace théorique posé comme possiblement salvateur. Ces espaces théoriques bousculent des arithmétiques sociales enclavées, dont le lien binaire entre les hommes et les femmes.

### Des politiques de la littérature à une théorisation de la lecture féministe

Alors qu'un certain discours, dans le contemporain, met à distance le féminisme radical avec un mépris amusé, un autre fait mousser quant à lui le *politique* à de nombreuses sauces. Si on effectue une brève saisie du discours ambiant, du tapage médiatique, si on tend l'oreille à certains bruits de fond, force est de constater que l'on entend régulièrement, comme une ritournelle, sorte de *zeitgeist*, que « tout est politique<sup>67</sup> ». Cette affirmation, qui paraît intempestive tant elle ratisse large, ouvre quelques questions, dont la plus fondamentale est sans doute de s'interroger sur la définition même du politique. Deux acceptations du mot sont à distinguer. Pour reprendre la distinction, assez canonique, que propose par exemple Julien Freund, *la* politique renvoie à l'incarnation, dans des institutions, des cadres institués par *le* politique; elle en est l'exercice. *Le* politique, quant à lui, existe avant l'exercice de la

---

<sup>66</sup> Monique Wittig, *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013 [2007], p. 56.

<sup>67</sup> Une rapide recherche autour de « tout est politique » montre, par exemple, que l'expression est le titre du populaire projet d'une influenceuse française, simplement appelée « Sophie », qui se décline en site Internet, chaîne YouTube et compte Instagram : <http://www.toutestpolitique.fr/>. Toujours en France, « Tout est politique » est aussi le nom d'une émission consacrée à l'actualité politique diffusée sur France Info et animée par le journaliste Jean-François Achilli. « Tout est politique » est aussi régulièrement utilisé, au Québec comme ailleurs, comme titre partiel ou complet d'articles dans les journaux, dans des articles qui rendent compte de phénomènes divers. Par exemple : Manon Cornellier, « Œuvres de charité : tout est politique », *Le Devoir*, 23 juillet 2018, sur les reçus d'impôt octroyés pour les dons aux œuvres de charité; Odile Tremblay, « Tout est politique », *Le Devoir*, 16 février 2016, sur la 66<sup>ème</sup> édition du festival de film La Berlinale; Marc-André Lussier, « Gael Garcia Bernal : tout est politique », *La Presse*, 18 mars 2013, sur le film chilien *No. Tout est politique* est aussi le titre d'une bande-dessinée de George Wolinski (1981, Messidor) et d'une exposition des dessins de Wiliem qui s'est tenue à La Criée, le centre d'art contemporain de Rennes, du 16 février au 17 mars 2001. Mentionnons que les équivalents en anglais de l'expression, « *it's all politics* » ou « *all is political* » sont aussi utilisés dans des contextes très variés, ce qui montre que cette politisation est à l'œuvre dans de nombreux milieux.

démocratie, qui est une des incarnations du politique. On le définit comme une « activité pratique et contingente, qui s'exprime dans des institutions variables et dans des événements historiques de toutes sortes<sup>68</sup>. »

En ce sens, le politique comme la politique s'intéressent aux rapports humains qui composent un certain « vivre-ensemble ». Hannah Arendt, comme Julien Freund, a vu ses réflexions profondément infléchies par l'expérience du totalitarisme nazi durant la Seconde Guerre mondiale, ce qui a engendré dans son travail une réflexion quant à ce qui se noue et se dénoue dans le collectif, et des excès identitaires perpétrés en son nom<sup>69</sup>. Pour elle, la dimension communautaire est indissociable de la politique qui « repose sur un fait; la pluralité humaine »; qui « traite de la communauté et de la réciprocité d'êtres différents » (Arendt, 28-29). Pour reprendre les mots de Julien Lefort-Favreau qui a consacré une thèse aux politiques de la littérature qui traversent l'œuvre autobiographique de Pierre Gutoyat, « [s]i le politique se fonde sur une différence intrinsèque entre les sujets, la politique aurait la fonction de faire disparaître ces différences, de rendre les sujets égaux. Selon cette logique, la politique a un rôle pacificateur<sup>70</sup>. » Le politique, donc, permet de faire saillir les manières dont les individus sont dissemblables les uns des autres et ne constituent pas un « tout »; ils deviennent hétérogènes les uns des autres pour être des entités distinctes et pouvoir ainsi créer entre eux alliances et mésalliances. Pour le dire autrement, si nous sommes tous « les mêmes », si aucune différence ne permet de nous identifier comme des êtres singuliers et de créer des zones d'ententes et de conflits, nous perdons toute trace du politique.

Lorsqu'on déplace les définitions *stricto sensu* des politiques afin de voir comment elles entrent en interaction avec le champ littéraire, force est de constater que le sillage laissé par la conception de Jean-Paul Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature* est devenu celui par lequel, en en y acquiesçant ou en s'en détachant, de nombreux penseurs et de nombreuses penseuses construisent leurs visions des politiques de la littérature : cette notion décrit une position

---

<sup>68</sup> Dans Julien Freund, *L'essence du politique*, Paris, Dalloz, 2004 [1965], p. 1.

<sup>69</sup> Hannah Arendt, *Qu'est-ce que la politique*, Paris, Seuil, 1995. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

<sup>70</sup> Dans Julien Lefort-Favreau, *Pierre Guyotat devant l'histoire. Politique du sujet autobiographique dans Coma*, Fond et Arrière-fond, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2013, p. 29. À noter que cette thèse a fait l'objet d'un remaniement pour une publication (Lefort-Favreau, Julien, *Pierre Gutoyat politique. Mesurer la vie à l'aune de l'histoire*, Montréal, Lux éditeur, 2018). C'est bien à la thèse que je réfère ici. Désormais, elle sera citée directement dans le texte, suivie de la page de l'extrait.

incarnée de l'écrivain face au social<sup>71</sup>. Associé à la modernité poétique en France, l'écrivain *engagé* est doté d'une responsabilité, d'une morale à tenir non seulement dans le champ littéraire, mais également dans le champ social alors que les « critères sartriens de l'écriture engagée [sont la] responsabilité politique, [la] fonction de dévoilement, [l']incitation à agir ». (Kaempfer, Florey et Meizoz : 8) Ou, pour le dire avec les mots de Benoît Denis, l'« engagement questionne la manière dont la littérature, en régime de modernité, négocie sa relation au politique et au pouvoir<sup>72</sup> ». Or, cette définition de l'engagement est si communément admise qu'elle peut même tendre vers la « caricature » des réflexions originales de Sartre (Denis, 2006 : 105)<sup>73</sup>.

Dans une perspective que l'on peut parfois rapprocher de celle de Benoît Denis, avec lequel il dialogue d'ailleurs abondamment dans ses écrits, Jean-François Hamel cherche à concevoir comment les notions d'engagement sartrien et de politiques de la littérature peuvent se nouer, au lieu de les penser de manière antithétique<sup>74</sup>. En ce sens, Hamel propose de réfléchir à la définition sartrienne de l'engagement comme à un moment, à une étape de la politique de la littérature qui s'articule autour de la position des écrivaines et écrivains dans l'espace social. Ainsi, la politique de la littérature, écrit-il dans « Qu'est-ce qu'une politique de la littérature? Éléments pour une histoire culturelle des théories de l'engagement »,

[n]e se réduisant ni à l'engagement des écrivains en tant qu'intellectuels, ni à la thématique politique des textes dans le sillage du roman engagé, une politique de la littérature désigne un système de représentation, plus ou moins largement partagé, élaboré par les acteurs du champ littéraire, qui, en réponse à un impératif de justification, contribue à établir la grandeur de la littérature dans le monde social. Dans une visée agonistique, tributaire des tensions et rivalités qui structurent le champ littéraire, les

---

<sup>71</sup> Il ne faudrait pas réduire la conception de l'engagement en littérature à la seule proposition de Sartre. C'est d'ailleurs la prémisse de Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz afin de circonscrire les textes qu'ils réunissent dans *Formes de l'engagement littéraire (XV<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)* alors que, expliquent-ils « la notion d'«engagement» réfère d'abord à Jean-Paul Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature* (1948). Mais les formes que prend l'implication des écrivains dans le champ politique sont aussi nombreuses que diverses. De Voltaire à Vallès, de Zola à Malraux, d'Aragon à François Bon, qu'il s'agisse des cercles catholiques ou des cellules du Parti communiste, des modèles très variés se mettent en place, qui revendiquent ou qui assument une efficacité de la parole littéraire dans le monde. » (Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XV<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, Lausanne, Antipodes, coll. « Littérature, culture et société », 2006, p. 7. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait. Voir aussi Benoît Denis, *Littérature et engagement, de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, coll. « Points Lettres », 2000.

<sup>72</sup> Benoît Denis, *Littérature et engagement, de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, coll. « Points Lettres », 2000. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

<sup>73</sup> La notion d'engagement chez Sartre se modifie au fil de son parcours intellectuel; « elle traduit l'oscillation constitutive de son projet entre engagement dans la littérature et engagement de la littérature dans la sphère sociopolitique. » (Denis, 2006 : 111)

<sup>74</sup> Dans « L'engagement et le contre-engagement. Des politiques de la littérature », Benoît Denis cherche aussi à rapprocher, voire à concilier, les notions d'engagement en littérature et de politiques de la littérature.



politiques de la littérature s'affrontent pour identifier l'être de la littérature et mesurer à la fois sa présence et sa puissance dans l'espace public<sup>75</sup>.

Alors que la notion d'engagement sartrien, telle qu'on l'entend usuellement, cherche essentiellement à évaluer la manière dont une écrivaine ou un écrivain prend position dans la sphère sociale, la politique de la littérature se concentre davantage sur la manière dont une écrivaine ou un écrivain rend compte de sa position face au social dans un texte. En ce sens, Benoît Denis identifie, parmi les différences entre l'engagement et les politiques de la littérature, la dimension autoréflexive de la seconde. Traiter des représentations du politique à l'intérieur du texte permet à l'écrivaine ou à l'écrivain de réfléchir aux virtualités du politique dans la littérature, et au rôle même de la littérature à l'égard du social (Denis, 2006 : 107). Dans le cas des écritures au féminin, alors qu'est réitéré le désir d'une littérature *agissante*, où la représentation des femmes à l'intérieur du littéraire permet d'engendrer et de créer un espace afin que puisse survenir une représentation adéquate des femmes dans toutes les sphères, la dimension autocritique des politiques de la littérature se révèle éclairante.

Ainsi, l'espace littéraire apparaît comme un lieu où une subjectivité se positionne face au social, ce qui rejoint la pensée du philosophe Jacques Rancière, dont l'approche des politiques de la littérature s'oppose à un engagement sartrien où l'écrivain est appelé à tenir un rôle militant dans l'espace social. Philosophe français, ami d'Althusser avec qui notamment il cosigne *Lire le capital* (1968) avec Étienne Balibar, Roger Establet et Pierre Macherey, Rancière délaisse, après Mai 68, le marxisme althussérien qu'il considère trop ancré dans une logique hiérarchique où les ouvriers n'ont pas voix au chapitre, devant laisser la parole à des maîtres à penser qui détiennent un savoir érudit<sup>76</sup>. Il ouvre ainsi sa *Lecture d'Althusser* (1974) sur la réflexion que « le marxisme que nous avons appris à l'école althussérienne, c'était une philosophie de l'ordre, dont les principes nous écartaient du mouvement de révolte qui ébranlait l'ordre bourgeois<sup>77</sup> ». Afin de revenir au cœur de cette révolte, il s'arrête aux ouvriers, étudiant leur point de vue, et non ceux des intellectuels les observant. Par exemple, dans *La nuit des*

---

<sup>75</sup> Jean-François Hamel, « Qu'est-ce qu'une politique de la littérature? Éléments pour une histoire culturelle des théories de l'engagement », dans *Politiques de la littérature. Une traversée du XX<sup>e</sup> siècle français*, dans Laurence Coté-Fournier, Élyse Guay et Jean-François Hamel (dir.), 2014b, Montréal, Université du Québec à Montréal : Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, vol. 35, p. 14-15. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

<sup>76</sup> Dans « Réappropriation des savoirs et subjectivations politiques : Jacques Rancière après Mai 68 » (2013), David Amalric et Benjamin Faure analysent plus en détails comment ces changements de paradigmes dans la pensée ranciérienne après Mai 68 cherchent à évacuer la notion de pouvoir et de classes sociales. Ils voient ainsi comment le sujet chez Rancière est lié à la théorisation d'un savoir qu'il souhaite déhierarchiser.

<sup>77</sup> Jacques Rancière, *La leçon d'Althusser*, Paris, Gallimard, 1974, p. 4.

*prolétaires* (1981), il s'intéresse aux productions artistiques des ouvriers de Saint-Siméon, et aux manières dont on peut tracer, à partir de leurs productions, une « histoire de la pensée ouvrière » où est mise en place une « poétique du savoir<sup>78</sup> », pour reprendre les termes de David Almaric et Benjamin Faure. En effet, l'ouvrier est vu non plus comme cantonné à l'intérieur de la production manuelle qui lui sert à gagner sa vie, mais à l'extérieur de sphères dans lesquelles la pensée critique l'a souvent encloué : il n'est plus l'objet du discours savant, il est le producteur de discours sur sa situation.

Bien que j'aie sélectionné dans mon corpus des textes qui établissent des ponts entre la condition ouvrière et la condition des femmes, dont les réalités s'entrecroisent souvent et se superposent parfois lorsque la femme est aussi ouvrière ou petite main — comme c'est le cas chez France Théoret, notamment dans *Une voix pour Odile* (1978) — mon objectif n'est surtout pas de replier la situation ouvrière en France au XIX<sup>e</sup> siècle sur celle des écrivaines québécoises du corpus. Plus que la production qu'examine Rancière, c'est son geste même qui m'intéresse, celui de se pencher sur la production de savoir de ceux qu'on a considérés comme ne possédant pas de savoir. C'est à partir de ce savoir, posé comme troué, morcelé, fragmenté que Nicole Brossard, France Théoret ou encore Carole Massé établissent leurs mises en discours de l'histoire dans leur travail. En évaluant leurs propres savoirs, en procédant à l'inventaire de ce qu'il contient de labile, d'insuffisant, de non satisfaisant, elles effectuent ce même geste de critique face à leur position de sujet, geste qui est lui-même une politisation. Dans *Politiques féministes et construction des savoirs* (2012), Maria Puig de la Bellacasa rend compte de ces liens entre féminisme et épistémologie. Elle écrit ainsi que

[s]ur le terrain de la construction des savoirs, le processus de politisation de l'expérience comporte plusieurs fronts qui se superposent : mise en casse des savoirs établis et critique de leur contribution historique à asseoir la construction des « femmes » et leur discrimination; revalorisation de ce que les femmes « savent », mais qui n'est pas considéré comme un savoir; production de théories pour comprendre, analyser et transformer l'histoire des femmes. (Bellacasa : 70).

Cette « mise en casse des savoirs » du sujet féministe qu'évoque de la Bellacasa dialogue avec les perspectives de Rancière. Car en cassant, en brisant symboliquement les savoirs patriarcaux, les féministes remettent en question leur place dans l'univers du savoir. Cette métaphore du morcèlement entre aussi en résonance de manière féconde avec la poétique du montage et de

---

<sup>78</sup> David Almaric et Benjamin Faure, « Réappropriation des savoirs et subjectivations politiques : Jacques Rancière après Mai 68 », *Dissension*, n° 5, mai 2013, p. 81. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

l'agencement que je mets en œuvre dans cette thèse. Une fois configurés dans un nouvel alliage, quelles formes prendront ces savoirs? Par ailleurs, la poétique du savoir dans laquelle s'engage Rancière post-Mai 68 peut en effet être liée, comme Amalric et Faure le proposent, à une autre notion clé chez Rancière : le partage des sensibles. Le partage des sensibles se joue à un moment de rupture de l'ordre social, par exemple lorsque des ouvriers se refusent à être seulement ouvriers pour devenir également des artistes. Ce changement de paradigme fait émerger une position face au savoir qui remet en question l'ordre social dans la littérature même alors qu'un sujet questionne son appartenance à la communauté. Cet ordre social est non seulement contenu, mais produit par des structures de pouvoir, notamment policières, ce qui rappelle les études sur les stratégies du pouvoir de Michel Foucault. La littérature viendrait donc mettre en lumière les singularités qui n'avaient autrefois pas de place dans les structures hiérarchiques, d'où la « mise en casse » qu'évoque Puig de la Bellacasa.

Rancière évalue que le partage des sensibles est décelable en littérature à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, alors que devient caduque la triade des genres héritée du système classique. Une certaine démocratie se lit alors à l'intérieur des textes mêmes, la littérature se destinant à tous. Or, loin de proposer une vision de la littérature comme ensemble unifié, sans voix discordante, la démocratie en littérature permet aussi de lire la présence d'un dérèglement, puisqu'elle ouvre un espace où les mots désignent *aussi* celles et ceux qui n'ont pas de voix. On déconstruit alors une conception de la politique comme tout harmonique. Ainsi, la littérature produit du surnuméraire, de l'excédent à un réel qui lui, au contraire, placerait toute chose à sa place dans la communauté. Sans doute les écritures au féminin permettent elles aussi, à leur façon, de penser une reconfiguration du sensible, en ce sens qu'elles cherchent à insuffler du féminin dans une littérature qui est posée comme patriarcale. Dans l'ordre de la démocratie, où chaque signe est lié à son signifié, la littérature produit ainsi de l'Autre, de l'altérité. C'est dans ce brouillage des codes du réel, dans cette politique du *trop*, du rebut que se constitue la politique de la littérature rancérienne. C'est aussi là que j'y vois un lien clair avec les œuvres que je réunis dans cette thèse, qui cherchent, pour le dire une autre fois avec Rosi Braidotti, à mettre en valeur « la nécessité politique de positionner la femme comme le sujet d'une autre histoire<sup>79</sup>. » (Braidotti, 1994 : 130) Cette *autre histoire* peut justement émerger lorsqu'on emmêle les fils de l'histoire canonique, tel que le partage des sensibles rancérien l'invite aussi à penser.

---

<sup>79</sup> Je traduis. « *The political necessity to posit woman as the subject of another history.* »

La littérature engendre ainsi des représentations de la subjectivité qui cherchent à faire éclater les « correspondances établies entre état de corps et significations » (Rancière, 2007 : 52). Il s'agit donc de faire entrer du désaccord dans l'ordre du « vivre-ensemble », ou plus encore, de s'engager à y faire faire lire de la mésentente. La littérature apparaît donc comme une interprétation du réel, où entre en tension la lecture par l'individu du collectif. C'est dans cet acte interprétatif que se joue le partage du sensible, que Rancière définit, dans sa *Politique de la littérature* (2007) comme

[c]ette distribution et cette redistribution des espaces et des temps, des places et des identités, des paroles et du bruit, du visible et de l'invisible [qui] introduit sur la scène du commun des objets et des sujets nouveaux. Elle rend visible ce qui était invisible, elle rend audibles comme être parlants ceux qui n'étaient entendus que comme animaux bruyants<sup>80</sup>.

L'approche de Rancière ne peut, à mes yeux, constituer une grille d'analyse ou un mode opératoire, mais elle ouvre la possibilité de réfléchir aux politiques de la littérature dans un mode intratextuel, où la voix de l'écrivaine ou de l'écrivain fait montre d'une prise de position, réitérée dans chaque texte, envers la communauté dans laquelle elle ou il évolue. Hamel suggère, alors qu'il développe une approche des politiques de la littérature dans une perspective issue d'une histoire des représentations dans *Camarade Mallarmé. Une politique de la littérature* (2014), que l'on retrouve les politiques de la littérature

principalement dans la prose d'idées non fictionnelle, à travers un large spectre de genres, qui va de la lettre ouverte au manifeste, du pamphlet à la satire, de l'essai philosophique à la monographie érudite, et non seulement dans ce qu'il est convenu d'appeler la littérature de combat. Elles s'explicitent aussi dans les documents nombreux qu'on regroupe sous les catégories du péri-texte et de l'épi-texte, qui accueillent le commentaire des écrivains sur leur pratique, enregistrent leurs prises de position esthétiques et témoignent de leurs orientations idéologiques.<sup>81</sup>

Si, bien entendu, les politiques de la littérature peuvent être analysées dans les dispositifs qu'identifie Hamel, l'approche de Rancière permet de déplacer cette idée des politiques de la littérature qui ne se liraient que lorsque des écrivains écrivent sur leur travail, dans des entretiens ou des textes en amont ou en aval de leurs œuvres. La politique de la littérature, telle qu'il la définit, se situe dans tous les textes. On a reproché aux politiques de la littérature de Rancière d'embrasser très largement les notions de politiques, mais elles réfléchissent à la position du sujet écrivain face à sa ou ses communautés. Ainsi, en cherchant à comprendre comment se

---

<sup>80</sup> Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 12.

<sup>81</sup> Jean-François Hamel, *Camarade Mallarmé. Une politique de la lecture*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2014a, p. 15-16.

jouent les partages des sensibles dans la production d'une époque circonscrite, en effectuant une lecture qui à la fois désire conserver intactes les singularités des voix tout en évaluant ce qu'elles ont en commun, nous faisons la saisie d'une certaine « histoire des idées ». À cheval entre un travail d'historiographie et un travail d'analyse littéraire, cette lorgnette vise « à expliciter les politiques de la littérature en présence, mais encore et surtout à dégager les problèmes communs, à la fois esthétiques et politiques, à partir desquels elles promeuvent des représentations concurrentes de la fonction de la littérature dans l'espace public et dans le monde social » (Hamel, 2014b : 23-24). Car on impute à la littérature, dans les écritures au féminin, le pouvoir de changer la représentation des femmes.

Mon approche souhaite saisir, d'une part, quelles sont les politiques de la littérature qui s'organisent au sein de la production d'écrivaines comme France Théoret, Madeleine Gagnon, Nicole Brossard et Carole Massé à un moment charnière de la littérature québécoise qui s'étend de la fin de la Révolution tranquille au début de ce que d'aucuns ont nommé la postmodernité. Les politiques de la littérature distillées dans ces textes sont à la fois porteuses de positionnements face à l'histoire et face au genre sexuel : c'est dans les entrecroisements entre ces deux positions que s'organisent les modulations politiques et esthétiques des écritures au féminin et en font leur singularité. D'autre part, alors que j'écris cette thèse, me reviennent sans cesse en tête ma propre position d'énonciation, ma propre position politique dans l'écriture, des positions à en porte-à-faux d'un désir d'objectivité par rapport aux objets commentés. Possédant mes propres préoccupations politiques et littéraires, il va sans dire — mais me voilà tout de même à le répéter — que ma lecture est une captation, une saisie éminemment personnelle, éminemment construite par mon propre bagage de lectures.

Marielle Macé, qui dans *Façons de lire, manières d'être*<sup>82</sup> cherche à réconcilier l'idée de la lecture avec celle de la « vie ordinaire », y montre comment l'acte de lecture doit se comprendre non pas de manière dichotomique face au réel, mais bien comme étant inclus à même ce réel, un réel différent pour chacune, pour chacun. La subjectivité de la lectrice ou du lecteur se voit confrontée à une autre subjectivité, celle de l'écrivaine ou de l'écrivain :

Dans la lecture, [écrit Macé] s'esquisse ainsi le « pas de deux » de toute relation esthétique [...] : la réponse discontinue d'une individualité au comparable d'une autre forme. L'idée d'individu ne doit pas être jouée ici contre les communautés, les genres hérités et partagés, ou contre l'Histoire, mais elle oblige à les embrasser en une configuration problématique, toujours différente, qui devient l'objet même d'une

---

<sup>82</sup> Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2011. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

stylistique de l'existence. L'expérience de lecture incarne l'ambivalence de ce processus. L'effort pour être soi y est aussi bien secondé par les modèles littéraires que détournée par ces forces qui l'arrêtent ou le détournent. (Macé, 2011 : 19).

Entrent donc en tension dans l'acte de lecture, et également dans l'activité critique à laquelle je m'exerce ici, dis-je en prolongeant le discours de Macé, l'individualité du sujet lisant, celle du sujet écrivain, mais également d'autres cadres, dont la portée est difficile à circonscrire, mais n'en est pas moins agissante. Ces cadres sont les structures poliçant la littérature même : institutions littéraires, maisons d'édition, enseignement de la littérature, genres littéraires; tous infléchissent les lectures de qui les croise, non pas d'une manière figée, mais plutôt de façon mouvante, dynamique. C'est donc en me reconnaissant tout entière subjective, tout entière infléchie dans des paramètres qui ne sont pas tout à fait mesurables que je vous livre ici cette réflexion où j'articule, pour reprendre les mots de Macé, une « configuration » de mes lectures.

À l'instar de Marielle Macé, Jean-François Hamel réfléchit aux façons dont la lecture s'avère une pratique qui agit sur le texte même, alors, qu'« un texte n'existe pas sous l'espèce de l'éternité : il se métamorphose dès qu'il est donné à lire et aussi longtemps qu'il est lu. » (Hamel, 2014b : 19). Dans *Camarade Mallarmé*, Hamel développe des propos dont certaines prémisses se trouvent ailleurs dans son travail<sup>83</sup> : à l'autre bout du spectre d'une conception ranciérienne des politiques de la littérature, qui se lit à même le texte, Hamel écrit qu'« une histoire culturelle des politiques de la littérature ne peut faire l'impasse sur la constante “invention de la tradition” accomplie par les gestes critiques, qui redéfinissent la physionomie du passé littéraire selon les besoins politiques du présent » (Hamel, 2014b : 19). Avec une conception des politiques des littératures qui prend forme dans la contemporanéité toujours renouvelée de l'acte de lecture, Hamel aborde, dans son *Camarade Mallarmé*, l'exemple du poète symboliste Stéphane Mallarmé. L'œuvre de Mallarmé, peu engagé — selon le critère sartrien — durant son vivant, a été amalgamée à différentes orientations politiques qui incarnent également différents usages de la littérature. « Les vies posthumes de Mallarmé, [écrit Hamel], sont autant de survivances de son œuvre, qui entrelacent des temps disjoints; ses textes ont été allégorisés et actualisés à la lumière d'époques qui n'étaient plus la sienne. » (Hamel, 2014a : 19) Ainsi, la question de l'héritage d'une œuvre peut également passer par sa politisation, une politisation jamais stable, jamais figée, qui s'incarne dans l'œil de la lectrice

---

<sup>83</sup> Notamment dans son article cité plus tôt, « Qu'est-ce qu'une politique de la littérature? Éléments pour une histoire culturelle des théories de l'engagement ».

ou du lecteur. Cette politisation, déterminée par la réception d'une œuvre, est mouvante selon les besoins mêmes du lectorat, qui diffère selon les époques et les moments politiques :

Ce sont les lecteurs et non les écrivains qui utilisent la littérature comme « instrument collectif d'émancipation », comme « une arme sociale et politique ». La prise en considération des anachronismes qui font la texture des œuvres et des époques met sens dessus dessous la littérature engagée. Ce qui était une *politique de l'écriture*, intéressée aux intentions de l'écrivain et à la destination de ses textes, se renverse en une *politique de la lecture*, fondée sur le détournement polémique et l'actualisation critique. Cette politique de la lecture invite à *lire pour son époque*, c'est-à-dire en rendant perceptible l'*hystérésis* des œuvres, en faisant fructifier le malentendu qui lie l'écrivain à ses contemporains, le pouvoir de résistance et la puissance de transformation du présent. (Hamel, 2014a : 200)

Ainsi, ma perspective sur les écritures au féminin est nécessairement « anachronique », pour reprendre une expression qu'utilise régulièrement Hamel, parce qu'elle fait s'entrechoquer l'époque de l'écriture des textes avec le contexte où j'évolue; aussi parce que pour faire jaillir ce que j'y lis comme une « politisation », je fais parfois appel à un appareil théorique qui est ultérieur aux œuvres de mon corpus. Voilà, à mon sens, « l'actualisation critique » que mentionne Hamel, et que je performe en ces pages, en ayant l'intuition que le corpus que je mobilise, celui des écritures au féminin, n'a pas été assez actualisé par des lectures récentes.

Cette actualisation critique participe aussi d'une tradition critique féministe dont je revendique le geste et la filiation, celle de Suzanne Lamy, comme je le mentionnais plus tôt, dont le titre de l'un des essais les plus connus, *Quand je lis je m'invente*, fait écho — ou faudrait-il dire, puisqu'il leur est antérieur, qu'il en *construit* la chambre d'écho ou qu'il en est l'amorce — aux propos de Macé et d'Hamel, c'est-à-dire qu'il met en lumière la manière dont l'acte de lecture agit aussi comme une création. Cet acte d'engendrement est, chez Macé, d'abord sis dans la subjectivité du regard. Par l'entremise de son regard, on reconnaît dans une œuvre lue des formes de sa propre vie; en s'appropriant ainsi un texte, on l'actualise. Cette actualisation est aussi présente chez Jean-François Hamel, qui la voit par le biais d'une œuvre particulière, celle de Mallarmé. Les travaux critiques de Suzanne Lamy, portés par une langue inventive aux accents lyriques, témoignent d'une lecture critique consciente d'elle-même, qui sait que sa propre position féministe comme lectrice redouble et oriente sa position féministe :

Serai-je sujette à caution pour la part faite à ma subjectivité (de femme) dans mes rapports avec les textes, si l'on estime que j'aborde les écrits de femmes avec un a priori, celui du féminisme? Toute lecture n'impliquerait-elle pas des a priori avoués ou non, et les hommes seraient-ils des anges? N'être qu'un œil plus ou moins savant me rebute et je rêve de l'approche interne. (Lamy, 2017 [1982] : 38).

C'est cette « approche interne » débarrassée d'une volonté d'objectivité, héritée de Marielle Macé, de Jean-François Hamel, et peut-être surtout, de Suzanne Lamy, que je souhaite porter, en sachant et en revendiquant que mon propre bagage de lectures, que ma propre époque et que mon propre féminisme orientent nécessairement mes lectures critiques, où se dévoile, je l'espère, *une pensée à l'essai*.

### L'agencement comme articulation

« Je pense le féminisme comme une archive fragile, un corps assemblé à partir de la fragmentation, de l'éclatement<sup>84</sup> », écrit Sara Ahmed dans *Living a Feminist Life*, ce qui rejoint la manière dont Puig de la Bellacasa évoque le savoir féminisme : à partir d'une cassure, d'une brisure dans la grande toile des savoirs androcentristes (Ahmed, 2017 : 17). Je pense aussi que cette fragmentation de savoirs entre en dialogue avec le partage de sensible rancérien, qui découle d'un agencement, dans la littérature, créée par une esthétique de la rupture. C'est cette rupture qui fait émerger la possibilité pour un sujet de trouver des manières inédites d'être-au-monde. En effet, pour Rancière, le texte littéraire montre la subjectivité d'un individu qui, en posant sur le monde un regard singulier, fait advenir une lecture du réel inédite, sise dans le regard de l'écrivain. Dans le cadre de cet exercice, pour nommer ces « configurations », pour reprendre l'expression de Marielle Macé, ou encore ces « subjectivations », pour cette fois reprendre la terminologie rancérienne, j'ai choisi une expression que j'emprunte à Deleuze et à ceux avec qui il a cosigné certaines de ses œuvres, dont Félix Guattari et Claire Parnet : celle d'« agencement ». Un agencement est une mise en commun appelée à se reconfigurer, à se modifier. Un agencement ne possède pas d'essence, mais des strates, des lignes, des vitesses. Il est toujours en train de se mouvoir et il s'organise selon des constellations qui ne connaissent pas la fixité. Pour citer Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Milles plateaux*,

[d]ans un livre comme dans toute chose, il y a des lignes d'articulation ou de segmentarité, des strates, des territorialités; mais aussi des lignes de fuite, des mouvements de déterritorialisation et de déstratification. Les vitesses comparées d'écoulement d'après ces lignes entraînent des phénomènes de retard relatif, de viscosité, ou au contraire des précipitations et de rupture. Tout cela, les lignes et les vitesses mesurables, constitue un agencement<sup>85</sup>.

Un agencement est ainsi une manière de classer, d'arranger des éléments épars afin de créer un sens qui soit aussi un ordre. Or, cet ordre, à l'aune du concept d'agencement, tient autant du choix sensible et politique que d'une certaine coquetterie. Il est fait selon un goût personnel qui

---

<sup>84</sup> Je traduis. « *I think of feminism as a fragile archive, a body assembled from shattering, from splattering [...]* ».

<sup>85</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 9-10.



est labile sur la durée. L'agencement appelle à un dynamisme certain, qui reste sensible aux multiples, aux changements, à la modification, à la pluralité des éléments dont se compose un énoncé. Un agencement constitue ainsi, selon la perspective deleuzienne, un « arrangement ou une disposition d'éléments hétérogènes<sup>86</sup> ». La notion d'agencement est « l'unité réelle minima<sup>87</sup> ». Elle traverse la réalité, la littérature et les discours. Je crois que les écrivaines de mon corpus, par leur utilisation du fragmentaire, par leurs usages répétés de gestes intertextuels, mettent en lumière cette notion de façon particulièrement manifeste. Ces écrivaines envisagent la littérature comme le lieu qui rendrait apparent, visible, voire *survisible* l'hétérogénéité de tout discours. J'envisage ainsi leurs différentes pratiques textuelles — citations, insertions d'images, jeux paratextuels — comme des ouvertures à d'autres voix qui deviennent aussi des réflexions sur la possibilité du littéraire de faire tenir ensemble des agencements toujours prêts à se reconfigurer.

### **À partir de Beauvoir : féminismes et différence sexuelle**

*You make me feel  
Like a natural woman*

Aretha Franklin, citée par Judith Butler,  
citée par Maggie Nelson dans *The Argonauts*.

La question de l'adéquation ou de l'inadéquation entre identités sexuées et pratiques artistiques semble chargée de petites bombes prêtes à exploser. Comment les pratiques artistiques et les identités sexuées, en effet, peuvent-elles bien s'agencer? Devant cette question chargée, explosive, nous avons l'impression qu'il ne suffirait que d'un faux geste pour se retrouver sans visage et sans nom, à se demander comment se décline l'identité. Comment se met-elle en forme, avec ou contre soi, dans l'écriture? Faut-il manipuler cette question avec précaution et délicatesse, de peur d'accrocher un détonateur au passage, ou plutôt la prendre à bras-le-corps, jouer à quitte ou double? Faut-il accepter d'être prise dans sa déflagration, ou au contraire, la désamorcer sans jamais perdre de vue qu'un manque de circonspection envers elle pourrait la déclencher? Ou, pour le dire plus simplement : comment penser les identités sexuées sans qu'elles ne deviennent un carcan théorique réducteur?

---

<sup>86</sup> Je traduis. « *An assemblage is an arrangement or layout of heterogenous elements* ». Thomas Nail, « What Is an Assemblage », *SubStance*, vol. 46, n° 1, 2017, p. 20.

<sup>87</sup> Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 1996 [1977], p. 65.

C'est en plaçant la conceptualisation du féminin au cœur de cette thèse que je souhaite confronter ces interrogations. On pourrait certainement considérer comme anachronique ou désuète ma volonté de réfléchir au féminin à l'heure actuelle, alors que la critique d'aujourd'hui penche davantage du côté des théories qui étudient la déconstruction du genre, comme le *queer*<sup>88</sup> ou l'intersectionnalité<sup>89</sup>. Ces perspectives théoriques travaillent plutôt à déconstruire l'idée qu'il existerait des identités sexuées qui s'incarneraient selon les pôles binaires du « masculin » et du « féminin » et cherchent plutôt, pour le dire sans doute un peu trop rapidement, à voir comment l'identité est construite par un système social constitué de normes fluctuantes selon les époques et les groupes ou communautés, qu'ils soient familiaux, nationaux, religieux, etc. Dans un tel cadre, aspirer à définir le féminin semble en effet périlleux : de quoi et de qui parle-t-on lorsqu'on utilise ce terme? N'est-il pas restrictif, et ne pourrait-il pas figer dans des préconceptions normatives une idée du féminin — ou de la féminité — qui fonctionnerait alors comme une essence déterministe?

« Oui, mais », ai-je envie de dire. Je rejoins Catherine Malabou lorsqu'elle écrit dans *Changer de différence* que « [l]a femme est un prédicat qui ne va résolument plus de soi. Si le féminin a un "sens", ce serait alors dans la mesure où il permet de remettre en cause l'identité de la femme et procède de la déconstruction et du déplacement de cette identité même. » (Malabou, 2009 : 14) Il s'agit donc de réfléchir aux différents sens du féminin au fil des époques et de voir comment ces conceptions ont engendré des *façons de faire* au féminin, et non de prétendre que le féminin est immanent. Comme le remarque le philosophe Giorgio Agamben, dans *Qu'est-ce que le contemporain*<sup>90</sup>, c'est peut-être en faisant un pas de côté face au contemporain, en errant dans ses chemins de traverse que l'on arrive à être résolument et absolument contemporain; pour regarder son époque de plein fouet, dit-il, il faut être

---

<sup>88</sup> On attribue généralement à Teresa de Laurentis dans *Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities* (1991) ce terme utilisé dans le cadre des identités sexuelles : l'identité sexuelle est ainsi considérée non pas comme figée mais plutôt comme produite par un agencement, une position dans l'espace social. Il n'existerait ainsi pas un rapport d'adéquation entre le sexe biologique et l'identité de genre. Voir aussi Judith Butler, *Gender Trouble* (1990); Marie-Hélène/Sam Bourcier, *Queer Zones. Politique des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*, Paris, Balland, 2006 [2001].

<sup>89</sup> L'intersectionnalité est une notion issue de la sociologie popularisée par l'américaine Kimberlé Crenshaw qui analyse comment différents systèmes d'oppression (le racisme, la misogynie, l'homophobie, par exemple) sont en interaction : cette interaction engendre un positionnement du sujet dans l'espace social chaque fois singulier. On cherche ainsi à déconstruire, par exemple, l'idée qu'une forme d'oppression soit supérieure à une autre. Voir entre autres bell hooks, *Ain't I a Woman?*, New York, South End Press, 1981 et *Feminist Theory: from Margin to Center*, New York, Routledge, 2015 [1984]; Patricia Hill Collins, *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment*, New York, Hyman, 1990.

<sup>90</sup> Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain*, Paris, Rivage, 2008 [2007].

anachronique. L'anachronie dont traite Agamben est similaire à la définition que donnait tantôt Hamel de l'acte de lecture, c'est-à-dire une lecture qui s'effectue en décalage face au moment d'écriture et qui actualise son objet. À l'injonction d'Agamben à être anachronique, je réponds en me confrontant aux théories de la différence sexuelle, qui pourraient paraître, à cause de leur apparente binarité, dépassées. Je souhaite voir comment elles éclairent des textes qui appartiennent à un passé relativement récent, soit les années soixante-dix et quatre-vingt — ce même passé qui met en forme, déplace, préfigure et hante également la littérature contemporaine. C'est donc habitant le désir de penser cette différence sexuelle qui investirait un féminin et son corolaire, le masculin, que je fais miennes les réflexions de Catherine Mavrikakis et de Patrick Poirier alors qu'ils écrivent qu'il y avait et qu'il a encore

une urgence politique [...] à penser le genre comme *re*-produisant un certain genre, même incertain, *malgré* tous les discours sur la fin des genres, et l'utopie non encore réalisée « que nous n'en sommes plus là à penser le genre ». On prétextera au contraire l'évidence sanglante que « nous en sommes toujours là » pour rappeler que ce « monde » lapide toujours la différence<sup>91</sup>. (Mavrikakis et Poirier, 2007 : 14)

Il s'agit donc de réfléchir à la différence sexuelle en littérature afin de s'opposer à une certaine doxa aussi bienpensante que dangereuse, qui veut que « nous sommes tous pareils parce que nous sommes tous humains », alors que les résidus d'une différence créée par la culture, eux, persistent. Les militants antiracistes, à l'heure actuelle, s'attaquent entre autres à la notion de « *colorblindness* », c'est-à-dire aux discours des individus qui affirment ne pas distinguer la couleur de peau, comme si nous vivions dans un monde post-racial, où la race, ou ce qui a été conçu par les discours scientifiques comme telle, n'existaient plus. Or, les discours qui ont construit la race, comme ceux qui ont construit la différence sexuelle, existent toujours, et continuent à affluer, pernicieusement ou ouvertement. Ils continuent de perpétuer catégorisations sociales, violences discursives et physiques et autres incarnations d'une hiérarchie entre dominés et dominants. Penser aux instances, aux différences forces qui instituent et perpétuent la différence, qui la font vivre et la construisent<sup>92</sup>, revient donc, comme le mentionnent Mavrikakis et Poirier, à un acte relevant du politique en ce sens qu'il permet de réfléchir à ce qui se noue et se dénoue dans la *polis*, ce lieu du vivre-ensemble.

---

<sup>91</sup> Catherine Mavrikakis et Patrick Poirier, « Présentation. Un certain genre malgré tout et malgré nous » dans Catherine Mavrikakis et Patrick Poirier (dir.), *Un certain genre malgré tout*, Montréal, Éditions Nota bene, 2007, p. 14.

<sup>92</sup> L'image de la construction, qui renvoie à l'action d'ériger quelque chose de nouveau, me paraît fertile afin de penser à comment des mises en place discursives viennent créer des ensembles qui, dès lors, sont en eux-mêmes des fictions que l'on peut remettre en question.

S'intéresser à la différence sexuelle n'est pas prétendre que cette différence prend racine dans les organes sexués, qu'elle en constitue le point d'origine. Au contraire. Dans le cadre de cette thèse, je considère que le sexe biologique, tout comme le genre, relève d'une construction; le genre serait donc à l'opposé d'une immanence ou d'un « déjà là ». En effet, la différence sexuelle telle que nous la percevons à l'heure actuelle est le produit de mises en place discursive précises : c'est le point de vue que défend l'historien de la sexualité Thomas Laqueur en 1992 dans son essai *La Fabrique du sexe*<sup>93</sup>, où il s'intéresse à la « nature de la différence sexuelle » en montrant comment les textes scientifiques construisent, depuis l'Antiquité, les catégories sexuelles de l'homme et de la femme (Laqueur : 10). Il propose ainsi une analyse herméneutique des textes dits scientifiques, qui appartiennent au domaine médical. Dans une perspective foucauldienne, il montre que le « sexe et la sexualité furent une création discursive », que c'est d'abord « le contexte qui détermine le sexe » (Laqueur : III et 129). Contextes qui, comme tout ce qui est circonstanciel, sont appelés à être instables, polymorphiques et ancrés à l'intérieur des systèmes de pouvoir qui les constituent. C'est aussi d'ailleurs l'un des postulats d'Elizabeth Grosz dans *Volatile Bodies* (1994) lorsqu'elle mentionne que « [l]e corps, ou plutôt, les corps, ne sont ni anhistoriques, ni préculturels, ni des objets naturels. Ils sont plutôt modulés par des pressions sociales extérieures à eux; ils sont le produit, la conséquence directe de la constitution sociale de la nature.<sup>94</sup> »

Corps, sexe, genre... Afin de réfléchir à la manière dont ces différents éléments entrent en interaction, je souhaite revenir à une des penseuses canoniques du féminisme, Simone de Beauvoir, notamment dans *Le deuxième sexe* (1949). Alors qu'à partir de Laqueur, j'expliquais plus tôt que le sexe biologique, anatomique, est une construction culturelle et historique, chez Beauvoir, c'est aussi le genre le « féminin » qui est pensé comme une construction historique. Pour citer ce qui est sans doute le passage le plus connu de son travail, « [o]n ne naît pas femme, on le devient. Aucun destin biologique, psychique, économique ne définit la figure que revêt au sein de la société la femme humaine; c'est l'ensemble de la civilisation qui élabore ce produit intermédiaire entre le mâle et le castrat qu'on qualifie de féminin<sup>95</sup> » (Beauvoir, 1949, t. II : 15).

---

<sup>93</sup> Thomas Laqueur, *La fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1992 [1990]. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

<sup>94</sup> Je traduis. « *The body, or rather, bodies, cannot be adequately understood as ahistorical, precultural or natural object in any simple way ; they are not only inscribed, marked, engraved by social pressures external to them but are the products, the direct effects, of the very social constitution of nature itself* ». Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, p. x.

<sup>95</sup> Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949, p. 14. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

On connaît l'extraordinaire fortune de la première phrase de cet extrait, qui est souvent utilisée de façon décontextualisée. Il demeure que cette formule illustre de façon très efficace comment chez Beauvoir, le sexe biologique mène au genre au moyen de divers conditionnements sociaux, alors que « dans la collectivité humaine rien n'est naturel, et qu'entre autres la femme est un produit élaboré par la civilisation » (Beauvoir, 1949, t. II : 495).

Il va sans dire que les réflexions de Beauvoir ont été extrêmement fertiles pour la théorie féministe, ayant été reprises par des féministes matérialistes, souvent issues des sciences sociales, comme Christine Delphy<sup>96</sup> et Monique Wittig<sup>97</sup>, qui conceptualisent l'oppression des femmes par l'entremise d'une analyse marxiste de la lutte des classes. Alors que le marxisme désigne le capitalisme comme oppression première, le matérialisme féministe souhaite montrer que le patriarcat oppresse spécifiquement les femmes. Il s'intéresse aux répercussions de cette oppression spécifique en étudiant par exemple des sphères de la vie quotidienne comme celle du travail domestique. Le texte considéré fondateur du mouvement, « L'ennemi principal » (1970) de Christine Delphy, aborde ainsi le mariage comme lieu d'asservissement pour les femmes. Le féminisme matérialiste n'est pas un mouvement homogène, ni un mouvement dont les acceptions restent stables dans le temps. Les féministes matérialistes, comme l'écrit Marina Abreu (2017), sont unies par un refus du naturalisme, qui considère que le sexe biologique et le genre sexuel sont synonymes, et par l'idée que l'oppression des femmes est systémique et structurale<sup>98</sup>. Par contre, celles qui souscrivent au féminisme matérialisme entretiennent des différends théoriques, au fil des années, notamment par rapport aux sources de l'oppression des femmes. Pour certaines, c'est le patriarcat qui en est la cause, pour d'autres, le capitalisme<sup>99</sup>.

---

<sup>96</sup> Beauvoir est régulièrement citée par la féministe matérialiste Christine Delphy dans ses travaux. Partageant des affinités intellectuelles dont on peut lire la marque dans plusieurs textes, Beauvoir et Delphy ont également cofondé, avec Monique Wittig, la revue *Questions féministes* (1977-1980). Lorsque des dissensions éclatent au sein du comité, la revue est dissoute. En 1981, Simone de Beauvoir et Christine Delphy, accompagnée de Claude Hennequin et Emmanuèle de Lesseps, fondent *Nouvelles Questions féministes*, que codirige toujours Christine Delphy. Delphy rend compte de sa « dette » intellectuelle envers Simone de Beauvoir dans l'article « Beauvoir, l'héritage oublié » (Delphy, 2008), par exemple.

<sup>97</sup> Même si Simone de Beauvoir et Monique Wittig ont connu des différends intellectuels qui ont mené, comme je le mentionne ci-haut, à la dissolution de la revue qu'elles avaient cofondées, Wittig mentionne dans « On ne nait pas femme » (Wittig, 2013 [2001] : p. 45-56) de quelle façon sa conception de la lesbienne comme figure est tributaire des réflexions anti-naturalistes de Beauvoir dans *Le deuxième sexe*.

<sup>98</sup> Marina Abreu, « De quelle histoire le “féminisme matérialiste” (français) est-il le nom? », *Comment s'en sortir*, n° 4, printemps 2017, p. 62.

<sup>99</sup> Marina Abreu cite, pour illustrer ces différends, l'éditorial des *Pétroleuses* où le collectif écrit : « Nous nous séparons des autres courants du MLF par notre analyse de l'oppression des femmes : celle-ci n'a pas pour nous des racines dans la “perversité” des mâles en général, mais dans le système capitaliste qui crée les rapports d'oppression et utilise les hommes comme instruments de cette oppression [...]. Nous ne pensons pas non plus que cette oppression soit la même pour une femme ouvrière et une femme bourgeoise : les avantages que cette dernière retire du système contribue à l'éloigner du combat pour sa libération qui passe par la Révolution socialiste » (*Pétroleuses*, n° 0, 1974, p. 2, tel que cité par Marina Abreu, p. 61-62.)

On a très fréquemment opposé la pensée de Beauvoir, et, par extension, celles des féministes matérialistes, à la perspective des penseuses de la différenciation sexuelle<sup>100</sup>. On a associé à ce dernier mouvement Julia Kristeva, Hélène Cixous et Luce Irigaray, à laquelle je m'intéresserai de manière plus spécifique au fil de cette thèse. Christine Delphy, notamment, mentionne à plusieurs reprises dans son travail que le féminisme essentialiste demeure « incompatible » avec le féminisme matérialiste qu'elle défend<sup>101</sup>. Cette incompatibilité réside dans le fait, croit-elle, que la psychanalyse y est considérée comme une vérité immanente, dont les « présumés idéalistes et naturalistes font obstacle au développement d'une psychologie réellement matérialiste » (Delphy, 1982 : 75). Monique Plaza s'inscrit également dans le courant du féminisme matérialiste. Elle consacre à la fin des années soixante-dix une étude aux essentialistes qui résume bien les reproches théoriques qui leur sont faits à cette époque. Hélène Cixous, Annie Leclerc et Luce Irigaray, plaide Plaza, affirment que la société patriarcale a occulté le féminin, et qu'une exploration du corps féminin permettra l'avènement d'un nouveau type de discours. Or, croit cette critique américaine, en restreignant les luttes féministes à la dimension physique des sujets, celles qu'elle nomme « les essentialistes » font fi de la dimension sociale de la construction du genre :

Laisser parler le corps... , c'est précisément cette proposition qui éveille notre attention critique. La spécificité de la femme ne tiendrait ainsi en dernière instance qu'à son corps, censé être le naturel lieu de la différence sexuelle? Pourtant, faire parler le corps, revendiquer notre « différence », c'est déjà participer d'un système social et oppressif : la nature ne parle pas la différence, elle fournit des supports que nous interprétons en fonction des rapports sociaux. L'individu n'a pas d'existence « naturelle », il est toujours-déjà socialisé, y compris dans son « irréductibilité biologique ». Nous ne trouverons pas la « vraie » femme en éliminant le social de notre questionnement. Car le social est toujours là, qui impose sa traduction oppressive<sup>102</sup>.

---

<sup>100</sup> Les penseuses de la différence sexuelle sont aussi parfois nommées « les essentialistes ». Parce que le terme « essentialisme » a été connoté négativement, on lui préfère souvent l'appellation de « féminisme de la différenciation sexuelle » et autres variations. Je suivrai plutôt Judith Butler dans « The Future of Sexual Difference » (Butler et al., 1998) : au cours de cet entretien, elle rappelle que l'essentialisme, dans la tradition philosophique, relève de ce qui n'a pas d'apparence concrète, et non d'une réduction du genre au déterminisme biologique. Rappelons aussi, du même coup, que la critique américaine a réuni les féministes essentialistes — ou de la différence sexuelle — en les nommant sous l'appellation « *French Feminists* ». Certaines penseuses qui ne sont pas françaises sont aussi comprises sous cette étiquette, qui peut d'ailleurs être vue comme une sous-catégorie de la « *French Theory* », où se retrouvent par exemple Deleuze et Derrida. Par ailleurs, ces regroupements ont été critiqués, notamment par François Cusset dans *French Theory : Foucault, Derrida, Deleuze, & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis* (2003).

<sup>101</sup> Christine Delphy, « Un féminisme matérialiste est possible », *Nouvelles questions féministes*, n° 4, automne 1982, p. 50-86. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

<sup>102</sup> Monique Plaza, « Pouvoir phallomorphique et psychologie de "la Femme" », *Questions Féministes*, n° 1, novembre 1977, p. 92. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

Les guillemets que multiplie Plaza opèrent une mise à distance claire à l'égard de la pensée de la différence sexuelle. Plaza considère qu'inscrire les possibilités de l'émancipation féminine dans le corps serait une reconduction de l'idéologie patriarcale qui, historiquement, a réduit les femmes à un déterminisme biologique qui lui conduit à une stéréotypie de rôles, une idéologie qui ferait même d'Irigaray une « antiféministe » (Plaza, 1977 : 109). Si on suit le raisonnement de Plaza, seule une analyse sociologique de l'oppression des femmes dans le cadre du féminisme matérialiste provoquerait un changement de paradigme qui permettrait, à terme, de faire disparaître l'inégalité entre hommes et femmes. Or, « revenir au corps » des femmes, ce que rejettent Delphy et Plaza, n'est pas nécessairement maintenir que le corps est le lieu de production d'une *attitude féminine* liée au sexe biologique, ce qui, il est indéniable, tiendrait d'une position naturaliste. À l'opposé de Plaza, je soutiens plutôt qu'on puisse faire une lecture antinaturaliste des féministes matérialistes comme des féministes de la différence sexuelle. En effet, comme les penseuses de la différence sexuelle, je considère que le féminin n'est pas lié au sexe biologique, mais relève plutôt d'une idée à poursuivre, d'un motif à partir duquel réfléchir de manière philosophique. Alors que pour Deleuze et Guattari, la philosophie serait « l'art de former, d'inventer, de fabriquer des concepts<sup>103</sup> », c'est exactement à ce mode de réflexion que renvoient les féminismes de la différence sexuelle en cherchant à former, à inventer, à fabriquer le concept de femme, où l'image du corps deviendrait une métaphore, un outil pour penser les différentes oppressions.

Je nuance toutefois ici : il ne faut néanmoins pas voir le concept de « femme » comme trop volatil, comme inéluctablement désincarné, comme évoluant de manière séparée du corps. C'est ce que rappelle Catherine Malabou dans *Changer de différence*, car, demande-t-elle, « [c]omment défendre la spécificité, même instable, même relative, d'une violence faite aux femmes si la notion même de "spécificité" est sujette à la violence inverse d'une constante dépropriation? » (Malabou, 2009 : 114-115) C'est dire que le féminin serait pour elle, et pour moi, un nœud, un concept flottant, touchant les gens marqués sexuellement comme des hommes ou des femmes. Or les actes de violence envers le féminin, eux, se font majoritairement contre celles qui sont genrées comme des femmes ou contre des personnes, souvent *queers*, dont l'apparence relève des codes associés au féminin. C'est dans ce rapport à la violence que se fonde, pour Malabou, le féminin, et qui réhabilite pour elle la pensée de la différence sexuelle.

---

<sup>103</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Les Éditions de Minuit, collection « Critique », 1991, p. 8.

Car, pour le dire encore une fois, comment penser le féminin hors des corps si ce sont les corps marqués du féminin qui sont soumis aux assauts de la violence spécifique contre le féminin?

Ainsi, les féministes matérialistes réfléchissent à des questions d'ordre matériel, s'interrogeant par exemple sur les répercussions économiques de l'avortement pour les femmes, ou sur le travail domestique. Leur pensée est issue des sciences sociales et prend racine dans une dialectique des classes sociales. Les féministes de la différence sexuelle, associées à la psychanalyse, à la philosophie et à la littérature, s'intéressent en premier lieu au langage, aux productions culturelles et aux manières dont ces dernières ont perpétué une conception oppressive du féminin. Bien que différentes, leurs positions participent toutes deux d'un processus de tri face à ce qui a été donné comme « réel » ou « vrai » au cours de l'histoire. Delphy affirme dans cette veine que le matérialisme en lui-même une « théorie de l'histoire<sup>104</sup> ». En ce sens, féminisme matérialiste et féminisme de la différence sexuelle partagent un désir de lecture, ou de relecture de l'histoire, et deux héritages philosophiques à l'aune desquels considérer la production des écrivaines au féminin au Québec. C'est ainsi en employant différents moyens que les féministes matérialistes comme les féministes de la différenciation sexuelle souhaitent circonscrire comment le discours patriarcal a façonné, au travers de l'histoire et selon différentes modulations, une vision du féminin qui a opprimé les femmes<sup>105</sup>.

Les penseuses de la différence sexuelle et les féministes matérialistes ne sont évidemment pas les premières féministes à réfléchir à l'histoire. Plus encore, cette volonté critique à l'égard de l'histoire est peut-être le mouvement premier de la pensée théorique féministe. C'est du moins mon postulat dans le cadre de cette thèse alors que, pour reprendre les mots de Françoise Collin, « on a souvent souligné, à juste titre, que les femmes n'ont pas d'histoire, cette affirmation signifiant alternativement ou tout à la fois que la science historique les a gommées de sa scène et/ou qu'elles ne font pas souche. » (Collin, 2014 : 93) Comment faire apparaître ce qui a été évincé, ce qui a été posé comme angle mort du discours? Quelles sont les stratégies utilisées afin de rendre compte de cette présence tue, ou cachée? Ce

---

<sup>104</sup> Christine Delphy, « Pour un féminisme matérialiste » dans *L'ennemi principal, t.1, Économie politique du patriarcat*, Paris, Éditions Syllepse, 2002 [1975], p. 274.

<sup>105</sup> Ces deux perspectives féministes peuvent aussi être lues en écho des réflexions foucaaldiennes (Foucault, 1976, 1976, 1984) où on considère qu'un groupe majoritaire au sein de la société — ici formé de ceux qu'on a identifiés comme étant des « hommes » —, exerce son pouvoir sur le corps d'un groupe minoritaire — ici regroupant celles qu'on a identifiées comme étant des « femmes » — afin de les contrôler.



clignotement entre présences et absences des femmes dans le discours historique peut aussi être pensé d'un point de vue littéraire, alors que les lacunes de l'histoire des femmes y sont conceptualisées, autant dans la fiction que dans la théorie littéraire. En effet, comme le remarque Alain Corbin dans son introduction à *Écrire l'histoire des femmes et du genre* de Françoise Thébaud, « [l]es historiennes des femmes ont été très tôt obligées de se prêter aux lectures en creux, de pratiquer la chasse aux traces évanescentes ou furtives. Lectrices de Michel Foucault, elles se sont révélées d'emblée attentives aux manques<sup>106</sup>. » En effet, quoi et comment construire alors qu'on sait que l'histoire à partir de laquelle on se constitue est profondément aporétique? Les historiennes, mais aussi, bien sûr, les écrivaines, les poètes, les romancières ont usé de plusieurs stratégies afin de réfléchir à ce manque de présence des femmes en littérature. Virginia Woolf constitue, dans la littérature, un exemple canonique auquel la pensée féministe revient sans cesse. Dans *Une chambre à soi*<sup>107</sup>, Woolf invente la vie de la sœur de Shakespeare. Que se serait-il passé si, à l'instar de son frère, elle avait eu des aspirations littéraires? Dans la société victorienne où Shakespeare a brillé, sa sœur, écrit Woolf, si elle avait voulu écrire, en aurait été empêchée par diverses personnes qui incarnent un système où les femmes ne peuvent se réaliser : personne n'aurait pris ses ambitions au sérieux. Pire, on l'aurait tant ridiculisée que cette humiliation de ne pas avoir réussi à accéder au succès malgré son talent l'aurait tuée. Dans le récit de Woolf, cette sœur de Shakespeare qui meurt seule et amère de ne pas avoir vu la fulgurance de son talent littéraire reconnu représente toutes ces « sœurs de », ces « femmes de », ces compagnes d'hommes célèbres qui restent dans l'ombre de l'homme qu'elles épaulent. Plus de soixante-dix ans après Woolf, Kate Zambreno retrace dans *Heroines*<sup>108</sup> (2012) comment les femmes de la modernité, de Virginia Woolf elle-même à Zelda Fitzgerald, ont souvent été étiquetées comme « folles » et sont restées à l'ombre d'époux qui souhaitaient souvent contrôler leurs carrières littéraires. La pathologisation de leurs comportements était, affirme avec conviction Zambreno, une façon de discréditer, de minoriser leur travail au profit de celui de ceux qui détenaient le pouvoir de canonisation des œuvres au sein de l'environnement dans lequel ces écrivaines évoluaient. De Woolf à Zambreno revient une constante, qui sera aussi le motif que j'observerai dans les écritures au féminin, où la littérature représente un lieu qui critique la place laissée par l'histoire littéraire aux femmes.

---

<sup>106</sup> Alain Corbin, « Introduction » dans Françoise Thébaud, *Écrire l'histoire des femmes et du genre*, 2007 [1998], Lyon, ENS Éditions, coll. « Sociétés, Espaces, Temps », p. 10.

<sup>107</sup> Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, Paris, Denoël, 1978 [1929].

<sup>108</sup> Kate Zambreno, *Heroines*, New York, Semiotext(e), 2012.

## Réconcilier Beauvoir et la pensée de la différence sexuelle

Irigaray, philosophe d'origine belge, a poursuivi sa scolarité en France, où elle a par la suite majoritairement travaillé. Linguiste de formation, elle est fortement influencée par la psychanalyse. Elle est l'une des penseuses les plus importantes de la différence sexuelle, théorie qui est au cœur de plusieurs de ses essais comme *Speculum* (1974), *Éthique de la différence sexuelle* (1984) ou encore *Parler n'est jamais neutre* (1985). Irigaray est une présence clé dans la réflexion qui m'occupe dans cette thèse<sup>109</sup>. Peu étudiée en Belgique ou en France dans les années soixante-dix et quatre-vingt, c'est aux États-Unis que son œuvre sera d'abord institutionnalisée, alors qu'elle fait par exemple partie des théoriciens que convoque Judith Butler dans son désormais canonique *Gender Trouble* (1990). Plus récemment, comme je l'ai mentionné, c'est également en recourant à Irigaray que Catherine Malabou pense la différence sexuelle dans *Changer de différence : le féminin et la question philosophique* (2009).

Contemporaine des écrivaines du corpus — elle publie son premier essai, *Le langage des déments*, en 1973 —, Irigaray est régulièrement citée par celles qui pratiquent l'écriture au féminin. À titre d'exemple, Louky Bersianik place une citation d'Irigaray en exergue de son *Pique-nique sur l'Acropole* (1979); France Théoret, dans *Entre raison et déraison* (1987), la nomme parmi ses influences intellectuelles. Irigaray fait ainsi partie des références de la communauté interprétative<sup>110</sup> composée des écrivaines de mon corpus, ces femmes qui ont partagé amitiés, lieux de publications et connivences intellectuelles tout au long de leurs trajectoires. Plus encore que les références directes à Irigaray dans les œuvres du corpus, c'est à son héritage intellectuel que je souhaite revenir. Bien entendu, d'une manière plus évidente, Irigaray et les écrivaines que j'étudie ici partagent une intuition qui devient certitude : celle que le féminin, débordant du cadre du biologique, est une question que l'on pose à la littérature. La littérature devient le lieu d'investigation de ce féminin que l'on traite comme l'objet d'une quête, une possibilité, un devenir. Au-delà de ce traitement du féminin, Irigaray et les écrivaines

---

<sup>109</sup> L'œuvre d'Irigaray se poursuit à l'heure actuelle : son dernier livre a été publié en 2016. Son travail n'est évidemment pas homogène et s'est attaché, au fil des années, à différents angles de recherche, de la différence sexuelle à une critique de discours scientifiques, de la fécondation *in vitro* en passant par la méditation et le yoga. Je tiens à spécifier que mon objectif n'est pas de réduire ses propositions théoriques aux éléments qui m'intéressent, ni d'affirmer que ceux-ci sont les seuls valables au sein de son travail.

<sup>110</sup> Je reprends ici la notion développée par Stanley Fish dans *Is there a Text in this Class: the Authority of Interpretative Communities* (1980).

de mon corpus partagent également une *manière*, un *geste*, une liberté face aux sources citées dans leur travail d'investigation face au féminin. Voilà pourquoi je m'arrêterai aussi longuement sur son œuvre dans les prochaines pages : elle contient, je crois, quelques clés qui permettent d'envisager non seulement la question du féminin dans celles des écritures du féminin, mais elle montre également comment le recours à des pratiques intertextuelles qui relaient des textes anciens en les commentant, en s'en distanciant, en les parodiant, participent à la découverte de ce même féminin.

Dans « Petite annonce », la section inaugurale de *Je, tu, nous* (1990), Irigaray revient sur l'apport incontournable de Beauvoir aux études féministes. La publication du *Deuxième sexe* a été, croit-elle, un événement majeur qui a permis de solidariser les femmes face à leur exploitation. Dans l'essai d'Irigaray, cette section est suivie par une deuxième qui se nomme « Mythes religieux et civils ». Ce chapitre reprend une partie du titre de « Mythe », un chapitre du *Deuxième sexe*, où Beauvoir revoit, de manière un peu pêle-mêle, plusieurs textes issus de différentes traditions sans prendre en compte leur contexte d'énonciation : de la Bible à Saint-Augustin en passant par Faulkner et Leiris; son objectif est plutôt d'isoler comment ces discours ont permis de construire dans la doxa une idée du féminin où « la femme appara[it] ainsi comme l'inessentiel, comme l'Autre absolu, sans réciprocité » (Beauvoir, 1949, t. I : 190). Beauvoir analyse comment ce qu'elle nomme des « mythes » construit une image du féminin qui s'incarne de différentes manières dans la littérature et la philosophie.

La section « Mythes religieux et civils » dans l'essai *Je, tu, nous* d'Irigaray se conclut en observant que si « [c]haque individu ne peut réinventer toute l'Histoire, Beauvoir pense que tout individu, femme ou homme, peut et doit réinventer son histoire, individuelle et collective.<sup>111</sup> » Il n'est pas fortuit que soit récupéré le titre d'une section du *Deuxième sexe* immédiatement après qu'Irigaray ait approfondi son rapport à Beauvoir, pas plus que le chapitre ne se termine en soulignant la responsabilité individuelle qu'entretiennent les individus par rapport à leur interprétation de l'Histoire... En invitant ses lectrices à reprendre, à relire ou à remâcher un discours qui leur a été appris de manière linéaire, Irigaray les enjoint à pratiquer le geste qu'à jadis accompli Beauvoir à l'intérieur de « Mythes », c'est-à-dire à agencer certains éléments de l'histoire de manière achronologique afin de faire jaillir un sens qui, s'il est d'abord

---

<sup>111</sup> Luce Irigaray, *Je, tu, nous*, Paris, Galilée, 1990, p. 34. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

modulé par le regard du sujet qui les ordonne, n'en perd pas moins la possibilité d'être aussi valide pour d'autres que soi.

Dans « Petite annonce », Irigaray regrette aussi l'amitié qu'elle et Beauvoir n'ont jamais su, ou jamais pu, développer, ni dans leur vie intellectuelle, ni dans leur vie intime. La littérature, tout comme chez Zambreno que j'évoquais plus tôt, est ainsi pensée comme un espace qui rend possible des alliances entre femmes qui ne peuvent être approfondies ailleurs. Il y avait entre « [leurs] positions des différences importantes qu'[Irigaray] espérai[t] surmontables au niveau de l'amitié et l'assistance réciproque. Concrètement, elles ne l'ont pas été. À [son] envoi de *Spéculum* [adressé] comme à une sœur aînée, Simone de Beauvoir n'a jamais répondu. » (Irigaray, 1990 : 10). Ces différends intellectuels qu'évoque Irigaray sont au cœur de leurs façons de conceptualiser les rapports entre hommes et femmes. Alors que Simone de Beauvoir réfléchit à leurs rapports afin qu'ultimement, femmes et hommes puissent devenir égaux, Irigaray analyse ce qui, dans la femme, diffère de l'homme. Dans cette perspective, en effet, ne peuvent être « égaux » ceux qui ne partagent pas, et ne partageront jamais, les mêmes constructions culturelles.

Comment, en effet, être égaux alors que la substance même de l'homme et de la femme diffère? C'est là que se joue la différence sexuelle. « L'exploitation [des femmes] est fondée sur la différence sexuelle, elle ne peut que se résoudre par la différence sexuelle », écrit encore Irigaray (1990 : 12). Ou, pour le dire avec Naomi Schor dans « Cet essentialisme qui n'en est pas un », un article de 1993 qui fait partie de la réception américaine d'Irigaray, « tandis que pour Beauvoir le but pour les femmes est de partager pleinement les privilèges du sujet transcendant, pour Irigaray le but est d'atteindre la subjectivité sans se fondre<sup>112</sup> » (Schor, 1993 : 94). « Sans se fondre », c'est-à-dire sans que ne soit réduit à néant le féminin, qui doit, dès lors, rester hétérogène au « sujet transcendant », l'homme. La pensée de la différence sexuelle permettrait alors de résister à l'amalgame, de conserver, tout en la creusant, la subjectivité des femmes par rapport à l'homme. Plus encore, l'égalité des deux sexes que promeut Beauvoir reconduirait l'asymétrie du phallogentrisme, ce qui empêcherait d'accéder à ce qui relève véritablement du féminin alors que « des femmes simplement “égales” aux hommes seraient “comme eux”, donc pas des femmes » (Irigaray, 1977 : 160). En ce sens, dans la pensée de la différence sexuelle réside également une réflexion sur l'importance

---

<sup>112</sup> Naomi Schor, « Cet essentialisme qui n'est pas un », dans « Féminismes au présent », supplément du *Futur antérieur*, L'Harmattan, 1993, p. 94. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

prépondérante de l'hétérogénéité de l'être, qui ne doit pas reproduire cette « économie du même » de la société patriarcale.

La réconciliation entre la pensée de Beauvoir et celle d'Irigaray ne s'est donc pas faite du vivant de Beauvoir, ni, par la suite, de manière convaincante dans les écrits d'Irigaray, comme le montre l'exemple du texte d'Irigaray que je cite ci-haut, dans lequel cette dernière regrette plus qu'elle ne revendique sa filiation avec Beauvoir. Or cette réconciliation serait envisageable, et même souhaitable, selon Naomi Schor. Schor voit dans cette filiation intellectuelle une façon d'en finir avec la mauvaise presse faite aux penseuses de la différence sexuelle et qu'alimentent plusieurs féministes en affirmant qu'elles reconduisent des schèmes patriarcaux, dont une sexualité nécessairement emprisonnée dans la relation de couple hétérosexuel et où le féminin est toujours pensé dans une binarité l'opposant au masculin. Or, la pensée de la différence sexuelle n'est pas nécessairement ancrée dans une pensée anatomique, biologique; le féminin et le masculin relevant du genre plutôt que du sexe.

Je milite ainsi pour une réconciliation entre féminisme matérialisme et féminisme de la différence sexuelle, à l'instar de Schor lorsqu'elle constate que Beauvoir et qu'Irigaray incarnent non deux pôles qui, à la manière d'aimants contraires, se rejettent irrémédiablement, mais représentent plutôt deux étapes charnières de la pensée féministe. En ce sens, Schor « montr[e] qu'on ne peut pas comprendre le travail d'Irigaray sans le situer dans une relation avec celui de Beauvoir. » (Schor, 1993 : 95) Alors que Beauvoir, soutient Schor, a réfléchi aux constructions culturelles qui ont fait que la femme a été posée comme diamétralement « opposée » à l'homme, Irigaray, elle, analyse les discours ayant inscrit la femme comme « similaire » à l'homme, niant sa différence<sup>113</sup> : ces deux mouvements cherchent tous deux à éclairer la subjectivité féminine par rapport au patriarcat. Les perspectives de Beauvoir et d'Irigaray permettent de réfléchir aux écritures au féminin et plus encore, elles mettent en lumière des stratégies d'écriture en action à l'intérieur des œuvres de mon corpus.

L'objectif de Schor n'est pas de prétendre que la position d'Irigaray ou de Beauvoir est préférable à l'autre, mais plutôt de réhabiliter la pensée de la différence sexuelle au sein de la critique féministe, pensée qui aurait vécu un « anathème » à l'intérieur du mouvement des femmes (Schor, 1993 : 88). Schor situe donc Irigaray dans la filiation de Beauvoir et ne la voit

---

<sup>113</sup> Schor nomme ces processus en suivant la typologie de Mary Louise Pratt : « othering », dans le cas de Beauvoir, et « saming », dans celui d'Irigaray. (Schor, 1993 : 95-96)

donc pas comme une iconoclaste sans parenté intellectuelle<sup>114</sup>, — rappelons qu'Irigaray aurait souhaité que Beauvoir agisse en « sœur aînée ». Schor se pose par ailleurs en contrepoint de la critique des essentialistes. Cette critique, dit Schor, a réduit Irigaray à sa définition du « féminin », alors qu'elle considère que l'aspect principal de son travail réside plutôt dans son effort de « démythification de la fiction tyrannique d'un sujet universel » (Schor, 1993 : 95). Cette position, je souhaite l'avoir comme point de mire en étudiant les écritures au féminin, alors que je m'intéresserai aux efforts, aux *agencements* mis en place dans mon corpus pour procéder à cette démythification d'un sujet universel. Il s'agit d'une position politique, où on aspire à déconstruire l'idée que le sujet universel est masculin. Chez Irigaray comme chez les écrivaines que j'étudierai de manière plus étroite dans les prochains chapitres, c'est l'acte de *lecture* qui met au jour les constructions derrière certains discours où le sujet est nécessairement masculin — il faut retenir ici l'idée selon laquelle l'universel relève d'une certaine facticité. L'universel, dans ce cadre, devient synonyme de ce qui a été pensé comme tel, mais n'admet pas réellement la présence du féminin. C'est une idéologie de l'homogène plutôt que de l'hétérogène, et la pensée de la différence sexuelle vise justement à insuffler un au-delà de la binarité; de l'altérité, de « l'autre », dans ce qui a été jusqu'alors la chasse gardée de la pensée unique androcentriste.

Cette inclusion de l'« autre » serait à mon sens l'objet même des écritures au féminin au Québec dans les années soixante-dix à quatre-vingt-dix, alors que l'on tentait de définir par l'entremise des virtualités ouvertes par la littérature ce qu'était l'expérience de la femme dans le langage. Comme le discours, à l'époque, voulait que ce processus provoque une rupture avec un ordre établi, ce féminin était aussi placé comme demandant une inventivité, une créativité profonde, afin de se constituer. D'un point de vue ranciérien, ce changement de paradigme exige également une renégociation du partage des sensibles, car les femmes cherchent alors à se créer une nouvelle place dans la société. Pour le dire avec les mots d'Irigaray dans *Éthique de la différence sexuelle* (1984), « [t]out est à réinterpréter dans les relations entre le sujet et le discours, le sujet et le monde, le sujet et le cosmique, le micro et le macrocosme. Tout, et d'abord que le sujet s'est toujours écrit au masculin, même s'il se voulait universel ou neutre :

---

<sup>114</sup> Dans l'introduction de *Engaging with Irigaray*, le collectif qu'elle codirige avec Carolyn Burke et Margaret Whitford consacré à Irigaray, Naomi Schor réitère cette parenté intellectuelle entre Beauvoir et Irigaray lorsqu'elle affirme qu'« il devient clair qu'en tant que théoricienne française à l'avant-plan, Irigaray est actuellement l'héritière en chef de Simone de Beauvoir ». (Schor, 1994 : 4) (Je traduis. « [I]t is becoming apparent, that, as the major French theorician, Irigaray is actually Simone de Beauvoir's chief successor. »)

*l'homme*.<sup>115</sup> ». « Démystifier », « réinterpréter »; on voit, dans les verbes qu'utilisent Schor comme Irigaray, comment il s'agit de prendre à rebours un discours afin de lui donner un nouvel angle, un nouvel éclairage qui, lui, saura faire jaillir une certaine forme de vérité.

« Neutralité », « universalité »; à ces termes qui représentent des postures d'énonciation dont on cherche à distancier, s'ajoute un autre ennemi que les écritures au féminin mettent en joue. Lamy, dans « L'autre lecture », montre ce désir d'objectivité, qu'elle pense ici d'ailleurs en lien avec un « égalitarisme », comme une construction qui reproduit une position androcentriste :

*Et si tu me parles d'objectivité, si tu cherches à opposer la critique scientifique à la pratique singulière de l'écriture et de la lecture, je t'arrête. Je te dis : attention. Ta norme ou ce que tu me proposes pour me placer dans une égalité universaliste se confond maintenant à mes yeux avec ce qui est Blanc, (fin) Lettré, Phallocrate et Hétérosexuel. C'est en femme que je veux être lue et entendue. Ne me confine plus dans l'image mythique et sociale qu'on t'a donnée de moi dans la famille, dans la langue, dans les films, dans les livres et partout à la fois, comme mère d'une bonté divine, vieille fille tout en os ou en jeune fille d'insupportable candeur. (Lamy : 34)*

Lamy cherche ici à rejeter les archétypes de femmes telles que la littérature *neutre, objective* ou *universelle* les aurait perpétués. Ni en mère trop gentille, ni en vieille fille maigre, ni en jeune fille naïve, les écritures au féminin voudraient présenter une image des femmes libérée du carcan créé par des « mythes » construits par le patriarcat. La « femme » en ce sens est celle qui, en-dessous, par-dessus et à côté de ces mythes, trouve sa signification. Ni immanent ni tout à fait et durablement définissable — à l'instar des agencements perpétuellement en mouvement —, l'espace littéraire cherche à donner aux femmes un volume, une densité, une possibilité d'être.

Par ailleurs, Judith Butler dans *Trouble dans le genre* (2006 [1990]) apporte un bémol quant à une définition trop à l'emporte-pièce du patriarcat :

L'empressement du féminisme à décréter l'universalité du patriarcat pour pouvoir sauver l'apparence de sa revendication de représentativité a, de temps à autre, incité les féministes à prendre un raccourci, celui qui va tout droit à une universalité catégorielle ou fictive de la structure de la domination, censée produire pour les femmes une expérience collective de la domination.<sup>116</sup>

---

<sup>115</sup> Luce Irigaray, *Éthique de la différence sexuelle*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984, p. 14. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

<sup>116</sup> Judith Butler, *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, 2006 [1990], p. 63. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

L'universalisme du patriarcat, que l'on identifie aussi dans les écritures au féminin sous certains autres noms — neutralité, égalitarisme —, simplifie sans doute sa compréhension, comme le suggère ci-dessus Butler. Le patriarcat, Butler souhaite le déplier, nommer ses tenants et aboutissants, en identifier les forces et les courants qui le constituent, ce qui ne sera que peu fait dans les écritures au féminin. Comme l'invite à penser Judith Butler, le patriarcat n'est pas un bloc serré, ni une entité qui agit sur toutes et sur tous de la même façon. Or dans le cadre des écritures au féminin, le patriarcat incarne la plupart du temps ce qui correspond à une « expérience collective de la domination » universelle. Protubérant, portant plusieurs visages, infiltrant toutes structures, le patriarcat est cette chose, ce *cela* qui n'est pas si souvent explicité, comme l'aurait sans doute voulu Butler. Il n'est que conspué avec force et vigueur. Ainsi, moins que le patriarcat qui agit comme repoussoir, comme force abyssale, ce sont les gestes, les formes, les manières d'être qui m'intéressent; toutes stylisations qui permettent d'agencer le féminin, celui qui a réussi à émerger, à s'imaginer malgré les forces qui s'appliquent à le faire disparaître.



## Irigaray et l'amour entre elles

*Je confesse en passant ne pas avoir une très grande confiance dans la solidarité féminine, sachant très bien qu'il existe autant de salopes que de salauds. Il n'empêche. J'écris aussi pour elles. Mais avant tout, bien sûr, j'écris pour les femmes que j'aime, celles que je ne connais pas et qui sont maltraitées, humiliées. Celles que je connais et qui gardent, dans leur manière d'être, quelque chose comme un souvenir non vécu des premières, une fragilité qui ne cherche pas à se cacher. Ces femmes qui sont, pour cette raison même, mes amies.*

Catherine Malabou, *Changer de différence*

*[N]ous aimerions partager la lecture amoureuse que nous avons fait des textes de ces femmes poètes qui, à travers les générations, nous sont apparues comme des révélatrices de vie.*

Nicole Brossard et Lisette Girouard,  
*Anthologie de la poésie des femmes au Québec*

Dans l'entretien « The Future of Sexual Difference », Drucilla Cornell réfléchit à l'héritage d'Irigaray dans son propre travail. Tout en reconnaissant l'importance d'Irigaray, l'universitaire américaine se fait, comme on pouvait s'y attendre, critique par rapport au « danger de l'essentialisme qui se joue dans la catégorie "femme", particulièrement lorsque les gens utilisent ce mot comme une façon de désigner certaines formes d'oppression, qui, lorsqu'on les regroupe, permettent de décrire ce qu'est une "femme", engageant à la penser à l'intérieur d'une classe homogène<sup>117</sup> » (Cornell dans Butler et *al.*, 1998 : 23). Cornell en appelle ainsi à dépasser la notion du sujet chez Irigaray, qu'elle trouve contraignante, restreinte à une certaine classe de femmes occidentales, réduite aussi à une forme d'universalisme où les

---

<sup>117</sup> Je traduis. « *The danger of essentialism in the category of "woman", particularly when people use "woman" as a way of designating certain forms of oppression that groups together, can give us enough of a description of woman, that we can make sense of some kind of universal statement such as woman as unified class.* »

différences entre femmes constituent un angle mort. Chez Irigaray, dit Cornell, « être une femme » semble équivaloir à une seule forme d’oppression particulière, alors que ces oppressions diffèrent selon les statuts économiques, les appartenances linguistiques, géographiques, etc. Dans le même entretien, Elizabeth Grosz rétorque à cette remarque de Cornell en observant qu’Irigaray « occupe l’espace du glissement entre les termes du “féminin” et celui “des femmes”. Elle parle parfois — et habituellement de manière critique, de “la femme” — et souvent du “féminin”, mais d’une certaine manière, il est d’abord question chez elle de l’entrelacement et des glissements de sens possibles entre ces trois termes<sup>118</sup> » (*Ibid.*). Malgré cette réponse de Grosz, qui montre de manière claire et nuancée comment la pensée d’Irigaray cherche à discerner les couches de sens qui se superposent entre ces différents concepts que sont « le féminin », « la femme » et « les femmes », il reste que la critique de Cornell cristallise des reproches récurrents à l’égard d’Irigaray, ceux de prétendre que l’oppression que subissent les femmes *parce qu’elles sont des femmes* dépasse et englobe toutes les autres formes d’oppressions que ces dernières peuvent vivre.

Dans le même sillage, celui d’une analyse réductrice des formes d’oppression, on a beaucoup reproché à Irigaray de traiter seulement de l’amour entre hommes et femmes et d’exclure les relations homosexuelles ou lesbiennes. Irigaray ne considère pas, ou du moins, ne rend pas compte que ces formes d’amour spécifiques établissent des modes relationnels différents de ceux des couples hétérosexuels... Ce passage de *J’aime à toi* (1992) illustre bien comment les relations entre hommes et femmes demeurent la norme pour Irigaray, car c’est au travers de leurs interactions que peut être pensée la différence sexuelle, dit-elle. Les autres éléments identitaires, ici « la race<sup>119</sup> », apparaissent comme des données accessoires :

La différence sexuelle est sans doute le contenu le plus adéquat de l’universel. En effet, ce contenu est à la fois réel et universel. La différence sexuelle est un donné immédiat naturel et elle est une composante réelle et irréductible de l’universel. Le genre tout entier est composé de femmes et d’hommes et il n’est composé de rien d’autre. Le problème des races est, en fait, un problème secondaire — sauf du point de vue de la géographique [*sic*] (?<sup>120</sup>) — qui nous cache la forêt, et il en va de même des autres diversités culturelles, religieuses, économiques et politiques. (Irigaray, 1992 : 84-85)

---

<sup>118</sup> Je traduis. « *Irigaray occupies the space of the slippage between “the feminine” and “women”. She rarely talks about “women”. She sometimes talks about “the feminine” but somehow, she’s talking about the interlacing of and slippage between the three terms.* »

<sup>119</sup> Je place ce mot entre guillemets autant pour marquer la citation que le fait que son utilisation est problématique, la « race » étant une construction historique et n’ayant pas de racines réelles si on l’analyse du côté de la biologie.

<sup>120</sup> Le point d’interrogation est d’Irigaray.

Or, en réitérant les apories dans les manières dont Irigaray analyse les relations — que relèvent des critiques souvent légitimes, comme celles de Drucilla Cornell ci-dessus — on nourrit corollairement un impensé face à l'œuvre d'Irigaray en ne prenant pas en compte un autre mode relationnel dont elle traite de façon majeure, et qui n'est pas le couple : l'amour entre femmes. Cet amour entre femmes n'est pas pensé comme étant complètement extérieur à l'économie des relations hétérosexuelles, à l'instar des lesbiennes que décrit Wittig dans *La pensée straight*. Chez Wittig, parce qu'elles échappent au patriarcat<sup>121</sup> et aux relations binaires entre femmes et hommes, « les lesbiennes ne sont pas des femmes », écrit-elle en utilisant une expression percutante qui a eu par la suite une grande fortune critique et que reprend aussi, comme je l'ai mentionné plus tôt, Catherine Mavrikakis en 2015 dans *Liberté* (Wittig : 67).

Les relations lesbiennes chez Wittig se vivent « en-dehors » de l'hétérosexualité, échappant à sa logique, tandis que les relations amicales entre femmes, chez Irigaray, apparaissent comme une échappatoire au patriarcat. La communauté de femmes qu'Irigaray souhaite voir advenir demeure donc, en quelque sorte, enchâssée dans le patriarcat. L'amitié féminine, l'amour entre femmes pourrait ainsi se penser comme des outils à manier pour réaliser la différence sexuelle. À l'opposé de chez Wittig, les relations entre femmes chez Irigaray ne se déroulent pas à l'extérieur de la sphère hétérosexuelle. Particulièrement dans *Pour une éthique de la différence sexuelle* et dans *Je, tu, nous*, les liens entre femmes prennent place dans un intervalle existant avant *d'arriver* à un amour entre hommes et femmes purgé de relations de pouvoir. Une société entre femmes en marge de celle des hommes est un espace temporaire, éphémère, où se constituent les balises de la différence sexuelle :

Elles [les femmes] ne peuvent plus aimer ni désirer l'autre homme si elles ne s'aiment pas. Elles ne veulent plus être gardiennes de l'amour, qui plus est d'un amour improbable et souvent pathologique. Elles veulent se trouver, se découvrir, s'identifier. D'où leur repli entre elles, leur amour entre elles, leur société entre elles. Au moins en attendant que le monde change. Comme moment historique indispensable pour elles. Comme temps nécessaire à la constitution de l'amour? (Irigaray, 1990 : 69)

Avec Drucilla Cornell et Judith Butler, je crois ainsi que « [le travail d'Irigaray a] toujours concerné l'hétérosexualité<sup>122</sup> » (Butler et *al.*, 1998 : 29). D'un point de vue éthique, on peut bien entendu le déplorer, et regretter, du même souffle, qu'elle n'ait su aborder de manière frontale les diversités sexuelles. Évidemment, cette hétérosexualité tentaculaire qui, comme une

---

<sup>121</sup> Dans « La pensée straight » — dont le nom du chapitre donne son titre au livre — Wittig appelle « société hétérosexuelle » ce que d'autres nomment « patriarcat ».

<sup>122</sup> Je traduis. « *[H]er work always has been addressing heterosexuality* ».

chape de plomb, recouvre la pensée d'Irigaray, est problématique et engendre de nombreux angles morts dans son discours. Cette aporie est particulièrement problématique parce que durant les années soixante-dix, comme le relatent Cornell et Butler dans « The Future of Sexual Difference », Irigaray était vue comme une écrivaine lesbienne, notamment à cause de textes comme « Quand nos lèvres se parlent », dans *Ce sexe qui n'en est pas un*. Elle y présente, dans un texte énoncé à la première personne du singulier, une relation à un « tu » qui se fait sous un mode charnel. Les voix féminines y communiquent par le biais des lèvres vaginales, qui, sans cesse ouvertes, permettent une circulation de discours fluide, sans ambages.

Ces images de corps féminins qui s'entrelacent, qui communiquent entre eux au moyen de leur peau et de leur chair, sont à penser comme étant de l'ordre des « fictions » qu'imagine Irigaray. Ces images sont à considérer comme des métaphores, des dispositifs, et non au sens littéral d'une relation sexuelle lesbienne. Il ne s'agit pas non plus d'une réduction de la femme à une essence qui siègerait dans son corps, ou, pour le dire autrement, au « naturalisme ». Comme le mentionne Elizabeth Grosz, « quand Irigaray évoque le corps des femmes au travers d'images comme celle des deux lèvres, le fait qu'elle utilise justement une *image* montre que le corps féminin n'est jamais simplement déterminé par son anatomie, mais plutôt toujours médiatisé au travers de figures symboliques.<sup>123</sup> » Prenons par exemple le passage final de « Ce sexe qui n'en est pas un », où la voix énonciative revient sur une série de comportements à proscrire :

Et si tant de fois, j'insiste : *pas, ni, sans...* c'est pour te rappeler, nous rappeler, que nous ne nous touchons que nues. Et que, pour ainsi nous retrouver, nous avons beaucoup à nous déshabiller. Tant de représentations, et d'apparences, nous éloignent l'une de l'autre. Ils nous ont si longtemps enveloppées selon leur désir, nous nous sommes si souvent parées pour leur plaire, que nous en avons oublié notre peau. Hors de notre peau, nous restons distantes. Toi et moi écartées<sup>124</sup>. (Irigaray, 1977 : 217)

Le déshabillage auquel on appelle ici est donc métaphorique : c'est en se dégageant des couches de discours produites par le phallogentrisme que les femmes pourraient arriver à se découvrir entre elles. Leurs corps véritables seraient enfouis sous des centaines d'années à être modelées par le discours de l'Autre. Voilà « l'oubli » à combler, celui d'une peau originelle, perdue, à reconstituer, à tricoter. À agencer. Plutôt qu'à un déshabillage entre amantes, Irigaray convie à

---

<sup>123</sup> Je traduis. « For when Irigaray invokes women's bodies in images such as the two lips, the very fact that the lips are an image shows that the female body is never simply anatomically determined but always mediated via symbolic figures. » Elizabeth Grosz, *Sexual Subversions. Three French Feminists*, St-Leonards, Allen & Unwin, 1989, p. 172.

<sup>124</sup> Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1977, p. 217. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

un déshabillage symbolique entre femmes, entre amies, entre alliées qui prendrait racine dans le langage. L'objectif de ce processus est « d'arriv[er] un jour à [se] dire » (Irigaray, 1977 : 215), objectif situé dans des lendemains non définis, sorte de futur plus ou moins rapproché qu'on espère néanmoins atteignable. Cette volonté de débroussailler une parole de femme reconduit bien sûr un des schèmes les plus prenants de la littérature des femmes des années soixante-dix, celui de la découverte, du dévoilement, du recouvrement ou de l'invention d'une parole à soi. Chez Irigaray, les relations entre femmes sont ainsi des espaces à visiter, à investir *parce que* les femmes auraient été contraintes à ne se constituer identitairement que par rapport à une norme édictée par le masculin. Le masculin, comme je l'ai évoqué plus tôt, représente ainsi le neutre, l'universel, le seul *miroir* dans lequel pouvaient se regarder les femmes jusqu'alors.

Ainsi Irigaray emprunte la forme — l'image — de la relation amoureuse pour en appeler à une découverte d'un langage qui ne soit pas celui du phallogocentrisme, qui serait apte à la création d'un « nous ». Ce discours est émaillé de phrases impératives aux allures programmatiques, qui ne sont pas sans rappeler les formulations du célèbre *Rire de la Méduse* d'Hélène Cixous, publié pour la première fois quelques années plus tôt, en 1975. Cixous y utilise également la forme impérative pour marquer l'importance pour les femmes de mettre en œuvre une écriture qui les représente réellement, elles qui ont été « omises, les écartées de la scène de l'héritage<sup>125</sup> ». Chez Cixous comme chez Irigaray, une certaine tension temporelle entre le passé, le présent et le futur est en branle, et s'organise, de manière schématique, de la façon suivante : alors qu'elles ont été mises à ban de la culture durant des siècles, voire des millénaires, les femmes d'aujourd'hui, disent-elles, *doivent* trouver des moyens de rendre compte de leur présence dans l'écriture. Mais si Irigaray comme Cixous enjoignent les femmes à trouver de nouveaux modes de représentations dans et par la littérature, ces nouveaux modes ne sont pas tout à fait présents dans leurs textes, ceux-ci sont davantage des appels à créer cette présence qu'une manifestation de celle-ci. Frédéric Regard, qui signe la préface du *Rire de la méduse*, signale dans cet esprit que la « [l]eçon majeure du "Rire..." [est que] l'écriture féminine est affaire non de *revenantes*, mais d'*arrivantes* » (Regard dans Cixous : 18). En effet — et même si la notion « d'écriture féminine » est liée à Cixous et qu'il serait maladroit de la rabattre sur l'œuvre d'Irigaray —, la pensée de Cixous et d'Irigaray me semble ancrée dans ce désir de début, de commencement et d'émergence d'une nouvelle ère où l'on souhaite non pas

---

<sup>125</sup> Hélène Cixous, *Le rire de la méduse*, préface de Frédéric Regard, Paris, Galilée, 2010 [1975], p. 38. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

revisiter le passé, mais plutôt mettre en place les balises, la marche à suivre afin de construire un futur où les femmes ne seraient pas obliérées par le patriarcat.

Chez Irigaray, donc, ce désir de construction est marqué d'un certain empressement puisqu'il est conditionnel à un amour sans limites entre la voix énonciative et celle à qui elle s'adresse : « Inventons vite nos phrases. Que partout et tout le temps nous n'arrêtons pas de nous embrasser. » (Irigaray, 1977 : 214) Ce « nous » est placé à la fois dans le moment présent, puisqu'il se construit au fur et à mesure du texte dans l'adresse du « je » au « tu », et dans le futur. Dans ce futur, si on parvient à persévérer dans ce processus de création et d'invention de soi, le « nous » pourra continuer à trouver des mises en forme dans le langage. Surtout, il apparaît comme une nouveauté pronominale, un élément qui n'a jamais été présent jusqu'alors dans la culture alors que « [d]ire plusieurs à la fois, on ne nous l'a ni appris ni permis » (*Ibid.* : 209).

S'il a été jusqu'ici nié, comment arrive-t-on à ce « nous »? Autrement dit, qu'est-ce qui le déclenche? Pour répondre à cette question, j'aimerais observer la manière dont se noue le lien entre deux femmes dans le premier texte de *Ce sexe qui n'est pas un* (1977). Dans ce texte, intitulé « Le miroir, de l'autre côté » sont montrés deux personnages de femmes, Ann et Alice, qui vont rendre visite à un homme, Léon. Pouvant à la fois tenir du compte-rendu de lecture ou d'un texte de fiction, « Le miroir, de l'autre côté » relève d'une généricité difficile à circonscrire. Il donne l'impression, du moins, d'être écrit en relation avec les livres de Lewis Carroll, puisqu'en exergue se trouve une citation *De l'autre côté du miroir*, la suite d'*Alice au pays des merveilles*. Et c'est d'une certaine Alice dont il sera question tout au long de ce texte, prénom qui est également, on le sait, celui de la protagoniste de Carroll. Mais à la toute fin, une discrète mention vient perturber l'impression d'une filiation intellectuelle claire entre Carroll et Irigaray : l'écrivaine indique que « Le miroir, de l'autre côté » est aussi inspiré du film *Les Arpenteurs* (1972) de Michel Soutter (Irigaray, 1977 : 20). Alors qu'on aurait pu croire que le texte entrait en dialogue d'abord avec Lewis Carroll, comme nous l'indiquait la citation surplombant le texte, cette remarque, qui survient de façon tardive, montre une au moins deux références intertextuelles.

Irigaray s'approprie donc l'univers cinématographique des *Arpenteurs* en relatant l'histoire d'Alice, la protagoniste du film. On peut en résumer le synopsis de la manière suivante : nouvellement arrivé dans un village, le personnage de Léon, un arpenteur, y rencontre

un habitant qui lui parle d'une femme qu'il aime, Alice. Cette dernière *pourrait* être vierge, *pourrait* être une prostituée, *pourrait* avoir un fiancé; aucune de ces affirmations n'est certaine. Léon va donc lui rendre visite; ils ont une relation sexuelle lors de cette rencontre. Mais lorsqu'il retourne chez elle le lendemain, il s'aperçoit que la femme rencontrée la veille n'est en fait pas Alice, qu'il s'agissait de quelqu'un qui occupait momentanément la maison. Une étrangère, qui, pour un instant, avait revêtu l'identité de la véritable propriétaire des lieux. Léon, pendant un temps, recherche celle qu'il a rencontrée en premier lieu, qui revient effectivement dans le dernier tiers du film pour se lier d'amitié avec la véritable Alice. Cette usurpatrice, apprend-on, se prénomme Ann. Toutes deux, elles refusent de revoir Léon.

C'est à une mise en scène du film de Soutter que convie Irigaray. J'utilise sciemment cette expression, « mise en scène », car il s'agit pour Irigaray de prendre des éléments des *Arpenteurs*, d'en prendre d'autres issus des romans de Carroll, de les découper puis de les organiser selon un montage spécifique, montrant comment les deux univers peuvent servir de relance l'un à l'autre. Ce geste de découpage, d'agencement d'éléments hétérogènes, je l'analyserai tout au long de cette thèse dans les œuvres du corpus. Le nom d'Alice, qui est celui de la protagoniste du film de Soutter et des romans de Lewis Carroll, agit comme premier dénominateur commun et constitue ainsi l'une des clefs qui justifient l'interpénétration de deux œuvres. Mais ce n'est pas uniquement le nom du personnage qui rend légitimes les allers-retours entre l'Alice de Carroll et celle de Soutter, qui prises ensemble, mènent à la création de l'Alice d'Irigaray. Irigaray renvoie à un univers de références protéiforme, où se mêlent, voire s'amalgament, cinéma et littérature, créant, à partir de leur hybridité, une entité générique tierce où se lit également un propos théorique. À travers cet habile jeu de poupées russes qui n'en finissent plus de se révéler, c'est à une fiction à partir de la fiction que nous convie Irigaray. Par le fait même, elle nous signale que c'est à partir de fictions préexistantes que l'on peut parvenir à un nouvel horizon de sens : il s'agit de les croiser, de les pétrir et de les malaxer. En effet, afin de tisser son propre fil narratif, Irigaray reprend par exemple de manière littérale dans son texte certaines répliques du film de Soutter, tandis qu'à d'autres moments, elle fait dire aux personnages eux aussi directement issus du film de Soutter des dialogues qui ne se retrouvent pas dans *Les Arpenteurs*, les inventant.

L'Alice que met en scène Irigaray évolue donc en empruntant des référents autant à l'univers narratif de Carroll qu'à celui, cinématographique, de Soutter. Les deux œuvres sont utilisées afin de mettre en relief un univers fragile, prêt à la métamorphose, au changement de cap, où l'on n'est jamais certain ni de ceci ni de cela. Cette instabilité est à l'image de

l'automne, moment de l'année où se déroule l'histoire, pendant lequel « les choses ne sont pas encore figées, mortes, [devenant ainsi à prompts à ce] qu'il se passe quelque chose » (Irigaray, 1977 : 9). Comme dans un palais des miroirs où aucun reflet de soi ne saurait constituer une vérité immuable, toute certitude est ébranlée, présentée comme changeable, chancelante. Ce retournement potentiel, sensible, est aussi incarné par la traversée du miroir qu'illustre Carroll dans ses romans et que reprend Irigaray. Quand l'Alice de Carroll passe de l'autre côté du miroir, en effet, le monde tel qu'elle le connaît est inversé, et l'ordre entre signifié et signifiant, bouleversé.

Dans le texte d'Irigaray, une sorte de tremblement fait en sorte que les deux femmes, Ann et Alice, sont interchangeables, relevant d'une certaine mutabilité du sujet. Ni l'une ni l'autre n'incarne « la vraie Alice », puisqu'elles sont montrées comme étant les réceptacles des fantasmes — ou, pour le dire autrement, des « fictions » — qu'apposent sur leurs corps les hommes qui les entourent. Ainsi, Irigaray souligne le caractère factice de la construction du féminin chez ces personnages : les seules caractéristiques dont les personnages masculins sont certains à propos d'elle(s), c'est qu'elle attise(nt) le désir. Le reste est flou, appelé à changer, à l'instar de l'identité féminine, qui, emmurée dans le carcan de ce qu'on lui demande d'être, « n'a pas encore trouvé ses formes, fleuri selon ses racines. Elle n'est pas encore née à sa propre croissance, à sa propre subjectivité<sup>126</sup> ». Cette interchangeabilité peut également devenir une force, en permettant de déjouer les conditionnements qui ont été inculqués aux femmes. Quand la « vraie » Alice, celle qui est la propriétaire officielle de la maison, rencontre la deuxième, celle qui l'a habitée provisoirement, elle lui raconte son histoire d'amour avec Léon. Or, s'il a été séduit par Ann, il est demeuré froid aux avances d'Alice... Même si cette scène de la rencontre amoureuse n'a pas eu lieu avec Léon, Alice est en mesure de l'inventer dans sa conversation avec Ann, connaissant d'avance les parades amoureuses, qui apparaissent ainsi comme un modèle, un patron prévisible, facile à narrer, facile à imiter. Au lieu d'être une victime de la « fiction » amoureuse, c'est elle-même qui, cette fois, crée la fiction en la mettant en scène. C'est parce qu'elle *connaît* les déterminations dans lesquelles la cloîtent les relations amoureuses qu'elle peut en jouer. Cette posture que prend Alice, Irigaray la définit dans un autre texte de *Ce sexe qui n'en est pas un* en la plaçant du côté de la mimésis, de la représentation, alors que

---

<sup>126</sup> Luce Irigaray, *Sexes et parentés*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1987, p. 134. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.



[j]ouer de la mimésis, c'est donc, pour une femme, tenter de retrouver le lieu de son exploitation par le discours, sans s'y laisser simplement réduire. C'est se resoumettre [...] à des « idées », notamment d'elle, élaborées dans/par une logique masculine, mais pour faire « apparaître », par un effet de répétition ludique, ce qui devrait rester occulté (Irigaray, 1977 : 74).

Confrontée à la logique masculine, le personnage d'Alice tient, voire incarne, un miroir déformant. Voilà le « jeu » avec la mimésis qu'évoque Irigaray, jeu qui met en scène la représentation, et, dans son dédoublement, expose sa structure. Il s'agit donc de répéter, de remâcher la trame narrative de l'amour pour en montrer sa caducité inhérente. C'est une position qui permet de mettre à profit un savoir sur une situation : ce désir de mainmise sur le savoir est actif, je le montrerai dans les chapitres suivants, dans les écritures au féminin.

C'est à une réflexion concernant la création du féminin que me semble appeler le motif de la « traversée du miroir » qu'Irigaray convoque à de nombreuses reprises dans le texte inaugural de *Ce sexe qui n'en est pas un*. Dans « Le miroir, de l'autre côté », cette traversée métaphorique est celle du discours du dominant. Il s'agit d'une traversée qui ne vient pas sans blessure, sans que quelques éclats de discours s'implantent sous la peau de qui le traverse. Engendrant à la fois des déchets qu'il faudra réutiliser et des nouveautés à appréhender, à conceptualiser, cette traversée du miroir engage à développer de nouvelles stratégies de représentation. C'est à la traversée même que s'attache Irigaray. Elle ne traite pas de ce qui se trouve de l'autre côté du miroir; pour reprendre les mots de Gail M. Schwab dans un article qu'elle lui consacre, « [l]e geste [d'Irigaray] est de mettre l'accent non seulement sur le miroir, mais aussi d'ouvrir sur un univers de suppositions, de possibles<sup>127</sup> ».

L'injonction au mouvement qu'incarne le geste d'Irigaray nécessite la capacité d'invention du sujet féminin. C'est là le nœud de ce qui m'intéresse chez Irigaray, auquel je reviendrai tout au long de cette thèse, en me demandant quelles sont les stratégies mises en place par les autrices de mon corpus afin d'à la fois représenter le monde patriarcal — ou « phallogocentrique » pour reprendre la terminologie d'Irigaray, qui préfère ce terme à « phallogocentrique » — et les moyens qu'elles utilisent afin de s'en distancier. La *tabula rasa* relève de l'impossible : afin de mettre en scène le « devenir femme », les autrices se voient dans

---

<sup>127</sup> Je traduis. « *Her gesture is to put the emphasis not only on the mirror, but also to open up to a universe of suppositions, of possibilities* », Gail M. Schwab, « Irigarayan Dialogism: Play and Powerplay » dans Dale M. Bauer et Susan Jaret McKinstry (dir.), *Feminism, Bakhtin, and the Dialogic*, Albany, State University of New York Press, 1991, p. 61.

l'obligation de réutiliser des schèmes, des filaments et autres morceaux épars du langage patriarcal, les mettant à profit afin de chercher à atteindre le féminin, qui apparaît comme un futur que l'on souhaite atteindre, que l'on *doit* atteindre si l'on ne veut pas disparaître irrémédiablement<sup>128</sup>. On se rappelle que, chez Rancière, la réorganisation du partage des sensibles vient avec la création de déchets, d'excédents par rapport au univers qui se réagent. Et si c'était ceux-là mêmes, les déchets créés par les écritures au féminin? Comme le souligne Rosi Braidotti dans un article qu'elle consacre à la pensée de la différence sexuelle,

[u]ne féministe qui souhaite reprendre possession et réinvestir les images et les représentations de la femme se doit de considérer les fragments et les produits par l'imaginaire phallogocentrique. Irigaray postule que cet imaginaire doit être repossédé par les femmes *parce qu'il est construit à partir d'acceptions qui réduisent les femmes à une irréprésentabilité*.<sup>129</sup>

Dans des entretiens présentés dans *Ce sexe qui n'en est pas un*, alors qu'on lui demande quelle est sa « méthode de travail », Irigaray répond par une formule qui a l'allure d'une boutade particulièrement efficace — il s'agit d'ailleurs sans doute de l'une des phrases d'Irigaray qui a été le plus reprise par la critique. Afin de réutiliser les « marques » que le discours fait sur le corps de la femme, cette dernière dit choisir de faire « la noce avec les philosophes » (Irigaray, 1977 : 147). À la fois polysémique et sibylline, cette expression signifie évidemment qu'elle fait la fête avec ces philosophes, qu'elle s'amuse en leur présence — ce qui altère d'ailleurs la connotation austère et peu ludique que peut avoir la philosophie. Mais aussi si l'on veut, dans la filiation d'Irigaray, jouer avec les mots, « faire la noce avec les philosophes » peut vouloir dire qu'elle « leur » fait la fête, c'est-à-dire qu'elle se joue d'eux à leurs dépens, d'une façon peut-être bien quelque peu sournoise. Dans *Speculum*, en effet, rira bien qui rira le dernier alors qu'Irigaray reprend l'allégorie de la caverne de Platon et en profite pour faire des blagues, pour imaginer des dialogues avec le philosophe, le citant sans mentionner l'endroit exact d'où ont été extraites les citations. Comme le mentionne Butler dans *Ces corps qui comptent* (2009),

Irigaray mime la *mimesis* elle-même. À travers le mime, Irigaray transgresse l'interdit platonicien de la ressemblance en même temps qu'elle refuse de définir la ressemblance

---

<sup>128</sup> J'emprunte sciemment ici le mot « horizon » à Irigaray dans *Sexes et parentés* : « Pour devenir, il est nécessaire d'avoir un genre ou une essence (dès lors sexuée) comme *horizon*. Sinon, le devenir reste partial et assujéti. Devenir parties ou multiples sans futur propre aboutit à s'en remettre à l'autre ou l'Autre de l'autre pour son rassemblement. » (Irigaray, 1987 : 73)

<sup>129</sup> Je traduis. « *A feminist who wishes to repossess and re-invest images and representations of Woman is really dealing with fragments and figments of the phallogocentric imaginary. Irigaray argues that this imaginary needs to be repossessed by women precisely because it is loaded with phallogocentric assumptions that reduce Woman to unrepresentability. Repetitions engender difference, for if there is no symmetry between the sexes, it follows that the feminine as experienced and expressed by women is as yet unrepresented, having been colonized by the male imaginary. Women must therefore speak the feminine, they must think it, write it and represent it in their own terms* ». Rosi Braidotti, « Becoming Woman: or Sexual Difference Revisited », *Theory, Culture and Society*, vol. 20, n° 3, juin 2003, p. 45.

par la copie. Elle cite Platon constamment, mais les citations exposent ce qui est précisément exclu par elles, la réintroduisant de ce fait dans le système. En ce sens, Irigaray accomplit une répétition et un déplacement dans l'ordre phallique. La citation n'est pas une preuve d'esclavage, ni une simple réitération de l'original [...]. Cette pratique textuelle ne se fonde pas sur une ontologie rivale, mais habite — en fait pénètre, occupe et redéploie — le langage du père.<sup>130</sup>

Dans le texte inaugural de *Ce sexe qui n'en est pas un*, les personnages féminins sont, nous l'avons vu, présentés comme étant interchangeables : l'un peut se faire appeler du nom de l'autre et, d'un même mouvement, leurs expériences vécues s'amalgament dans un ensemble où il devient périlleux de déterminer qui a vécu quoi. Dans « Quand nos lèvres se parlent », les lèvres vaginales sont aussi toujours « deux » et jamais « une ». Elles représentent physiologiquement cette pluralité. Les femmes qui se retrouvent dans les relations auxquelles réfléchit Irigaray permettent au féminin de se découvrir, en reconnaissant dans l'autre leur propre forme. En se reconnaissant dans l'autre, elles n'ont plus à mimer le féminin à partir de ce que la culture leur inculque, mais à partir de définitions personnelles et sensibles. Ces relations qu'illustre Irigaray provoquent donc un retour sur soi : dans ce mouvement vers l'autre se déploie un authentique intérêt qui, à la manière d'un boomerang, est appelé à rejaillir sur soi. En reconnaissant l'autre à la fois comme hétérogène à soi, mais aussi comme semblable, en éprouvant de l'affection pour elle, on crée une relation d'amour non seulement envers l'autre, mais aussi envers soi : « quand tu dis je t'aime [...] tu dis je m'aime » (Irigaray, 1977 : 206).

Moins simple qu'elle peut peut-être apparaître, cette relation d'amour s'inscrit comme le recouvrement d'un manque enraciné dans l'histoire, auquel réfère également Cixous dans *Le rire de la méduse*. La haine des femmes les unes pour les autres, écrit-elle, aurait été inculquée par le phallocentrisme qui les aurait « amenées, insidieusement, violemment, à haïr les femmes, à être leurs propres ennemies, à mobiliser leur immense puissance contre elles-mêmes, à être les exécutantes de leur virile besogne. » (Cixous : 41) On aurait ainsi « fabriqué l'infâme logique de l'antiamour (*Ibid.* : 42). Dans *Je, tu, nous*, Irigaray écrit, dans la même veine, qu'« [h]istoriquement, le féminin a servi à la constitution de l'amour de soi de l'homme » (Irigaray, 1990 : 65) alors que « toute une histoire sépare [la femme] de l'amour d'elle[-même]. » (*Ibid.* : 68). Créer des relations entre femmes devient un espace permettant de revaloriser l'amour que les femmes éprouvent pour elles-mêmes et pour les autres femmes. S'aimer entre femmes est ainsi un chemin, et peut-être le seul, vers l'amour de soi.

---

<sup>130</sup> Cette citation de Butler est tirée Catherine Malabou dans *Changer de différence* (p. 143).

Chez Irigaray, la socialité, et donc les liens entre femmes, est pensée comme appartenant à la culture. Or, si les relations entre les individus sont tributaires de la culture qui les engendrent et les forment selon certains paramètres, qu'en est-il du féminin qui y a été opprimé, construit comme le versant négatif du masculin? Comment penser une culture entre femmes, une culture de femmes si celle-ci n'a jamais existé? Afin de construire des espaces de femmes, Irigaray propose de revoir la culture qui les a constituées. C'est à une descente à travers de différents âges, de différentes strates, qu'invite Irigaray, en retraçant une généalogie du féminin dans l'histoire. Cette fouille archéologique permet ainsi à « [l]a femme [de] se retrouver, entre autres, à travers les images d'elle déjà déposées dans l'histoire » (Irigaray, 1987 : 17).

Il s'agit ainsi, par la récupération de ces images, de médiatiser des liens avec la culture. Bricolage, rapaillage à partir de ce qui existe, mais qui n'avait jusqu'alors pas été pensé dans un pareil assemblage, *revampage* du passé afin de créer de nouveaux points d'accès à la culture. C'est à partir de cette création, qui est aussi recyclage et agencement, que la différence sexuelle pourra advenir. La différence sexuelle telle que pensée par Irigaray demande une nouvelle conceptualisation de l'histoire où le féminin saura advenir, libéré de couches de fictions mises en place par le phallogentrisme. Titanesque projet, bien sûr, que cette reconsidération de la culture à laquelle convie Irigaray, culture qui apparaît comme l'entité nominale qui regroupe à la fois l'histoire, la littérature et la philosophie. C'est que chez Irigaray, pour le dire avec Margaret Whitford, « le mouvement qui exclut les femmes de la philosophie et le geste qui exclut la femme de la *polis* est, du point de vue de l'imaginaire, le seul et le même<sup>131</sup> ». Autrement dit, il est moins important pour Irigaray d'établir une nomenclature ou une définition claire des lieux du discours desquels la femme a été exclue que d'analyser le geste d'exclusion en lui-même, et surtout, de le recouvrir : c'est à partir de ce recouvrement que peut advenir la différence sexuelle.

Dans ce geste de réinvestissement de l'histoire et de la culture, je vois avant tout la proposition d'une *praxis* de lecture, la lecture étant, comme le dit Michel de Certeau dans *L'invention du quotidien* (1980), « une pérégrination dans un système imposé<sup>132</sup> ». Ce

---

<sup>131</sup> Je traduis. « *For Irigaray, the gesture which excludes women from philosophy and the gesture which excludes women from the polis are, seen from the point of view of the imaginary, one and the same.* » Margaret Whitford, *Luce Irigaray: Philosophy in the Feminine*, New York, Routledge, 1991, p. 101.

<sup>132</sup> Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1990 [1980], p. 101.

« système imposé » serait ici celui du phallocentrisme, que l'on investit à coup de pérégrinations, ce type de déplacements qui se fait par circonvolutions, retours en arrière, tentatives d'aller vers l'avant. Grâce à ces mouvements, les femmes, en groupe, amassent miroirs cassés, bouts de discours, images de soi construites dans le revers de l'autre, retailles qu'elles cherchent à aimer. C'est dans cet agencement construit à plusieurs mains, qui est toujours appelé à être modifié par de nouveaux ajouts, de nouvelles trouvailles, que se constituerait la femme pensée dans et par la différence sexuelle.

## **Conclusion**

Héritières à la fois de Simone de Beauvoir et de Luce Irigaray, qui leur ont transmis leur soupçon face aux mythes patriarcaux, les écritures au féminin démontent, avec la littérature en ligne de mire, les mythes qu'on leur a légués. Ces mythes, découvrent-elles, perpétuent des rapports de pouvoir où elles se retrouvent inéluctablement perdantes. Comment faire en sorte que la langue, outil de reproduction des structures de pouvoir qui les astreignent, puisse servir de tremplin afin d'interroger puis de s'affranchir de ces dynamiques? *Ce comment faire* réifie leur démarche d'écriture tout en montrant la pluralité des stratégies utilisées afin d'aller à la découverte du féminin. Car à *ce comment faire*, elles ne trouvent pas une réponse unique, mais des réponses multiples, kaléidoscopiques, à agencer à même les textes littéraires. La pluralité de stratégies déployées montre aussi leur questionnement continu face aux manières d'incarner le féminin dans la littérature.

Cette pensée en mouvement qui caractérise les écritures au féminin est peut-être l'apanage du féminisme même. Erin Wunker, dans ses *Carnets d'une féministe rabat-joie*, évoque le mouvement féministe en utilisant l'image du « moteur » (Wunker : 26). Le féminisme est un moteur, dit-elle car il agit comme véhicule du désir d'en finir avec le patriarcat. C'est à la lumière de ce féminisme inéluctablement en action que j'ai envie de m'arrêter, mais où je ne m'arrêteraï qu'un instant, dans l'idée d'une pause bien éphémère, car moi aussi je me sens emportée par ce féminisme-là, qu'incarnent avec éclat les écritures au féminin. Ce féminisme qui se vit étroitement avec une conceptualisation de la littérature. Qui se refuse au statisme. Moteur, parce qu'il mène à une activation face à ce discours que l'on souhaite faire changer de spectre. De manière synchronique au démantèlement de ces discours, il s'agit de plus de procéder à un inventaire, de choisir quoi garder, quoi conserver afin de réfléchir à *ce que pourrait être* le féminin. La littérature est posée comme le lieu où il est

possible de donner forme au féminin, un féminin qui se crée contre la norme, contre l'objectivité, et contre ce qui est donné comme universel. La force accordée au pouvoir représentatif de la littérature est immense, car la recherche du féminin dans la littérature est représentée comme ce qui fera basculer le régime patriarcal dans un autre mode, encore à venir. La littérature, et ce qu'elle permet d'éclairer dans cette tension entre deux forces, où le féminin tente de mettre à mal le patriarcat, incarne ici le partage des sensibles ranciérien, alors qu'une rupture entre deux ordres se renégocie.

Les écritures au féminin sont ainsi des têtes chercheuses en quête de cible. Ces cibles : ce qui été perpétué, dans les discours, comme des *habitudes de femmes*. Des manières d'être associées, liées au féminin, qui sont nommées, identifiées dans leurs textes comme des stéréotypies à démanteler, stéréotypies aliénantes, car elles n'ont pas été fabriquées par les femmes elles-mêmes. Ces *habitudes de femmes* incarneraient des principes inculqués par le patriarcat. Le féminin, en ce sens, demeurerait de l'ordre de la question. Comment le penser comme une essence, comme une marque ou une immanence, s'il n'a jamais été circonscrit qu'à travers des discours de l'Autre? Comment s'approprier ce qui ne nous a jamais appartenu? Si les écritures au féminin mettent en relief ce constat critique, celui d'une absence, d'une annihilation, d'une répression du féminin, ce n'est qu'un des mouvements qui les construisent. Car à partir de ce constat premier que les écritures au féminin procèdent à une « mise en casse » du discours dominant, pour reprendre une nouvelle fois les mots de Maria Puig de la Bellacasa dans *Politiques féministes et construction des savoirs* (2012). Cette mise en casse, véritable « art de la déloyauté » face à la sécularité du patriarcat, pour répéter les mots de Rosi Braidotti, amène aussi, dans l'élan provoqué par le jouissif geste de détruire, une volonté de construction de lendemains meilleurs, où le féminin aura la place qui lui revient(1994 : 24). Ces lendemains-là, existent-ils, dûment représentés dans les écritures au féminin? Rien n'est moins sûr. Le devoir devant lequel se tiennent les écritures au féminin, je le verrai dans le second chapitre, est davantage celui de se prononcer en analysant les restes en présence à la suite de la déflagration du patriarcat. Il s'agira, comme l'invite à penser le motif deuleuzien de l'agencement, de réfléchir aux manières d'être de ces restes, aux possibilités de configurations que la littérature leur donnera la latitude d'incarner. Ces restes, reliquats, ersatz du patriarcat, seront ainsi assemblés, réassemblés dans des assemblages jamais bien solides, toujours prompts à glisser dans des configurations plus sensibles, plus proches d'une représentation adéquate.

Dans les écritures au féminin, autant que le geste d'assemblage lui-même, est importante, voire cruciale, la faculté de s'observer en train d'accomplir ces mêmes gestes. Une attention délicate est portée aux processus qui permettent de créer ces écritures au féminin. Il s'agit, pour les écrivaines, de s'observer dans leur pratique d'écriture, de la théoriser à même son exercice. De se voir soi-même comme une autre afin de s'analyser, tout en conservant un souci d'analyse pour ses collègues. Le féminin, fiction, question, entité mystérieuse, forme malaxable et en devenir, est ainsi vu sous le prisme de la littérature : une littérature au présent, en cours d'élaboration, mais également une littérature du passé appelée à être revisitée. Celles qui pratiquent les écritures au féminin incarnent à la fois le rôle de productrice de textes littéraires — productrices de littérature —, mais aussi d'évaluatrices de ce qui s'est donné comme tenant du littéraire. Elles accomplissent, à l'instar de Luce Irigaray dans les mots de Judith Butler, « une étrange pratique de la lecture » (Butler et *al.* : 19). Elles troquent ainsi continuellement leurs rôles, se font lectrices d'elles-mêmes et lectrices des autres, changent de chapeau, cherchent des présences au monde qui sauraient faire sens, débusquent des formes littéraires qui pourraient correspondre, coïncider, avec leur poursuite du féminin. Les écritures au féminin sont ainsi particulièrement sensibles au métadiscours, à la volonté d'explication, de commentaires de leur propre pratique.

Cette attention aiguë aux procédés qui la sous-tend me semble aussi caractéristique de la dimension politique de ce corpus. En effet, le politique se joue et se rejoue dans l'hétérogène, ne peut exister que *lorsqu'on est plusieurs*, à l'instar du féminisme qui prend forme, comme le souligne Sara Ahmed dans *The Cultural Politics of Emotion*, lorsqu'une femme reconnaît que l'injustice dont elle est victime mobilise aussi d'autres qu'elle. Luce Irigaray enjoint aussi à penser ce qui pourrait advenir du féminin si les femmes arrivaient enfin à être entre elles, pour elles, dans la fruition de leurs présences partagées. Cette volonté forte de création de zones de circulation entre femmes, nous le verrons au fil des autres chapitres, ne cesse de se jouer et de se rejouer dans les écritures au féminin. Comment la littérature peut-elle se montrer hospitalière à ces connexions, et comment ces alliances, envisagées par la lorgnette de la littérature, permettent-elles de conceptualiser un féminin salvateur? Les relations aux autres femmes, pour faire entendre les mots de Nicole Brossard dans « Un féminisme de préférence » (1985), mots que reprend d'ailleurs, à sa suite, Louky Bersianik dans son essai *La main tranchante du symbole* (1990), les « habitent comme un espoir, une raison d'être, une émotion d'être, une

connivence absolue<sup>133</sup>. » (Brossard, 1985 : 29). C'est à la faveur de cet écho, des mots de Brossard qui relaient son amour des femmes, sa *connivence absolue*, que reprend Bersianik en y imprimant son propre amour, que je souhaite conclure ce chapitre, car si le féminisme représente un moteur, comme le mentionne Wunker, sans doute l'amour des femmes par des femmes est ce qui en est le carburant.

---

<sup>133</sup> Nicole Brossard, « Un féminisme de préférence », *La Vie en rose*, n° 24, mars 1985, p. 29.



## CHAPITRE II

### Quand le temps s'agite

#### Introduction

##### Prendre et reprendre son temps

*Taking our time.* La polysémie de l'expression fait surgir plusieurs questions qui seront les miennes dans ce chapitre. On pourrait la traduire par « prendre son temps », mais cette traduction, comme toute traduction, me paraît lacunaire<sup>134</sup>. Car s'agit-il véritablement de prendre son temps, de le reprendre, ou, encore, de le *prendre enfin* quand on est une femme? Ce « nous » qui s'empare du temps, comprend-il *toutes* les femmes ou fait-il référence à des femmes parmi d'autres qui se seraient choisies entre elles, cherchant, rebelles, marginales, à enfin concevoir un lieu où ordonner les temps comme bon leur semble? Ce temps à capturer, doit-il être volé abruptement à qui en possède les rênes, ou au contraire, doit-on l'aménager doucement? Ce désir de mainmise sur le temps est omniprésent dans les écritures au féminin et c'est ce que je souhaite faire saillir dans les pages qui suivront. Avant d'en arriver aux analyses textuelles, je m'arrêterai aux notions de temps, d'histoire et de mémoire.

Dans le champ des sciences humaines depuis les quarante dernières années, diverses réflexions en travail social, en histoire ou en sociologie mettent en lumière les inégalités sociales qui découlent du manque de reconnaissance de la spécificité genrée de notre conceptualisation du temps. Parce qu'elles sont associées à des rôles liés au *care*<sup>135</sup>, au soin de l'autre — s'occuper des enfants, de la tenue de la maison, par exemple —, les femmes effectuent plus souvent du travail invisibilisé et non rémunéré<sup>136</sup>. Comment, dans ce cadre,

---

<sup>134</sup> Je l'emprunte à un recueil de textes de la fin des années quatre-vingt sur les liens entre féminisme et expérience du temps. Frieda Johles Forman et Caoran Sowton (dir.), *Taking our Time. Feminist Perspectives on Temporality*, Oxford, Pergamon Press, coll. « the Athene Series », 1989.

<sup>135</sup> Le *care* est une notion développée aux États-Unis par Carol Gilligan dans *A Different Voice* (Cambridge, Harvard University Press, 1982). Pour reprendre les propos d'Agata Zielinski au sujet de la non traduction du terme *care* en français, « [s]i le terme [de *care*] n'est pas toujours traduit, c'est que sa richesse sémantique ne s'épuise pas dans un unique équivalent français : prendre soin, donner de l'attention, manifester de la sollicitude... Entre soin et sollicitude, la notion de *care* invite à une réflexion sur son mode d'acquisition. D'où nous vient de prendre soin? D'où nous vient la capacité à nous soucier d'autrui? Et la conduite consistant à agir pour répondre aux attentes de celui-ci? » (« Éthique du *care*. Une nouvelle façon de prendre soin », *Études*, vol. 413, n° 12, 2010, p. 631.)

<sup>136</sup> Au Québec, je pense entre autres à des initiatives traitant de ce sujet comme le collectif *Travail invisible* (Montréal, Édition du remue-ménage, 2018) dirigé par Camille Robert et Louise Toupin, ainsi qu'à leurs publications respectives à ce sujet : *Toutes les femmes sont d'abord ménagères. Histoire d'un combat pour la reconnaissance du travail ménager* (Robert, 2017) et *Le salaire au travail ménager. Chronique pour la*

réfléchir au temps des femmes? Serait-il inéluctablement construit en fonction de l'extérieur, de contingences sociales et ne répondrait jamais à des exigences internes? Faisant dialoguer la perspective durkheimienne avec la pensée marxiste, la politicologue britannique Valerie Bryson, dans son essai *Gender and Politic of Time. Feminist Theory and Contemporary Debates* (2007), écrit que

[l]e point de départ de la plupart des réflexions sociologiques et anthropologiques à propos du temps se basent sur le présupposé d'Émile Durkheim que la perception du temps par les humains n'est ni innée ni un reflet sans ambages des rythmes de la nature. *Elle est plutôt socialement créée*<sup>137</sup>. C'est une véritable « institution sociale », « réfléchie de manière objective par tous dans une civilisation donnée » et qui lie l'individuel au collectif d'une manière qui répond aux besoins particuliers d'une société<sup>138</sup>.

Bryson montre ainsi que le grand récit du temps, *du même temps pour tous*, sorte de temps dogmatique, empirique et universel, reproduit plutôt des rapports de pouvoir socialement inscrits, différents selon les époques et les sociétés. Ces rapports régissent les manières dont s'élaborent les genres et les classes sociales. Il en va de même pour les deux catégories d'organisation temporelles que sont l'histoire et la mémoire, qui sont tout aussi socialement construites et qui possèdent des définitions et des implications différentes selon les sociétés et les époques. En Occident, les femmes, à l'instar d'autres groupes marginalisés, font les frais de cette conceptualisation du temps qui les astreint traditionnellement à certaines tâches subalternes.

Le temps, tout aussi polymorphe qu'il soit, est tout de même ordonné par des récits. Lorsque consignés sous forme écrite, ces récits prennent le nom d'histoire. La notion d'« histoire » est plurielle, et a souvent été étudiée, comme le décrit Marie-Claire Lavabre, en lui opposant celles de mémoire et d'oubli, notamment par Maurice Halbwachs, Pierre Nora ou Paul Ricœur<sup>139</sup>. De ces définitions, je retiendrai celle de Ricœur, dans *La mémoire, l'histoire,*

---

*reconnaissance du travail ménager*. (Toupin, 2014) Si ces recherches sont récentes, elles s'inscrivent dans une démarche féministe à l'histoire beaucoup plus ancienne, dans laquelle on peut inscrire des collectifs comme celui dirigé par Janet Finch et Dulcie Groves, *A Labour of Love : Women, Work and Caring* (1983).

<sup>137</sup> Je souligne.

<sup>138</sup> Je traduis. « *The starting-point for much sociological and anthropological thinking on time is Emile Durkheim's claim that human awareness of time is neither innate nor a straightforward reflection of the rhythms of nature. Rather, it is socially created, a variable 'social institution' that comes to be "... objectively thought of by everybody in a single civilization" and that links the individual to the collective in a way that meets the particular needs of a given society.* » Valerie Bryson, *Gender and the Politic of Time. Feminist Theory and Contemporary debates*, Bristol, The Policy Press, 2007, p. 23. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait. La citation dans cet extrait est de Durkheim, à la page 10 de la traduction anglaise des *Formes élémentaires de la vie* (1971).

<sup>139</sup> Marie-Claire Lavabre, « Usages et mésusages de la notion de mémoire », *Critique internationale*, vol. 7, 2000, p. 48 à 57. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

*l'oubli* (2000), l'une de ses dernières publications avant sa mort en 2005<sup>140</sup>. Pour ce dernier, ce qui permet de différencier l'histoire de la mémoire serait que cette première comporte une volonté de reconstitution de faits avérés dans l'écriture. « [L'] ambition, [l]a revendication, [l]a prétention, [de l'histoire est] de représenter *en vérité* le passé », écrit Ricoeur (*Ibid.* : 295). L'écriture de l'histoire vise ainsi, comme le rappelle Johann Petitjean, à rendre « la connaissance possible d'un réel, passé dans le cas de l'histoire, que l'on peut décrire, expliquer et comprendre<sup>141</sup> ».

La mémoire, qui sélectionne dans le passé les faits saillants, marquants, se voit ainsi transformée en discours historique par un processus de mise à distance, de construction, d'agencements que cimente, comme je viens de le souligner, la dimension écrite. Citant Pierre Nora, Ricoeur affirme que l'histoire serait une « mémoire vérifiée » (*Ibid.* : 109). Ricoeur ajoute que, pour que la transformation de la mémoire à l'histoire soit opératoire, le discours historique « doit transiter à travers la preuve documentaire, l'explication causale / finale et la mise en forme littéraire. Cette triple membrure reste le secret de la connaissance historique. » (*Ibid.* : 323) Or, comme l'indique Valerie Bryson, l'accès aux preuves documentaires que nécessiterait cette opération historique a souvent été, et c'est le cas ici, refusé aux populations marginalisées, ces preuves n'ayant pas été sauvegardées. Le travail littéraire accompli par les écritures au féminin souhaite reconnaître que cette « mémoire écrite » qu'incarne l'histoire ne contient pas de traces suffisantes ou acceptables de présences de femmes. Qu'elle est lacunaire. Pour le dire encore une fois avec Valerie Bryson, l'histoire fonctionne comme une homogénéie lorsque

des groupes dominants présentent les propres expériences, leurs propres perceptions comme étant le compte-rendu officiel de « ce qui s'est passé », les « autres » sont marginalisés, ils sont expulsés de l'histoire [...] Alors que les archives de civilisations entières (comme les anciens royaumes d'Afrique) ou les accomplissements d'individus exceptionnels (comme ceux de femmes artistes) ont été effacés de la mémoire collective, les membres de groupes non dominants se sont aussi vus refuser la fierté et la confiance en soi qui peut encourager l'activisme politique. En d'autres mots, refuser à des personnes une position dans l'histoire est aussi leur refuser un sens d'identité par rapport au temps, ce qui est passible de fragiliser la constitution de l'identité de groupe comme son agentivité. Inversement, des tentatives délibérées de certains groupes (comme les femmes et certaines communautés autochtones dans des nations colonisées) de (ré)clamer leur

---

<sup>140</sup> Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2000. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

<sup>141</sup> Johann Petitjean, « Raconte-moi une histoire. Enjeux et perspectives (critiques) du narrativisme », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne] <http://journals.openedition.org/traces/321> (page consultée le 13 mai 2020).

propre passé peut être une source d'autonomisation et une base pour l'action politique<sup>142</sup>.  
(Bryson : 15-16)

Les écritures au féminin cherchent à nommer, expliquer et représenter ce que souligne Bryson, c'est-à-dire que l'histoire incarne un discours construit duquel les femmes ont été largement expropriées. En mettant en lumière l'absence des femmes du récit historique et en cherchant des moyens pour contrecarrer cette absence, les écritures au féminin participent de ce geste politique que décrit aussi Bryson : signaler que le récit officiel du passé ne les représente pas adéquatement. Ce discours aporétique contribue à faire en sorte que le féminin est difficile à circonscrire, puisque l'histoire n'a pas su conserver de traces ou d'artefacts qui lui soient liés. Regardant vers le passé, les femmes n'y trouvent pas de quoi se reconnaître. Ce mouvement critique face au passé correspond à cette modalité des sens qu'est le partage du sensible, théorisé par Rancière et évoqué au chapitre précédent. Lorsqu'un groupe opprimé prend la parole, il réorganise son positionnement sensible : voilà ce que ces écrivaines accomplissent en aménageant un espace réflexif où elles s'interrogent sur leur place dans une histoire à réécrire. Elles performant ainsi cet « art de la déloyauté » qu'évoque Rosi Braidotti, c'est-à-dire qu'elles choisissent sciemment de remettre en question le canon.

La représentation lacunaire des femmes dans l'histoire a bien entendu été une occasion, pour différentes chercheuses qui travaillent spécifiquement dans les disciplines de l'histoire, de trouver des stratégies afin de la repenser. En France, parmi les premières qui ont travaillé à ce mouvement critique et féministe de l'histoire, pensons à Arlette Farge, à Françoise Collin; au Québec, à Micheline Dumont et au collectif Clio. Au Québec, je considère qu'à partir des années soixante-dix, les écritures au féminin agissent comme relais de la discipline historique afin de réfléchir à la mise en récit des femmes dans l'histoire. Doutant de la capacité de l'histoire à donner aux femmes la place qui leur revient, elles utilisent l'écriture littéraire pour accéder à une perspective mémorielle sur leurs expériences. Si, d'un côté, dans les écritures au féminin, l'écriture de fiction est traversée par une perspective historique, d'un autre côté, la discipline

---

<sup>142</sup> Je traduis. « *When dominant groups (often unconsciously) present their own experiences and perceptions as the definitive record of "what happened", "others" are marginalized or written out of history [...]. As the record of whole civilizations (such as ancient kingdoms of Africa) or the achievements of outstanding individuals (for example, by women artists) have been erased from the collective memory, members of subordinate groups have also been denied the pride and self-belief that can encourage political activism. In other words, to deny people a history is to deny them the sense of temporal existence that may be critical to group identity and a sense of agency. Conversely, self-conscious attempts by some groups (such as women and minority people in the West or indigenous people in colonized nations) to (re)claim their own past can provide a source of empowerment and a basis for political mobilization.* »

historique comprend une portée créatrice. Ricœur répond par exemple par l'affirmative à cette question qu'il pose : « [l']historien, en tant qu'il fait de l'histoire, ni mimerait-il pas de façon créatrice, en la portant au niveau de discours savant le geste interprétatif par lequel ceux et celle qui font de l'histoire tentent de se comprendre eux-mêmes et leur monde? » (Ricœur : 171)

En mettant de l'avant la dimension créative de l'écriture de l'histoire, Ricœur rejoint les positions d'Hayden White, qui a écrit, notamment dans *Metahistory* (1973), sur la dimension profondément littéraire du récit historique. White est l'instigateur du *linguistic turn*, ce moment dans l'évolution de la discipline historique où, comme le rappelle Johann Petitjean, on avance que même si « l'histoire n'est ni purement poétique ni simplement fictive, elle l'est toutefois en partie, en vertu des ressources rhétoriques de la discipline, [et] de la faculté de séduire et de l'«imagination figurative<sup>143</sup>» de l'historien.ne » (Petitjean : 195). En ce sens, dans les premières pages de *Metahistory*, White, considère

le travail historique comme ce qu'il est de la manière la plus flagrante : une structure verbale qui prend la forme d'un discours narratif en prose. Les histoires (et la philosophie de l'histoire aussi), combinent une certaine quantité de « données », des concepts théoriques afin « d'expliquer » ces données, et puis une structure narrative afin que de présenter ces données comme un ensemble d'évènements qu'on présume avoir été réalisés dans le passé. De plus, je le réitère, cela contient une profonde composante structurelle qui est généralement poétique, et plus spécifiquement linguistique dans sa nature, et qui sert à endosser le paradigme de ce que devrait être une explication « historique »<sup>144</sup>.

On voit bien la méfiance de White par rapport à toute prétendue objectivité dans l'abondance de guillemets qu'il utilise afin de contenir les expressions qu'il met à distance... Si l'on peut reprocher à White, ce qu'on a d'ailleurs abondamment fait, un relativisme susceptible de se décliner à l'infini, je prendrai tout de même le parti de considérer avec lui que le discours historique est aussi littéraire, et que c'est cette caractéristique littéraire du texte historique que reprennent et revendiquent les écritures au féminin. Ce faisant, ces écrivaines montrent comment l'histoire est, pour reprendre une nouvelle fois les mots de White, « une structure verbale qui prend la forme d'un discours narratif en prose ».

---

<sup>143</sup> Petitjean cite et traduit ici Hayden White dans *Tropic of Discourses. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1978, p. 107.

<sup>144</sup> Je traduis. « *In this theory I treat the historical work as what it most manifestly is: a verbal structure in the form of a narrative prose discourse. Histories (and philosophies of history as well) combine a certain amount of "data", theoretical concepts for "explaining" these data, and a narrative structure for their presentation as an icon of sets of events presumed to have occurred in times past. In addition, I maintain, they contain a deep structural content which is generally poetic, and specifically linguistic, in nature, and which serves as the precritically accepted paradigm of what a distinctively "historical" explanation should be.* » Hayden White, *Metahistory. The History Imagination in Nineteen-Century Europe*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1973, p. 9.

Dans les écritures au féminin des années soixante-dix et quatre-vingt au Québec, récit poétique et « explication historique », pour reprendre l'expression de White, se conjuguent donc. En ce sens, la position d'énonciation des sujets dans leurs récits est multiple : elle montre une inflexion poétique, une tendance à la narrativité, une position face à l'histoire. Le temps historique devient, dans leurs écritures, lié à un processus mémoriel, celui d'une excavation, puis d'une mise en récit d'expériences. Les écritures au féminin mettent ainsi en lumière ce que Marie-Claire Lavabre considère comme au cœur des pratiques mémorielles : « la question du souvenir de l'expérience — et de la transmission de celle-ci — qui, au bout du compte, se trouve posée quand on parle aujourd'hui de mémoire, qu'on exige la justice ou qu'on exprime le souci de la réconciliation » (Lavabre : 55). Les écritures au féminin travaillent ce désir de « justice », et sans doute aussi de « réconciliation », face à un récit historique inégalitaire, cherche dans le passé des souvenirs non encodés. Lorsqu'ils le deviendront, ces souvenirs pourront être transmis aux générations subséquentes, au lieu d'être oubliés. Alors que les souvenirs récoltés appartiennent à la mémoire, ceux qui relèvent de la preuve documentaire relèveraient, eux, de l'histoire. Ce travail de repérage de différents événements puis de leurs agencements dans le texte littéraire n'est pas étranger aux propos de Ricoeur ou de White, qui voyaient dans l'écriture de l'histoire un geste exigeant l'imagination : ces événements à recouvrer, puisque si peu de traces en ont été conservés, sans doute faut-il les inventer un peu, les travailler à partir de « l'imagination figurative » qu'a identifiée White. Et peut-être ce temps historique qui trouve une place dans la littérature devient-il, dans le cadre jamais très stable des écritures au féminin, la seule position *habitable* face à une histoire passée au crible de la critique féministe.

### À rebours du *telos*

Parmi les prémisses des écritures au féminin, celle-ci : le féminin a été conçu en fonction du masculin et n'a jamais été pensé dans sa spécificité ou alors ne l'a été que de manière lacunaire. La littérature apparaît ainsi comme le lieu où le féminin peut être recouvert. Dans ce qui est posé comme le début de l'édification d'un féminin à venir se joue une inscription qui ne saurait être que paradoxale : en effet, comment s'inscrire véritablement dans une histoire que l'on considère partielle, erronée? Comment fabriquer l'histoire au cœur même d'une critique de l'histoire — n'est-ce pas un geste profondément antinomique? Les écritures au féminin habitent ces paradoxes aussi soulignés dans plusieurs réflexions théoriques qui traitent des femmes et du temps dans une perspective féministe.

La philosophe, écrivaine et psychanalyste française Julia Kristeva, dans *Le temps des femmes*<sup>145</sup> (1979), traite de la manière dont le féminisme engendre un changement de garde face à la conception du temps. Kristeva circonscrit sa réflexion à la perspective européenne, mais je crois qu'on peut sans mal appliquer ses propos à la réalité québécoise telle qu'elle se vit alors à la même période, soit à l'orée des années quatre-vingt. Kristeva rend compte d'« une interrogation sur le temps : celui dont le mouvement féministe hérite, que son apparition modifie » (Kristeva, 1979 : 6). Le féminisme intervient comme une opération qui vient accélérer la modification de l'axe paradigmatique du temps. Le temps auquel elle réfère est patriarcal : « [c]'est par rapport à une certaine conception du temps seulement que la subjectivité féminine telle qu'elle se donne à l'intuition semble faire problème. Il s'agit du temps comme projet, téléologie, déroulement linéaire et prospectif; le temps du départ, du cheminement et de l'arrivée, bref, le temps de l'histoire. » (*Ibid.* : 8-7). Ce temps qui répond docilement à un *telos*, considère Kristeva, se voit bousculé par le féminisme, mais de façon différente suivant les générations : le mouvement des suffragettes voulait interrompre le temps téléologique, interrompre l'histoire pour y insérer une présence féminine, dans une perspective égalitariste. La seconde génération qu'identifie Kristeva, et dans laquelle s'inscrivent, je le crois, les écritures au féminin, est celle des féministes existentialistes, où le féminin n'est plus subordonné, comme chez la génération précédente, au masculin, mais devient une identité « irréductible » (*Ibid.* : 9).

L'originalité du propos de Kristeva est de lier de manière très explicite la pensée de la différence sexuelle et la question de l'histoire. Une première génération de féministes, écrit Kristeva, cherche à aménager le temps de manière à pouvoir s'insérer dans la politique. La deuxième génération de féministes, elle, souhaite s'inscrire dans le symbolique par le biais de l'art et de la littérature. Ce n'est pas un féminisme uniquement social que privilégie ici Kristeva, mais un féminisme littéraire, qui se foment dans les terreaux de l'art :

[c]'est dans l'aspiration à la création artistique et en particulier littéraire que se manifeste maintenant le désir d'affirmation féminine. Pourquoi la littérature? Est-ce parce que, en face des normes sociales, elle déploie un savoir refoulé, nocturne, secret, inconscient? Et qu'elle redouble ainsi le contrat social en en étalant le non-dit, l'inquiétante étrangeté? Et

---

<sup>145</sup> À noter que deux ans après la première publication de ce texte, en 1981, il a été traduit en anglais sous le titre *Women's Time* par la théoricienne féministe et professeure à Harvard Alice A. Jardine et par Harry Blake, et publié dans la revue *Signs* (vol. 7, n° 1, p. 13-35). Le texte de Kristeva constitue une référence très régulièrement citée (par exemple autant par Valerie Bryson que par les théoriciennes rassemblées dans *Taking our Time*) lorsqu'il s'agit de réfléchir aux liens entre féminisme et temporalité. Une étude sur sa circulation dans le monde anglophone serait d'ailleurs passionnante à effectuer.

que de l'ordre abstrait et frustrant des signes sociaux, les mots de la communication courante, elle fait un jeu, espace de fantaisie et de plaisir? (*Ibid.* : 16)

La littérature se pose ainsi comme le lieu où il est possible de faire émerger ce qui n'a pas eu de place ailleurs jusqu'à présent, et l'histoire des femmes serait ce qui, dans ce cadre, apparaît au premier chef des apories à combler. Ce que nomme aussi cet extrait de Kristeva — une pensée qu'il faudra garder en tête tout au long des pages à venir lors de la lecture des œuvres qu'on associe aux écritures au féminin —, c'est que l'idée de la littérature, telle qu'elle se compose chez cette génération de femmes, est inhérente à la révélation d'un savoir, perspective épistémologique s'il s'en faut.

Ainsi, cette insertion dans le temps, par le biais du littéraire, se fait par une relecture du passé, où devient vocal et visible, en mesure d'être désormais su et appris, ce qui auparavant était tu et dissimulé. Ce changement de paradigme contrevient au temps patriarcal, alors que devient « accentu[ée] [...] une temporalité bizarre, une sorte de “futur antérieur” où le passé le plus refoulé donne un trait distinctif pour une distribution logique et sociologique » (*Ibid.* : 5). Cette « temporalité bizarre », extravagante, nous le verrons au fil de ce chapitre, c'est là où se tiennent les écritures au féminin, qui hésitent au présent, se rétractent dans le passé et s'élancent vers l'avenir, entre accélération et décélération d'un temps qui se politise à mesure qu'il est critiqué. De ce temps névrotique, les sujets se montrent à la fois maîtresses et victimes, prises dans l'oscillation de ce qu'elles parviennent à identifier sans peut-être toutefois arriver à dépasser durablement les paradoxes qu'elles nomment. Car deux positions contradictoires coexistent, comme le souligne encore une fois Kristeva dans « Le temps des femmes » : « [e]nfin c'est le mélange des deux attitudes, *d'insertion* dans l'histoire et de *refus* radical des limites subjectives qu'impose son temps à une expérience menée au nom de la différence irréductible [...]. » (*Ibid.* : 9) Voulant s'insérer dans le temps tout en refusant la manière dont le temps est narré dans le discours historique, voilà la position intenable des écritures au féminin. C'est à une contradiction assez similaire que renvoie la philosophe belge Françoise Collin dans un court texte essayistique de 1993, « Histoire et mémoire ou la marque et la trace », alors qu'elle écrit que

par un paradoxe incontournable, un groupe dominé obéit toujours, même dans sa contestation et sa révolte, aux lois de fonctionnement du groupe dominant : il n'y a pas construction à partir d'une table rase, mais plutôt déconstruction et reconstruction de et



dans ce qui est déjà là. Née du politique, l'histoire féministe reste tributaire d'une problématique du pouvoir ou des pouvoirs<sup>146</sup>.

C'est à cette impossible table rase du temps dans lequel on s'est inscrit, table rase à laquelle on aspire pourtant, que je reviendrai sans cesse dans les prochaines pages — à ce « paradoxe incontournable », pour reprendre l'expression de Collin. En identifiant différentes formes de structures de pouvoir causant l'occultation de la présence historique des femmes, on doit tout de même effectuer un tri par rapport à ce qu'on met au ban du passé. Plus encore, il n'est pas toujours aisé de cerner clairement à la lumière de quels éléments considérer l'avenir. On retrouve donc dans les œuvres de cette époque un « temps bizarre », pour reprendre cette fois les mots de Kristeva, où évoluent anachronismes, prolepses, analepses et procédés intertextuels divers : en bref, un rapport dysphorique aux catégories temporelles qu'organise usuellement le récit historique. Si nous comprenons, à l'aune des propos de Valerie Bryson et de Kristeva, les raisons qui motivent celles qui pratiquent les écritures au féminin à trouver des stratégies littéraires afin de proposer une relecture du temps, c'est aux *manières* de le faire sur lesquelles je me pencherai dans ce chapitre. Je commence ce chapitre par une exploration de l'esthétique de la crise du temps dans les écritures au féminin, puis je procède à des analyses textuelles. La première partie s'intéressera aux modalités de la rupture face à un temps hégémonique, en étudiant le travail de Nicole Brossard d'abord dans ses premières œuvres, dites formalistes, puis dans les textes « Le cortex exubérant » (1974) et « E muet mutant » (1975). Ensuite, nous verrons comment Louky Bersianik propose des voies d'autoengendrement pour tenter d'en finir avec une filiation patriarcale dans *La main tranchante du symbole* (1990), *Les Agénésies du vieux monde* (1982) et *Kereimakos* (1987), notamment. La seconde partie du chapitre donne à penser les pratiques intertextuelles comme des stratégies afin de construire une temporalité au féminin, trope à l'œuvre dans les romans *Dieu* de Carole Massé (1979) et *Cyprine* (1977) de Denise Boucher, dont je traiterai à l'aune de la théorie du « *snap* » telle que développée par Sara Ahmed dans *Living a Feminist Life* (2017).

### Faire dégringoler les temps

Je souhaite revenir une nouvelle fois à cette expression de Julia Kristeva dans « Le temps des femmes » qui décrit l'expérience de la temporalité, pour la deuxième génération de

---

<sup>146</sup> Françoise Collin, « Histoire et mémoire ou la marque et la trace », *Recherches féministes*, vol. 6, n° 1, 1993, p. 8.

féministes, comme un « temps bizarre ». Ce « temps bizarre », qu'elle associe aux « féministes existentialistes » dont le féminisme prend forme dans la littérature, me semble aussi être celui dans lequel évoluent les écritures au féminin. C'est maintenant avec les perspectives développées par l'historien français François Hartog que je vais lire les manières dont ce temps extravagant, peut-être baroque — au sens où il est, comme l'étymologie du mot le veut, irrégulier — est représenté. François Hartog, dans *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps* (2012 [2003]), reprend le concept d'historicité à plusieurs théoriciens, notamment à Ricœur, à Hegel, à Heidegger et à Dilthey. Aux *Confessions de Saint-Augustin*, il emprunte l'idée que le temps est *humain*, ancré dans l'expérience de sujets qui le construisent, l'infléchissent et lui donnent forme. Le temps, selon la conception augustinienne, se sépare en trois périodisations : présent, passé et futur. Afin de réfléchir aux articulations entre ces catégories temporelles, Hartog propose un « instrument » conceptuel : « les régimes d'historicité<sup>147</sup> ». Ces régimes d'historicité ne sont pas immanents. Ils sont circonscrits par un observateur, un historien. Le regard critique de celui-ci « permet le déploiement d'un questionnement historique sur nos rapports au temps » (*Ibid.* : 38). On ordonne le temps selon différents régimes, puisque, suivant les époques, on ne valorise pas les mêmes catégories temporelles. Pour le dire avec les mots d'Hartog, « selon ce que vient à dominer la catégorie de passé, celle du futur ou celle du présent, il est bien clair que l'ordre du temps qui en découlera ne sera pas le même. » (*Ibid.* : 15) À chaque succession ou coupure entre différentes manières de considérer, d'appréhender, de *dire* le temps, un nouveau régime d'historicité se met en place<sup>148</sup>. À propos du temps présent, Hartog émet l'hypothèse qu'il équivaut à une des incarnations des « crises du temps », qu'il décrit comme un intervalle entre deux régimes de temporalité. Ni tourné vers le passé ni tendu vers l'avenir, le temps présent ne saurait être qu'un temps intermédiaire, suspendu : voilà pourquoi il incarnerait une « crise ». Cette crise, il faut, je le crois, voir comment elle permet de faire saillir le partage des sensibles alors que les femmes, réduites au silence, cherchent à apparaître dans l'histoire d'une manière qu'elles considèrent plus juste.

Sylvano Santini dans « Le présent qui passe. Notes sur le présentisme », une étude sur l'essai d'Hartog, remarque que l'historien y traite finalement assez peu du présentisme et

---

<sup>147</sup> François Hartog, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2012 [2003], p. 13. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

<sup>148</sup> Hartog en délimite trois pour son analyse : un régime ancien, qu'il n'identifie pas par une borne temporelle claire, où le passé était particulièrement valorisé en étant vu comme le lieu d'où pouvaient émaner lumières et connaissances; un régime moderne, de 1789 à 1989, où le regard était conditionné par le futur et culminant par la chute du mur de Berlin; et le régime actuel.

davantage de ces « crises de temps » où les régimes d'historicités oscillent, instables, entre deux pôles. À propos de la lecture de Chateaubriand d'Hartog, Santini écrit que ce dernier

s'intéresse surtout [au] cas [de Chateaubriand] parce qu'il lui permet de souligner l'un des phénomènes typiques qui survient lorsqu'on n'arrive plus à ordonner le temps : on ne pratique plus une écriture de l'histoire, mais une écriture de la mémoire. La différence est significative : les écritures de la mémoire n'obéissent pas à la raison du temps historique, mais plutôt à celle d'un voyage désordonné dans le passé, « litanies de dates et de morts [...] "vertiges" des dates, ellipses ou parataxes chronologiques » tous ces phénomènes témoignent d'une pratique délibérée de l'anachronisme<sup>149</sup>.

Dans les œuvres des écrivaines au féminin des années soixante-dix et quatre-vingt au Québec, se mettent également en branle des « voyage[s] désordonné[s] dans le passé », qui montrent une « pratique délibérée de l'anachronisme », pour reprendre l'expression de Santini. Références intertextuelles phagocytées et actualisées dans un texte dense dans *Dieu* (1979) de Carole Massé, pratiques textuelles où un travail iconographique réunit différentes figures littéraires et culturelles de diverses époques selon une esthétique qui tend vers le collage dans *Cyprine* (1978) de Denise Boucher : ces exemples montrent deux manières de considérer l'histoire comme un récit à réécrire en marge du temps téléologique, comme le propose Julia Kristeva dans « Le temps des femmes ».

J'émetts l'hypothèse que la représentation du présent dans ces textes est primordiale, car elle évoque un temps, celui du *maintenant*, où règnerait désormais des femmes en mesure de se parler, de s'écrire. Cette représentation, posée comme une réparation, engendrerait une manière de s'inscrire dans le temps grâce à une position plus éthique. Alors que, pour Ricœur, la mémoire devient histoire lorsqu'attestée par des preuves documentaires dans des textes écrits, les écritures au féminin viennent jouer avec ces catégories. Elles montrent que ces preuves ont été peu, voire pas du tout conservées dans l'histoire lorsqu'il s'agissait des femmes. Les écritures au féminin jouent donc constamment avec les notions d'histoire et de mémoire, les interchangeant, montrant le côté malléable de leurs définitions pour des populations minorisées, car, en l'absence de ces preuves documentaires, l'imagination et la fiction viennent compenser, pour cette histoire dont ne subsiste que si peu de preuves matérielles.

---

<sup>149</sup> Sylvano Santini, « Le présent qui passe. Notes sur le présentisme », Montréal, Observatoire de l'imaginaire contemporain, 2010 [En ligne] <http://oic.uqam.ca/fr/publications/le-present-qui-passe-notes-sur-le-presentisme> (page consultée le 24 janvier 2020)

Les temps, pour reprendre les mots d'Hartog, « *vengent* aussi, *rétablissent* un ordre qui a été perturbé, *font œuvre de justice* » lorsqu'ils sont mis en récit (Hartog : 19). Ce besoin de justice représente une nécessité éthique, idée que j'emprunte à Mireille Calle-Gruber dans « Les clairières de Nicole Brossard<sup>150</sup> », qui dit de cette dernière qu'elle montre une « *éthique de la langue* » (Calle-Gruber, 2013 : 174. Les italiques sont de l'autrice). Je pense aussi à Suzanne Lamy lorsqu'elle écrit que

[s]'il y a une écriture au féminin, elle tient à la conjonction de ces mouvements, de ces modes de développement et de ces langages où l'imaginaire et le concret ne se dissocient pas, mais constituent la chair même du texte, tout cela lié au désir de la femme, à sa perte (d'où qu'elle vienne), à son besoin d'explorer et de pervertir. Une *éthique*<sup>151</sup> exigeante sous-tend l'audace de celles qui osent dire : *je ne répète pas, j'inaugure*. (Lamy : 56)

Chez Lamy, c'est en unissant corps et texte que l'on parvient à performer une littérature éthique dans les écritures au féminin<sup>152</sup>. Cette écriture charnelle, qui permettrait de montrer ce qui a été tu, réprimé, ce qui est disparu du corps des femmes dans l'histoire doxique, on peut la voir comme une incarnation du corps-texte, syntagme auquel je reviendrai tout au long de cette thèse. Faire entendre ainsi corps et écriture est caractérisé, dans ce cadre, de manière novatrice. En inaugurant un espace, nous nous situons aussi quelque part dans cet entre-deux que décrit Hartog, un présent qu'il décrit en se basant sur Hannah Arendt, comme une « brèche », « où l'on prend conscience d'un intervalle dans le temps qui est entièrement déterminé par des choses qui ne sont plus et par des choses qui ne sont pas encore. » (Arendt citée par Hartog : 24) Chez France Théoret, par exemple, cette volonté de créer un espace nouveau passe par la négative alors qu'elle décrit, dans *Une voix pour Odile* (1978), ce que son projet *ne* représente *pas*. *Une voix pour Odile*, le premier récit en prose de Théoret après la publication de trois recueils de poésie, incarne donc une certaine poétique de l'entre-deux :

*Ce que je livre n'est*

ni un scénario appris par cœur, ni spontanéité pure, ce sont des fragments entre la fiction et la théorie, tant je suis occupée par le flux, le passage, l'existence, le refoulé, l'impensé, la négativité, l'en-deça du monde, notre seule force, exprimer cela.

---

<sup>150</sup> Mireille Calle-Gruber, « Les clairières de Nicole Brossard » dans Roseanna Dufault et Janine Ricouart (dir.), *Nicole Brossard. L'inédit des sens*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2013, p. 159-175. Désormais cité directement dans le texte suivi de la page de l'extrait.

<sup>151</sup> Je souligne ici. Dans la dernière phrase de cette citation, les italiques sont cependant de l'autrice.

<sup>152</sup> Il faut encore ajouter ici que l'essai de Marie Carrière consacré aux écritures au féminin au Québec et au Canada, auquel je reviendrai plus tard, s'intitule *Writing in the Feminine in French and English Canada. A Question of Ethics* (2002). Travaillant à partir des théories de Lévinas, de Ricoeur et d'Irigaray, elle étudie dans les œuvres de Nicole Brossard, de France Théoret, de Di Brandt, d'Erin Mouré et de Lemire Tostevin la question de la maternité (tant le motif de la maternité que la question de la langue maternelle) à l'égard de l'éthique.

Vous lire à voix basse l'en-train de se produire : l'inédit<sup>153</sup>.

On se situe donc, chez France Théoret, dans une écriture du présent puisque c'est « l'en-train de se produire » qui est « l'inédit » : aucune forme existant auparavant aurait pu saisir ce mouvement que l'écriture autorise. Notons ici le passage entre le « je » qui débute le fragment, le « notre » qui apparaît dans l'avant-dernière ligne et le « vous » qui le conclut. Ici, le singulier traverse le collectif, y serpente, ricoche par l'adresse pour permettre de réfléchir à ce qui est en train de se fonder dans l'écriture pour qu'un nouvel ordre se produise. L'inédit désiré, qui se performe dans le fait littéraire, transporte avec lui des éléments qui, eux, sont antérieurs à sa venue : ce sont « le refoulé », « la négativité », ce qui n'a pas été prononcé, accepté ou valorisé dans la culture, mais qui pourtant, existe. Les écritures au féminin présentent l'idée que ce qui était refoulé, tu ou disparu, appartient désormais au visible, au *lisible* grâce à la littérature.

Plusieurs exemples de ce paradigme, de l'avènement pressenti d'un nouveau régime de temporalité grâce aux écritures au féminin, sont présents dans les monologues de *La nef des sorcières*<sup>154</sup>, pièce de théâtre phare du mouvement féministe au Québec présentée la première fois en 1976 à Montréal<sup>155</sup>. Le texte de Marthe Blackburn, « Le retour de l'âge », met en scène une voix de femme « vieillissante » qui, lorsqu'elle se met à discourir du poids de la structure sociale sur son corps, « sor[t] du poids du silence » (Blackburn et al. : 51) : « je n'ai pas besoin de hurler : tous les hurlements / qui ont été bâillonnées en moi / c'est fini, c'est la paix / puisque maintenant je parle » (*Ibid.* : 51). Ce moment, qui a lieu dans le temps présent comme nous l'indique le déictique « maintenant », est présenté comme évènementiel, créant une dichotomie entre un « avant », le temps où cette femme a été assujettie au silence, et un « après », qui naît de l'acquisition de la parole. Ici, c'est véritablement le « dit », la « parole » qui « inaugure » une nouvelle ère, pour reprendre les mots de Lamy, alors que chez d'autres autrices du corpus, ce serait un mouvement similaire, mais cette fois marqué dans le fait littéraire. Dans ce monologue, l'expérience individuelle de la voix énonciatrice se conjugue à une expérience « universelle », où « la femme », posée au singulier, comprend toutes les femmes : « LES

---

<sup>153</sup> France Théoret, *Une voix pour Odile*, Montréal, Les Herbes rouges, 1978, p. 58.

<sup>154</sup> Marthe Blackburn et al., *La nef des sorcières*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Typo », 1992 [1976]. Ces monologues sont « Une actrice en folie », « première partie » et « deuxième partie, de Luce Guilbeault, « Le retour de l'âge » de Marthe Blackburn, « ...La fille », d'Odette Gagnon, « Marcelle I », de Marie-Claire Blais, « Marcelle II », de Pol Pelletier, et « L'écrivain », de Nicole Brossard.

<sup>155</sup> Je passe ici bien rapidement sur cette pièce majeure de l'histoire du théâtre au Québec, conceptualisée par le Théâtre Expérimental des femmes. Pour des analyses plus détaillées de la pièce, je renvoie à l'introduction de Lori Saint-Martin de l'édition de 1992 de *La nef des sorcières* (« Introduction », *La nef des sorcières*, 1992 : 21-41) ou encore à l'étude de Louise H. Forsyth, « *La nef des sorcières* (1976) : l'écriture d'un théâtre expérimental au féminin », *L'annuaire théâtral*, n° 29, automne 2009, p. 33-56.

TEMPS SONT VENUS / La femme oubliée, retirée, muette, méditative, APPARAÎT. / Elle parle, Elle est solide. Elle est neuve. / Elle crève des millénaires d'arrière-pensées. » (*Ibid.* : 64) Cette femme est « neuve », donc, grâce à sa capacité de parole qui permet de contrer l'effacement. La nouveauté de cet acte de parole comprend aussi la mise à mort « d'arrière-pensées », liquidation d'un ordre de temporalité autre qui rend possible un avenir dont les modalités restent encore à définir.

Dans « L'écrivain », le monologue de Nicole Brossard dans *La nef des sorcières*, cette esthétique du moment présent est aussi à l'œuvre. Elle entre directement en résonance avec un discours sur une inauguration d'un espace, jusqu'alors inexistant, dans l'histoire. Pour le dire avec les mots de Louise Dupré dans *Stratégies du vertige*, chez Brossard,

[l]e présent devient donc un temps dialectique qui, jetant des jalons entre le passé mythique et le futur utopique, arrive à opérer un enchevêtrement des temps où la linéarité historique se voit remplacée par une conception spiraltique (*sic*) de la temporalité. Le présent n'est pas la poursuite de la ligne droite du passé, non plus qu'un éternel recommencement cyclique; c'est un élargissement des cercles historiques qui ouvre à une autre temporalité, en mettant fin à la vision linéaire de l'Histoire. (Dupré, 1989 : 130).

Coupure inaugurale, ainsi, que l'utilisation du présent dans le travail de Brossard. Dans « L'écrivain », cette position d'énonciation face au temps est identifiée par le marqueur temporel « ce soir ». Alors que chez Blackburn, c'est la parole qui permettait la scission entre deux régimes de temporalité, chez Brossard, c'est l'écriture qui le peut<sup>156</sup>. « Ce soir [dit la voix du monologue], j'entre dans l'histoire sans relever ma jupe », écrit Brossard (*Ibid.* : 130). C'est au travers de sa propre expérience et de son propre corps qu'elle parvient à produire cette entrée : l'expérience personnelle de l'énonciatrice du texte agit — et c'est un procédé récurrent chez Nicole Brossard, nous le verrons dans la prochaine partie de cette thèse — comme moteur de solidarité : « Je me déchiffre papier peau de mon âge. J'exhibe pour moi, pour nous, ce qui nous ressemble. J'écris et je ne veux plus faire cela toute seule. Je nous veux. Faire craquer, grincer, grincer l'histoire. La vie privée est politique<sup>157</sup>. La rupture sera inaugurale. » (*Ibid.* : 131). Ce passage met en évidence le lien entre corps et texte alors qu'un corps est à lire

---

<sup>156</sup> Il est intéressant de noter que si c'est véritablement « les mots » et l'écriture qui provoquent ici l'entrée dans l'histoire, une fois que la voix du monologue y sera entrée, elle pourra y rejoindre « des parleuses ». (*Ibid.* : 130) La parole et l'écriture sont donc toutes deux des stratégies, dans ce monologue de Brossard, afin d'introduire les femmes dans l'histoire : elle choisit, par contre, d'avoir recours à la deuxième.

<sup>157</sup> On lit ici, bien entendu, la reprise, sans guillemet ni italiques, du slogan féministe marquant des années soixante-dix de la militante féministe américaine Carol Hanisch, qui agira comme un refrain dans l'œuvre de Nicole Brossard.

comme du papier, qu'il est à « déchiffrer » afin que l'entrée de la femme dans l'histoire puisse se produire.

Ce passage souligne aussi le désir d'une perversion, d'un dérèglement de l'histoire, qui passe par une intelligibilité du corps à partir de l'écriture. C'est ce qui mène à cette « rupture inaugurale », qui, elle, n'est pas placée dans le même temps que l'écriture du corps. Elle se déroulera dans le futur : elle « sera », dit le texte. En effet, cette rupture viendra dans un futur qui ne peut se produire que si l'écriture du corps persiste, et, qui plus est, que si persiste la solidarité entre femmes que cette écriture du corps rend possible. Nous sommes donc au cœur de la brèche que nomme Arendt, et qu'Hartog décrit comme celle qui permet de penser les crises du temps. Cette brèche, métaphorique, est illustrée matériellement dans le texte : chez Brossard, par exemple, les brisures syntaxiques, les achoppements se multiplient.

Plus largement, un champ lexical évoquant la brisure foisonne dans les œuvres du corpus. En rafale, pensons aux « histoire[s] d'entre-ouvrir » ou aux « éclatements » de Théoret (1978 : 29, 59) ou aux vers inauguraux de *La partie pour le tout* (1975), que Louise Dupré dans *Stratégies du vertige* considère d'ailleurs comme le premier recueil « féministe » de Brossard. Alors que dans *French Kiss*, publié l'année précédente, en 1974, l'idée de la brisure était omniprésente, mais concernait surtout la langue, dans *La partie pour le tout*, c'est une féminisation de la blessure qui est à l'œuvre. Un rapport d'équivalence s'effectue entre le sujet féminin, la « lésion » et une langue « qui parle » dans une forme verbale passive : « feinte — tout l'enjeu / la fiction —/ l'intuition de la lésion (la lésée) / sa langue parle avec un trou la léchée<sup>158</sup> » (Brossard, 1978 [1975] : 291). C'est le trou, la faille, pourrait-on croire, qui empêche une forme verbale active. Une fois colmatée, réparée, bouchée par la fiction, par le texte, est-il possible que la langue parle pleine et sans trou? Dans *L'amèr, ou le chapitre effrité*, œuvre de fiction-théorie qui conjugue textes poétiques et théoriques, Brossard évoque, cette fois « mutilations [et] tranche » afin de « gagner au cœur du monstre le corps exubérant territoire<sup>159</sup> ». Chez Madeleine Gagnon dans *Pour les femmes et tous les autres* (1974), recueil où le féminisme est sous le prisme des relations de couple hétérosexuelles, c'est lorsque survient

---

<sup>158</sup> Dans « E muet mutant » (1984 [1975]), Brossard reprend, comme c'est souvent le cas chez elle alors que de livre en livre, elle récupère et redéploie certaines idées, ces motifs de « la lésion » et de « lésée ». Dans un même ordre d'idées, elle écrit : « LA LÉSION : lésée, la femme est la source première, la mécanique visuelle perpétuelle qui montre à la fois la dimension de la propre lésion et comment, par elle, s'ouvre la lésion, se produit la lésion. » (p. 69) Un peu plus loin, elle ajoute : « L'histoire de la femme apparaît comme la perfection même du cycle de la lésion : la lésée, la lésante et la lésion. Elle est le temps global d'elle ». (*Ibid.*)

<sup>159</sup> Nicole Brossard, *L'amèr ou le chapitre effrité*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Typo », 1988 [1977], p. 85. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

la réalisation, se déroulant ici encore dans le temps présent, d'une supercherie de l'histoire qu'une faille se développe. Cette faille, dans ce passage, est davantage de l'ordre de la catastrophe naturelle, de l'éboulement : « Les livres / d'histoire / racontent des menteries / ça fait que commencer / 'a pas fini / d'dégringoler<sup>160</sup> ».

Dégringolades, lésion, blessure : dans les écritures au féminin, les voix d'énonciation se séparent brutalement d'un passé invalidant, obscurcissant. Du même coup, elles ouvrent la virtualité d'un futur porteur d'espoir. La certitude qu'un futur où la représentation des femmes se fera de manière plus éthique représente souvent la source d'une volonté puissante. « Le passé ne m'intéresse que pour agiter le devenir », écrit encore France Théoret dans les premières phrases d'*Une voix pour Odile* (Théoret, 1978 : 9). Ce faisant, elle illustre l'enchevêtrement entre différentes temporalités où le présent apparaît comme un temps intermédiaire, éphémère, déterminé par le passé, mais aussi penché, bras tendus, vers « un futur utopique », pour reprendre la formule de Louise Dupré dans *Stratégies du vertige*.

### **Nicole Brossard : regarder, détruire, construire**

#### Le féminin dans la forme

Avant d'aller plus en avant dans l'examen des liens qui unissent écritures au féminin et temporalité, un arrêt sur l'œuvre de Brossard s'impose. En effet, alors que certaines écrivaines, dès leurs premières publications, peuvent être liées à une investigation du féminin, comme c'est le cas par exemple pour France Théoret, d'autres, comme Nicole Brossard, ont vu la critique les associer à différentes appartenances, différentes « écoles » au fil de leur production : avant d'être identifiée comme une figure de proue des écritures au féminin, Brossard a été rapprochée de la poésie lyrique, puis formaliste. Nicole Brossard, née à Montréal en 1943, publie, depuis son premier recueil *Aube à la saison* (1968), une œuvre prolifique allant de la poésie au roman, en passant par l'essai. Elle fait partie des quatre membres fondateurs (avec Marcel Saint-Pierre, Roger Soublière et Jan Stafford) de la revue *La Barre du jour* en 1965, qui sera rebaptisée *La Nouvelle barre du jour* en 1977, et dont je traiterai dans le quatrième chapitre<sup>161</sup>. Elle est également membre fondatrice des *Têtes de Pioche*, revue fondée en 1976. Je souhaite arguer ici que certains éléments de sa poétique, qui continuent à singulariser sa pratique lorsqu'elle prend une orientation féministe dans les années soixante-dix, sont déjà agissants dès ses premières

---

<sup>160</sup> Madeleine Gagnon, *Pour les femmes et tous les autres*, Montréal, Éditions de l'Aurore, 1974, p. 13.

<sup>161</sup> À noter que j'abrègerai parfois en *BJ/NBJ*.



publications. On y lisait déjà, par exemple, une attention aiguë au corps et, plus particulièrement, au regard : la chair, chez Brossard, est posée comme le siège de connaissances qui s'intellectualisent au fur et à mesure qu'elles sont nommées dans la littérature.

Le formalisme<sup>162</sup>, qui prend racine au Québec en filiation avec la revue française d'avant-garde *Tel Quel*<sup>163</sup>, a régulièrement été taxé — à l'instar de l'écriture même de Nicole Brossard — « d'illisible<sup>164</sup> ». Cette sensation d'illisibilité du formalisme peut sans doute s'expliquer, du moins en partie, à cause de l'un des traits récurrents des auteurs qu'on a identifiés comme appartenant à ce groupe (pensons par exemple à François Charron ou à Normand de Bellefeuille) : le désir d'élaborer une littérature où signifié et signifiant sont désarticulés, puis repensés dans un rapport qui défie une équivalence entre fond et forme. Le formalisme s'élabore principalement dans deux revues : *Les Herbes rouges*, fondées en 1968, et la *BJ/NBJ*. Se construisant contre une poésie qui aspire à un rapport mimétique aux objets décrits, une poésie « du pays » telle qu'elle se conçoit alors dans la maison d'édition l'Hexagone, le formalisme investit plutôt une langue à la syntaxe rompue, déconstruite, dans un rapport métadiscursif face à la littérature. Pour le dire avec les mots des critiques de *l'Histoire de la littérature québécoise*, « c'est le fonctionnement du texte qui change radicalement [avec cette production], replié sur le processus même de l'écriture dans une volonté de transgression du sens qui s'exhibe et s'épuise à force de se répéter<sup>165</sup> ». Ici, je souhaiterais questionner les propos peut-être un peu sévères de Biron, Dumont et Nardout-Lafarge : et si, dans le cas de Nicole Brossard du moins, cette « volonté de transgression [qui] s'exhibe et s'épuise » ne s'épuiserait-elle pas complètement au bout d'elle-même, se transformant lorsqu'elle se politise au contact du féminisme?

---

<sup>162</sup> L'espace me manque dans cette thèse afin de proposer une histoire du formalisme au Québec, celle-ci reste encore à explorer par la critique de manière plus exhaustive.

<sup>163</sup> À propos de la filiation entre *Tel Quel* et une écriture de la modernité québécoise, voire entre autres *Le paradigme rouge. L'avant garde politico-littéraire des années 70* de Pierre Milot, où il observe les revues *Socialisme québécois*, *Stratégie* et *Chroniques*. Toutefois, à l'instar d'Élyse Guay dans son mémoire de maîtrise *La revue Dérives (1975-1987) et l'écriture migrante : introduire le tiers dans la littérature québécoise*, je considère que le choix de Milot de ne pas inclure dans son corpus d'études la *BJ/NBJ* est une lacune importante à son étude.

<sup>164</sup> À propos de « l'illisibilité » chez Nicole Brossard, voir entre Normand de Bellefeuille dans « Suite logique. Pour une grammaire de la différence », *La Nouvelle Barre du jour*, n° 118-119, novembre 1982, p. 91-98. On peut aussi rapporter les propos de François Hébert dans un article de *Liberté* qui paraît lorsque l'Hexagone réunit les premières publications poétiques de Brossard, écrites de 1965 à 1975, sous le titre *Le centre blanc*, du nom du recueil publié en 1970. Hébert écrit que « certains tairont l'indifférence, voire l'aversion qu'ils éprouvent à l'égard de cette œuvre sèche, difficile (comme on dit : un enfant difficile) ». Voir François Hébert, « L'ombilic d'une nymphe », *Liberté*, vol. 21, n° 1, 1979, p. 124.

<sup>165</sup> Michel Biron, François Dumont et Elisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, coll. « Boréal compact », Boréal, 2010 [2007], p. 444. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

L'articulation du formalisme à l'écriture au féminin est débattue de plusieurs façons par la critique, parfois au fil d'un seul parcours intellectuel, par exemple chez Pierre Nepveu. En 1981, il écrit de manière presque inquiète dans *Liberté*, que l'« écriture féminine constitue davantage un déplacement, un développement *imprévu* des théories de la modernité qu'une formulation vraiment nouvelle de la question littéraire<sup>166</sup>. » Alors qu'il reprochait quelques années plus tôt à l'écriture « féminine » de ne pas proposer d'esthétique novatrice, étant une sorte de parent pauvre d'une modernité plus englobante, aux diverses ramifications, Nepveu, face à la même production, quelques années plus tard, formule des propos nettement plus positifs. Se questionnant sur une modernité revendiquée à outrance dans son texte « *BJ/NBJ. Difficile modernité* », il annonce que « [d]ans le paysage littéraire des années soixante-dix, il ne serait pas exagéré de dire que le féminisme a représenté pour le projet moderniste une planche de salut, en procurant un contenu historique tangible à l'entreprise de déconstruction<sup>167</sup> ». Les écritures au féminin, dit-il du même souffle, ouvrent de « nouvelles lisibilités » à une production qui souffre pour beaucoup, comme je l'évoquais plus tôt, d'une réputation d'illisibilité, d'hermétisme ou de manque d'ouverture envers son lectorat (Nepveu, 1985 : 162). Pour Louise Dupré, le féminisme apparaît comme un « détournement de la modernité<sup>168</sup> », expression qui met en lumière la relation conflictuelle entre les catégories de la modernité littéraire québécoise et des écritures au féminin. Dans la perspective de Dupré, l'écriture féministe se lit comme une déviance qui s'est développée de manière illicite, presque *contre* la modernité, tout en y étant tout de même enchâssée à la manière d'un enfant illégitime. Dans la même veine que Louise Dupré, celle d'une filiation teintée de négativité, Suzanne Lamy estime que le passage entre modernité et écriture au féminin se définit en termes de « mutation », de « greffon<sup>169</sup> ». Les écritures au féminin, en ce sens, surgissent de la modernité, sur son corps même, mais malgré elle, à la manière d'une maladie. En politisant les réflexions sur la langue qui prédominaient déjà dans le formalisme littéraire, les écritures au féminin font en effet prendre à la modernité une tangente imprévue que souligne ce lexique médical. Finalement, Élyse Guay, quant à elle, envisage la jonction entre avant-garde poétique et écriture féministe sous le signe d'un prolongement<sup>170</sup>.

<sup>166</sup> Pierre Nepveu, « De l'empire du sens au fait divers », *Liberté*, vol. 23, n° 2, mars-avril 1981, p. 52.

<sup>167</sup> Pierre Nepveu, « *BJ/NBJ : difficile modernité* », *Voix et Images*, vol. 10, n° 2, hiver 1985, p. 164. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

<sup>168</sup> Tel que cité par Pierre Nepveu dans « *BJ/NBJ : difficile modernité* », *loc.cit.*, p. 164.

<sup>169</sup> Ces deux expressions (l'écriture féminine comme « mutation » et « greffon ») se trouvent dans le texte « Les obscures clartés de la modernité ». (Lamy : 92 et 93)

<sup>170</sup> Élyse Guay, *La revue Dérives (1975-1987) et l'écriture migrante : introduire le tiers dans la littérature québécoise*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2015. Guay écrit « Ce front avant-gardiste lié à "l'écriture au féminin" apparaît comme une nouvelle orientation poétique dans la sphère de production restreinte

Que le lien entre le formalisme et les écritures au féminin soit de l'ordre du « greffon », de la « mutation » ou du « prolongement », il est certain que les écritures au féminin ont bénéficié des explorations formelles ouvertes par le formalisme pour se constituer comme lieu de réflexion sur la langue. Afin d'observer les chemins de traverse entre le formalisme et les écritures au féminin, un choix évident est sans doute le travail de Nicole Brossard, entre autres à cause de la place particulière qu'il occupe au sein du champ littéraire québécois. François Charron, dès 1982, octroie par exemple le titre d'« écrivain classique<sup>171</sup> » à Brossard. En plus du passage entre formalisme et écriture au féminin, l'œuvre de Nicole Brossard suit différentes inclinaisons esthétiques : ses deux premiers recueils, *Aube à la saison*<sup>172</sup> (1965) et *Mordre en sa chair* (1966), montrent une poésie empreinte de sensualité et d'attention au paysage. Il s'y trouve un important champ lexical renvoyant à la « mer », aux « lunes », à la « géographie », des hypotyposes qui disparaîtront lors de la période formaliste de Brossard. On a associé ces deux recueils à une période lyrique, tandis que *L'écho bouge beau* (1968) annonce une écriture formaliste qui se confirmera dans *Le centre blanc* (1970). La période formaliste se termine avec *La partie pour le tout* (1975), qui inaugure une prise de position féministe. Le changement de tonalité entre les deux périodes est marqué notamment par une énonciation s'ancrant dans la ville — alors que, lors de la période formaliste, la position d'énonciation n'était pas endossée, l'énonciation montrant alors une abstraction spatiale. Le lieu, dans la période féministe, se pense aussi dans le mouvement du corps qui s'y déplace. On y montre une attention à la vie quotidienne, aux tâches liées à la maternité ainsi qu'une incorporation de propos politiques qui passent par une interrogation, voire une découverte, du féminin.

Après deux premiers recueils portés par un « je », l'écriture de Brossard se modifie dans les recueils subséquents. Son troisième recueil, *L'écho bouge beau* (1968) montre un éclatement formel généralisé, empreint de jeux de parenthèses, de majuscules, d'achoppements, de coupures de vers qui créent cette « désarticulation syntaxique propre à l'écriture de Nicole Brossard<sup>173</sup> », pour le dire avec Pierre Nepveu dans *L'écologie du réel*. Il reste que *Aube à la*

---

du champ littéraire québécois. Elle *prolonge* le travail idéologique de l'avant-garde formaliste [...] ». (p. 57) Je souligne.

<sup>171</sup> Voir François Charron, « Nicole Brossard : un écrivain classique », *La Nouvelle Barre du jour*, n<sup>os</sup> 118-119, novembre 1982, p. 71-75.

<sup>172</sup> Les recueils de Brossard *Aube à la saison* (1965), *Mordre en sa chair* (1966), *L'écho bouge beau* (1968), *Suite logique*, *Le centre blanc*, *Mécanique jongleuse* (suivi de *Masculin grammaticale* (1974) sous tous compris dans l'anthologie *Le centre blanc. Poèmes 1965-1975*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1978. C'est à cette dernière que je réfère dans cette thèse, elle sera désormais citée directement dans le texte suivi de la page de l'extrait.

<sup>173</sup> Pierre Nepveu, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Édition du Boréal, coll. « Boréal compact », 1999 [1988], p. 144. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

*saison* ainsi que *Mordre en sa chair* contiennent déjà plusieurs éléments caractéristiques de l'œuvre de Brossard, comme le montre le poème inaugural d'*Aube à la saison* que j'analyse ici-bas. Parmi ces caractéristiques : un discours *d'observation* qui annonce la dimension autothéorique face à l'écriture, ainsi qu'un rapport diffracté au corps où une « mise en scène du corps parlant » s'organise. (Nepveu : *Ibid.*) Le corps comme l'écriture sont investis dans ces poèmes d'un savoir qui n'est pas à portée de main, qu'on doit rechercher<sup>174</sup>. Ces deux traits de l'écriture de Nicole Brossard, sa métadiscursivité et son parti pris pour une dissection avisée du corps, sont à penser non pas de manière mutuellement exclusive, mais plutôt comme liés par un vase communicant qui permet de mettre en œuvre ce que Karim Larose et Rosalie Lessard ont rapporté comme étant peut-être l'unique constante de la démarche d'écriture de Nicole Brossard, soit une « forme critique<sup>175</sup> ». Je vois cette forme critique comme un désir de théoriser l'œuvre en cours, comme un regard intellectualisé, cérébral, mais aussi un regard conscient de son assise dans la chair.

Dès le poème inaugural d'*Aube à la saison*, on retrouve ces traits d'écriture :

Sur fil de lumière<sup>176</sup>  
je suspends la poésie  
comme guirlandes

orbite de mes horizons  
je gravis ses enceintes  
glissant sur l'archipel  
des rivières démentes

j'ai la poésie plantée au ventre et au cœur  
éboulis qui m'invente des paysages  
je m'ouvre comme une huître sous le couteau  
de son arc-en-ciel (Brossard, 1978 [1965] : 9)

Ce poème éclaire tout le reste de la production subséquente de Brossard<sup>177</sup>. Le vers « j'ai la poésie au cœur et au ventre » montre l'importance prépondérante, chez la voix énonciatrice,

<sup>174</sup> Cette volonté de connaissance se lit de manière constante dans l'œuvre de Brossard. Pensons à ce passage de *Langue obscure* (1992) : « Je m'intéresse à la connaissance parce qu'on n'est jamais sans souci devant l'opacité. » (Brossard, 1992 : 222, telle que citée par Louise Dupré, 2008 : 11)

<sup>175</sup> Karim Larose et Rosalie Lessard, « Nicole Brossard. Le genre premier », *Voix et Images*, vol. 3, n° 3, printemps-été 2012, p. 9.

<sup>176</sup> Par ailleurs, je veux noter rapidement que ce vers inaugural du premier recueil de Nicole Brossard reprend le titre d'une pièce de l'écrivain Claude Gauvreau, *Sur fil métamorphose* (Erta, 1956), ce qui ne saurait être fortuit. Cette filiation entre l'œuvre de Gauvreau et les écritures au féminin s'inscrit de plusieurs manières : on retrouve dans les deux un goût pour une déconstruction langagière et les explorations formelles; j'y reviendrai notamment dans le quatrième chapitre en étudiant la *BJ/NBJ*.

<sup>177</sup> Louise Dupré place d'ailleurs le vers « j'ai la poésie plantée au ventre et au cœur » en exergue de sa préface de l'anthologie poétique de Brossard, d'*Aube et de civilisation*, le commentant ainsi : « Plus qu'un aveu ou un constat,

de la pratique de la poésie, ici associée à deux organes dont le fonctionnement est essentiel pour la survie du corps. Au-delà de cette métaphore du cœur, bien sûr usitée, qui sert à montrer le caractère indispensable de l'écriture pour la voix poétique, ce vers montre comment la pratique de la poésie est intégrée au corps chez Brossard. L'écriture de poésie est en effet incorporée à sa matérialité, devenant parfois même son synonyme. Plus encore, dans le vers qui suit, on rend compte d'une capacité d'invention du sujet *à partir* de la poésie alors que le corps recèle d'un savoir, que c'est à partir de lui que la voix poétique parvient à « s'invente[r] des paysages ». On peut penser ce lien en lien avec l'expression « corps savoir » que Brossard utilise dans *Double impression* et dans *Le centre blanc*<sup>178</sup>. La juxtaposition souligne comment, dans la pratique de Brossard, les deux termes se pensent conjointement, l'un comme l'autre étant appelés à être un réservoir où puise le sujet poétique pour interroger sa présence au monde.

Ces deux vers, « j'ai la poésie plantée au ventre et au cœur/ éboulis qui m'invente des paysages » viennent donner une autre dimension à la strophe qui les précède. Si la poésie siège dans le corps, alors que la voix énonciatrice rend compte de son action de la suspendre, c'est également son corps qui agit comme décoration, comme une « guirlande ». Le corps et la poésie, enchâssé l'un à l'autre, s'échangent le rôle de contenu et de contenant. Est-ce la poésie qui contient le corps, ou le corps qui contient la poésie? À mon sens, les rôles s'intervertissent dans l'écologie de l'un et l'autre, pour reprendre l'expression de Pierre Nepveu qui donne son titre à son essai le plus connu<sup>179</sup>. *Voir* ce corps-poésie créer une mise en scène théâtrale lorsqu'il se meut devant soi, demande également un regard surplombant, qui double, en quelque sorte, la paire d'yeux située dans le corps qui l'observe, témoin du spectacle qui se déroule devant elle<sup>180</sup>. Ce regard multiplié et multipliant, ces « mille points de vue » (Brossard, 1978 [1970] : 221) se retrouve, lui aussi, à de nombreux endroits dans l'œuvre de Brossard, par exemple ici, dans un poème de 1970 repris dans *Double impression* (1984) :

Donc le texte inventa autre chose pour le regard,

---

il s'agit d'une profession de foi qui trouvera des échos tout au long d'un parcours d'écriture de presque quarante ans maintenant. » (Dupré, 2008 : 7)

<sup>178</sup> *Double impression* (1984) réunit des textes de Brossard publiés entre 1976 et 1984. Cette expression est tirée du texte « Variante », publié pour la première fois dans *La Barre du jour* dans le numéro de mars-avril 1970. (voir Brossard, 1984 : 18) Dans *Le centre blanc*, on trouve l'expression dans le poème inaugural mais notons que dans ce contexte, les deux mots sont séparés par un blanc textuel, « le corps savoir ». (voir Brossard, 1978 [1970] : 183)

<sup>179</sup> Je fais bien entendu référence à *L'écologie du réel*.

<sup>180</sup> J'utilise ici sciemment le vocabulaire issu de la mise en scène, qu'utilise d'ailleurs aussi abondamment Nicole Brossard. Penser le corps comme appartenant à l'ordre de la représentation revient souvent dans sa production des années soixante-dix, ce qui préfigure, à mon sens, à la fois l'esthétique de la muséologie qu'approfondit Brossard dans ses recueils plus récents, mais également, et de manière plus large, le corps comme lieu de la performance sociale de la sexualisation tel que le définira Judith Butler dans *Gender Trouble* (1990).

— le jour où tu pourras me lire paupières closes :  
dilemme : déchire      ou  
j'insiste pour qu'il soit lu, jusqu'à la fin, j'insisterai.

ainsi trois fois sur trois  
l'œil son œil ton œil  
l'alentour perçu  
du même coup d'œil  
perçu ainsi que l'eau  
vive coule vive près de  
là de l'œil larme vive

tu m'étonnes  
car autant :      la ville en un coup  
d'œil

j'ose écrire tout cela parce que tu ne t'es point exercé à  
la fixité

fixe

toi le mobile tu agites  
ma prunelle sans défense (Brossard, 1984 [1970] : 23)<sup>181</sup>

Ce poème correspond esthétiquement aux années d'écriture formaliste de Nicole Brossard : coupures dans les vers, changements rapprochés dans la disposition graphique, toutes des pratiques qui, pour la personne qui lit, renvoient à sa propre habilité à *regarder* un texte. Le vers « la ville en un coup », par exemple, change de sens si on le lit avant les trois vers à sa gauche, comme on peut être tenté de le faire ou si l'on suit un mode de lecture usuel, de gauche à droite sur la ligne.

Alors que dans le poème *d'Aube à la saison*, c'était soi-même que l'on soumettait à son propre regard, ici, ce poème comporte une adresse à un « tu ». Le regard devient porté non seulement vers soi, mais est aussi vers une autre. On peut rattacher ce poème au lyrisme puisqu'un « je » s'adresse à un « tu » sous un mode amoureux, ou du moins affectif. On y trouve également la présence réitérée du motif de l'œil, qui se décline plus largement au travers d'un champ lexical (« paupière », « pupille », « prunelle », « regard »). L'œil est ici du domaine du multiple : il appartient autant à la voix énonciatrice qu'à celle à qui elle s'adresse et qu'à l'acte de lecture en lui-même, celui-là effectué par un « œil anonyme » (*Ibid.* : 20). L'œil est donc associé à l'écriture, mais également à la lecture, lecture qui imprime des significations, des *signifiants* à ce qu'elle lit. Le motif de l'œil enjoint à une circulation de l'œuvre, à une mobilité,

---

<sup>181</sup> Cet extrait est tiré du texte « Une surface », qui a été préalablement publié dans *La Barre du jour* à l'été 1970.

qui s'oppose à une fixité teintée de négativité<sup>182</sup>. C'est aussi « le texte », nous indique le premier vers, qui rend visible pour l'œil de nouvelles possibilités, ce qui renseigne sur le caractère révélateur de l'écriture chez Brossard.

Si on revient au poème inaugural d'*Aube à la saison*, on peut aussi y voir un discours métadiscursif, orienté sur la poésie elle-même, décrite comme empreinte d'un pouvoir de création. C'est la poésie qui permet au sujet poétique d'entrevoir, d'« inventer » « de nouveaux paysages ». C'est aussi par la poésie que vient la rupture, car c'est elle qui provoque ce choc dans un environnement donné. Les « éboulis » amenés par la poésie ne sont pas sans rappeler le « FÉMININ AVALANCHE<sup>183</sup> » (Brossard, 1978 [1970] : 402) que Brossard appelle, quelques années plus tard, dans « Le cortex exubérant ». Le « cortex » du titre montre l'une des multiples inflexions du paradigme du corps-texte chez Brossard, investi également par de nombreux autres de ses contemporaines et contemporains<sup>184</sup>. Éboulis et avalanche, donc, ont en commun de provoquer un changement drastique dans un lieu auparavant stable, engageant à les penser sous un nouvel ordre, créant de nouvelles structures dans un environnement.

---

<sup>182</sup> Ce motif de l'œil, où est approfondi la question du regard autant lorsqu'il est appliqué à soi que sur d'autres, permet aussi de penser la continuité dans l'œuvre de Brossard. On retrouve plusieurs incarnations de ce motif, qui se lit dans ses recueils les plus anciens jusqu'aux plus récents, notamment par le biais de son intérêt pour les arts visuels, par exemple avec *Musée de l'os et de l'eau* (1999). Observer des œuvres d'art lorsqu'on visite un musée demande, la plupart du temps, un investissement visuel. Pour un approfondissement des rapports entre la vision et l'œuvre de Brossard, lire entre autres « "J'écris avec mes yeux". Écriture du soi et photographie chez Nicole Brossard » (Julie St-Laurent, 2014) et *Liminal Visions of Nicole Brossard* (Alice Parker, 1998).

<sup>183</sup> Les majuscules sont dans le texte original.

<sup>184</sup> J'utilise ici l'appellation « corps-texte », mais il existe bien d'autres dérivations de cette expression, comme « corps/texte » ou même « cortex », qu'utilisera Nicole Brossard dans un texte auquel je m'attarderai plus longuement dans les prochaines pages, « Le cortex exubérant » (1974). Un travail de recherche minutieux qui retracerait la généalogie de l'apparition du terme serait assurément passionnant, et relèverait (c'est du moins mon hypothèse) un effet de circulation de la notion entre la France et le Québec. Je manque ici d'espace pour y procéder. Je me contenterai de signaler que, pour les écritures au féminin, la notion de corps-texte appelle à un travail qui permet de récupérer deux éléments qui ont été mis à distance des femmes alors qu'ils leur appartenaient pourtant : leurs corps, qui ont été aliénés par le système patriarcal (en étant largement défini au travers des tâches reliées au *care*, notamment), et leurs écritures, qui ont été régulièrement empêchées et, à l'instar de leurs corps, invisibilisées dans le canon de l'histoire littéraire. Le corps-texte peut apparaître comme une réponse théorique et pratique, dans l'écriture, à l'injonction du *Rire de la méduse* d'Hélène Cixous de 1975, qui demande à ce que « la femme s'écrive : que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture, dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles l'ont été de leurs corps. (Cixous, 1975 : 6) Par ailleurs, il faut aussi noter que la notion de corps-texte n'est pas uniquement circonscrite aux écritures au féminin. L'écrivain haïtien-québécois Jean Jonassaint publie par exemple en 1984 *La déchirure du (corps) texte et autres brèches* (Montréal/Nouvelle Optique, Paris/Silex, 1984). Pierre Nepveu, quant à lui, dans un article de *Lettres québécoises* à propos de poètes masculins, dont Gilles Cyr et Robert Mélançon, en sonne déjà le glas en 1979, alors qu'il écrit en ce sens que « [n]otre problématique est en train de changer. Il faudra parler moins abondamment du "corps-texte" », annonçant un retour à une forme plus traditionnelle en poésie. (Pierre Nepveu, *Lettres québécoises*, n° 14, avril-mai 1979, p. 22) Plus récemment, en 2012, on doit par ailleurs signifier que la chercheuse Andrea Oberhuber a publié *Corps de papier. Résonances* (Montréal, Nota bene, 2012) qui portait sur les liens entre corps et écriture des femmes. Un exemple — on aurait pu en nommer bien d'autres — que les liens entre corps et littérature des femmes continuent à passionner les études littéraires.

À un peu moins de dix ans d'intervalle — *Aube à la saison* ayant été publié en 1965 et « Le cortex exubérant », en 1974 —, on voit que ce qui était auparavant associé, chez Nicole Brossard, à une catastrophe naturelle qui pourrait amener un changement d'ordre a migré de « la poésie » au « féminin ». Il y a donc déplacement quant à ce qui produit l'évènement créant une dichotomie, une rupture d'avec un paradigme. Les différents moments de l'écriture de Nicole Brossard s'incarnent dans ce déplacement : là où la poésie était chargée du pouvoir d'œuvrer à un changement, c'est désormais le féminin qui le peut. Il faut voir ce féminin au-delà d'une sexualisation des enjeux dans la poésie de Nicole Brossard. Le féminin chez elle, n'est pas immanent. Il est plutôt une question à creuser, un corps à découvrir, comme le donnait à penser Luce Irigaray. C'est ce mouvement vers sa découverte qui provoque ladite avalanche chez Brossard.

Ces avalanches, catastrophes naturelles qui entraîneraient la disparition du patriarcat pour permettre au féminin de s'inventer, peuvent aussi être pensées en lien avec la « désastre-crédation » que décrit Pierre Nepveu dans *L'écologie du réel* (Nepveu, 1999 [1988] : 146-147, 157-158). Alors que reviennent souvent chez Nicole Brossard des images qui évoquent le couteau, la scission, qui renvoient à des instruments matériels pouvant rompre l'immatériel — pensons à « une vieille paire de ciseaux / bouscule le langage » (Brossard, 1980 : 81) —, cette destruction engage aussi, en rompant avec ce qu'elle dénonce, une certaine espérance de créer un nouveau paradigme. On retrouve cette envie de créer une cassure entre deux époques, deux moments, dans toute l'œuvre de Brossard, ce qui fait affirmer à Louise Dupré dans la préface de *D'Aube et de civilisation*, son anthologie sur Brossard, que l'œuvre de cette dernière « s'est élaborée dans la continuité d'une logique du renouveau capable d'intégrer la rupture et la continuité<sup>185</sup> ». « Intégrer la rupture et la continuité » : dans cette phrase de Dupré qui, je le crois, fait œuvre d'amitié à la pratique brossardienne, j'entends également les propos de Kristeva et Collin que je relevais dans l'ouverture de ce chapitre, où l'on reconnaissait tout le paradoxe que comportait le désir pour les sujets de l'histoire féministe, de s'insérer dans une histoire qu'elles rejettent.

« Rupture et continuité », « désastre et création ». Ces mouvements s'organisent entre une volonté d'anéantissement qui cherche, dans son revers, à créer de la nouveauté. Je vois en eux une concordance avec certains patrons de pensée d'Irigaray évoqués dans le premier chapitre, où le geste de réitération est davantage mis de l'avant que les univers avec lesquels on veut

---

<sup>185</sup> Louise Dupré, « Introduction » dans Nicole Brossard, *D'aube et de civilisation*, Montréal, Typo, 2008, p. 21.



rompre ou que les univers que l'on désire créer. En effet, plus que ce qu'elle permet de quitter, davantage que ce qu'elle permet de trouver, compte l'action qui mène de l'un à l'autre, où l'on entreprend d'effectuer une brisure dans un ordre établi. Cette réitération du geste qui se retrouve très souvent chez Brossard, et de différentes façons — dont par la multiplication des regards qui impliquent une saisie du monde — *Le centre blanc* l'exemplifie avec éclat. Composé de huit parties irrégulières, *Le centre blanc* prend place dans une absence de décor, dans un non-lieu temporel où n'est perceptible qu'un corps mouvant, tendu vers une quête de sens. *Le centre blanc* expose par ailleurs un désir de réflexion sur la langue poétique. Alors qu'au début du recueil, cette quête se fait avec une certaine vitesse, dans un certain emportement, plus le recueil avance, plus celle-ci apparaît vaine et infructueuse, se concluant dans la fixité.

L'énonciation, dans ce recueil, demeure discrète. Elle circule, s'esquive. Elle « tente l'exploration cherchant l'évidence propre à détruire l'écran » (Brossard, 1978 [1970] : 184). On retrouve dans ce vers cette rupture, ce goût pour la catastrophe qu'identifient Dupré et Nepveu. On y constate aussi le désir d'une investigation, d'une interrogation, d'une « exploration » qui se vit sous un mode spatial. C'est une exploration intellectuelle, de l'ordre du tâtonnement, de l'aller-retour, de la descente dans le langage qui est entreprise afin de débusquer cette « évidence », une quête qui ne débouche sur aucune finalité. Emprisonné, le sujet d'énonciation cherche dans le langage un objet sans nom, sans identité, mais qu'il poursuit néanmoins inlassablement, recommençant sans cesse son parcours jusqu'à lui, « [se] livrant à l'épreuve de la répétition ». (*Ibid.* : 188) À propos de la répétition, la psychanalyste française Anne Dufourmatelle, dans *En cas d'amour* (2009), où elle réfléchit, comme le titre l'indique, au cadre de la relation amoureuse, propose une autre définition que celle que l'on évoque habituellement. Alors qu'il serait usuel d'affirmer que la répétition est une réitération du même avec des variations minimales, presque intangibles, la répétition, dit-elle, parce qu'elle remet en cause la progression du temps en amenant un sujet à refaire des actions du passé, représente plutôt la « une singularité contre le général et, dans l'ordre temporel, la fracture du discontinu dans la permanence<sup>186</sup>. » La répétition, dans *Le centre blanc*, provoque de la brisure, de la fracture. Elle suppose un entêtement. Les débuts de certains poèmes se répètent, de façon anaphorique, tout comme les chapitres. En effet, les numéros chapitres du recueil piétinent, ne correspondant pas à une avancée numérique. Par exemple, dans la deuxième partie du recueil,

---

<sup>186</sup> Anne Dufourmatelle, *En cas d'amour. Psychopathologie de la vie amoureuse*, Paris, Rivages poche, coll. « Petite bibliothèque », 2012 [2009], p. 29. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

les chapitres I et II se répètent huit fois. Même si le recueil se clôt, la répétition qu'il met en scène, elle, comme un disque perpétuellement rayé, entraîne l'impression que le mouvement qu'il montre pourrait se poursuivre au-delà du texte. En effet, la répétition signifie un lien avec l'infini. Cette infinité se lit avec un absolu de la transcendance, qui s'incarne, chez Brossard, dans une recherche à poursuivre.

Le sujet poétique du *Centre blanc* effectue ainsi une difficile et patiente recherche vers le sens. La voix d'énonciation des poèmes poursuit une quête de signification à contrecourant de ce qui est donné d'avance par le discours. Elle s'efforce de trouver un sens qui ne se révèle pas facilement, alors qu'elle désire « dénuder le sens de sa non-évidence » (Brossard, 1978 [1970] : 194). Le verbe « dénuder » réfère ici à une épuration des couches de discours superflus afin d'en arriver à une « origine », autre mot-clé du recueil qui revient à plusieurs reprises. La voix d'énonciation du poème ne trouve jamais ce qu'elle cherche, et lorsqu'elle s'immobilise, elle s'engouffre dans le silence : sa recherche échoue. Le mouvement est ainsi posé comme ce qui entraîne la vie, la provoque en la nourrissant, tandis que l'arrêt de la recherche est létal. Cette mort se lit comme une incapacité à rester mobile et alerte, d'arriver à atteindre une signification qui n'est pas celle de l'ordre dominant.

Cette recherche de sens est nodale pour Sarah Yahyaoui, qui consacre son mémoire à une lecture féministe du *Centre blanc*<sup>187</sup>. Yahyaoui la considère comme la constante entre la période formaliste de Brossard et celle de son écriture féministe. Dans *Le centre blanc*, comme l'observe toujours Yahyaoui, le sujet féminin est gommé, n'apparaissant que dans la féminisation de certains mots liés au sujet d'énonciation (« initiatrice » [*Ibid.* : 187] ou « déployée » [*Ibid.* : 195]). C'est avec *La partie pour le tout* (1975) qu'on assiste à une inscription résolue du féminin. Le propos de Brossard participe dès lors explicitement d'une visée féministe. On cherche des stratégies afin de démanteler le discours phallogentrique. « [I]nterception / ou érosion de la pierre phallique/ (faites vos mises) l'en jeu » écrit Brossard, s'adressant à ses lectrices de manière humoristique par le biais de la parenthèse (Nicole Brossard, 1978 [1975] : 306). Brossard reprend ici le vocabulaire des jeux de hasard pour signifier qu'il est temps de remettre en cause la vision du monde où la femme n'est pas un sujet. Or, comme dans tous les jeux de hasard, si on espère remporter le prix — ici, l'érosion du patriarcat — on n'est jamais assuré de mettre la main dessus... Dans ce vers, l'une comme

---

<sup>187</sup> Sarah Yahyaoui, *Féminin et neutre. Relecture féministe du Centre blanc de Nicole Brossard*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 2017. Désormais cité directement dans le texte suivi de la page de l'extrait.

l'autre des options auxquelles sont soumises les lectrices, « l'interception » ou « l'érosion de la pierre phallique » n'inclut pas le choix de tout simplement faire l'économie de ce changement de paradigme auquel l'énonciation appelle. Il est impossible de rester dans un *statu quo*, de ne pas choisir. Il s'agirait ainsi soit d'attraper au vol, comme un recel, la pierre phallique, que j'entends ici comme une métaphore du patriarcat, ou alors de l'user doucement, patiemment, morceau par morceau. Dans tous les cas, ce que veut dire Brossard est qu'il est temps de s'emparer du discours patriarcal pour faire advenir un autre type de discours. Ici encore, nous nous trouvons dans la perspective d'une scission, mais cette fois-ci, contrairement à ce qui se produit dans *Le centre blanc*, l'énonciation n'est pas seule à accomplir ce geste de rupture : les lectrices sont interpellées, ce qui permet de réfléchir à l'avènement d'une possible communauté, à laquelle je reviendrai davantage dans le quatrième et le cinquième chapitre.

Pour Sarah Yahyaoui,

la recherche formaliste de Brossard remet déjà en question le sujet et la position de la littérature en société — réflexions primordiales de sa période féministe. En cela, la recherche féministe de Brossard serait l'aboutissement de sa réflexion sur la possibilité d'une portée politique de la littérature et la conséquence de l'échec de l'effacement du sujet (féminin) du texte. (Yahyaoui : 11)

À la suite de sa réflexion, j'ajouterais que non seulement demeure constante cette recherche de sens de l'écriture formaliste à l'écriture au féminin, mais que se lit aussi en continuité un désir d'approfondissement, de remise en question de l'expérience du temps. Comme nous l'avons vu, la répétition, telle qu'elle se présente dans *Le centre blanc* et telle que l'envisage Anne Dufourmatelle, engendre, par ses avancées et ses reculs, un rapport au temps qui le diffracte, ce qui l'oppose à une conception du temps comme avancée hégémonique. La remontée dans le temps est aussi une constante dans l'écriture au féminin telle que la pratique Brossard, alors qu'elle réactualise par exemple la figure mythologique des amazones dans *Amantes*<sup>188</sup>. Cette répétition de motifs du passé n'est pas à comprendre dans le même ensemble que le mouvement du corps que présente *Le centre blanc*, mais ces deux mécanismes représentent un geste similaire : revenir vers l'arrière afin de répéter un schème en décalage avec le présent de l'énonciation. Le temps présent demeure donc tremblant, sensible aux ouvertures, aux saillies vers le passé et le futur, prêt à toutes circonvolutions qui pourraient l'amener à engendrer de nouveaux espaces.

---

<sup>188</sup> « [L]es amazones ont des ateliers de correspondance ». (Brossard, 1980 : 70)

## Tramer la langue chez Nicole Brossard

Mary O'Brien a étudié le temps toute sa vie. D'abord, de manière pratique, quand elle travaille comme sage-femme dans les quartiers défavorisés de Glasgow, devant partager sa journée de travail autant que faire se peut pour pouvoir prodiger le plus de soin possible. Cette éthique, elle la conserve lorsqu'elle immigré au Canada à la fin des années cinquante pour travailler comme infirmière. Par la suite, elle réoriente sa carrière, ce qui la mène à une thèse de doctorat, *The Politics of Reproduction*, en 1981, puis à l'enseignement universitaire<sup>189</sup>. Dans « Periods » (1989), un court texte théorique qui explore, suivant la perspective développée par Julia Kristeva dans « Le temps des femmes », la manière dont la temporalité au féminin s'inscrit sous un autre mode que celle des hommes, elle écrit que « le patriarcat, et spécialement le patriarcat en contexte capitaliste, boude le recyclage : conserver, c'est mauvais pour les affaires<sup>190</sup> » (O'Brien : 15). Fertile, cette conception du recyclage en contexte féministe se décline de différentes façons dans mon corpus, notamment par l'usage de l'intertextualité, pratique, nous le verrons, revendiquée par les écritures au féminin. Pour l'heure, je m'arrête à autre type de recyclage mis à profit dans l'écriture de Nicole Brossard. L'écrivaine répète en effet tout au long de son œuvre, comme je l'ai mentionné un peu plus tôt, des figures qui permettent de penser les femmes sous le prisme de l'histoire. La répétition d'une phrase, l'utilisation des figures du calque, de la trame, du tamis, de l'hologramme, de la spirale et de l'amour lesbien, sont autant de motifs dont la propagation se soumet à un dénominateur commun : chercher des manières d'échapper à la normativité de la langue.

Le premier recyclage que je souhaite mettre en relief dans l'œuvre brossardienne est celui d'une phrase qui, répétée d'œuvre en œuvre, devient une formule : « [é]crire : je suis une femme est plein de conséquences ». Phrase emblématique de l'œuvre de Brossard, elle revient ponctuellement dans ses écrits, comme elle le remarque elle-même dans *L'horizon du fragment* (2004). Dans cet essai rétrospectif sur son travail, elle note qu'« écrire *je suis une femme* aurait donc autant de conséquences » (Brossard, 2004 : 40). Brossard, en déformant un peu sa phrase originale, se cite elle-même, se plagie : cette reprise, dit-elle, est une « allusion » à sa propre

---

<sup>189</sup> Le livre paraîtra en 1987 pour sa traduction en français chez Remue-ménage sous le titre *La dialectique de la reproduction*.

<sup>190</sup> Je traduis. « *Patriarchy, particularly capitalist patriarchy, is very sulky about recycling: conservation is bad for business* ». Mary O'Brien, « Periods », dans Frieda Johles Forman et Caoran Sowton (dir.), *Taking our Time. Feminist Perspectives on Temporality*, Oxford, Pergamon Press, coll. « the Athene Series », 1989, p. 15. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

œuvre. (*Ibid.*) Comme une ritournelle, cette phrase est réitérée dans son travail depuis *L'amère ou le chapitre effrité* en 1977 (Brossard, 1988 [1977] : 53)<sup>191</sup>.

Ce n'est pas seulement Nicole Brossard elle-même qui reprend ce syntagme, qui se retrouve de livre en livre, la plupart du temps sans guillemets, sans notes de bas de page pour la mettre en relief de manière plus accentuée. Cette phrase figure parmi les citations les plus connues de son œuvre. Elle est rapportée régulièrement, que ce soit dans des entrevues, dans des comptes rendus ou dans des publications savantes<sup>192</sup>. La répétition de cette phrase, d'œuvre en œuvre, de décennie en décennie, montre ce qui perdure dans la pensée de Brossard malgré les changements d'inflexions au fil de son œuvre. « Écrire : je suis une femme *demeure* plein de conséquences », pourrait-on lire, alors que cette phrase devient un refrain qui stipule qu'une écriture marquée sexuellement n'entraîne ni neutralité ni statisme, mais plutôt mouvements, questions, conséquences. Comme le remarque Louise Forsyth dans « La forme ardente : entrée incendiaire de l'émotion et de la pensée lesbiennes », chez Brossard, l'écriture est agissante. Forsyth écrit en ce sens que

[d]epuis la publication en 1965 de son premier recueil, *Aube à la saison*, Brossard, poète formaliste, insiste sur *la performativité du langage*<sup>193</sup>. Ainsi, ses écrits soulignent l'inquiétude qu'elle éprouve à l'égard du pouvoir discursif des idéologies dominantes, du

---

<sup>191</sup> On la lit aussi dans des textes plus récents. Par exemple, Nicole Brossard l'utilise en 1994 comme phrase conclusive de son article « Écrire la société : d'une dérive à la limite du réel et du fictif » (Brossard, 1994 : 306-320). Émilie Notard écrit à propos de la reprise de cette phrase qu'« [e]n citant la phrase la plus connue de son œuvre afin de clore son essai, Brossard montre qu'il ne faut pas sous-estimer l'écho du *passé* au présent comme au futur. Elle est également consciente de l'opportunité que représente le féminisme pour conjuguer le changement au *présent*. » (Émilie Notard, *La traversée des sens. Trajectoire féministe dans l'œuvre de Nicole Brossard 1977-2007*, Münster, LIT Verlag, 2016, p. 206. L'autrice souligne.) L'explication par Notard de l'itération de cette phrase chez Brossard tend donc davantage vers un certain positivisme face au féminisme que la mienne. Notard y voit la possibilité réitérée d'une action du féminisme sur la société. Si j'acquiesce à cette explication, je crois par ailleurs, comme j'explique dans le corps du texte, que le fait de devoir répéter cette phrase prouve que même si le temps passe, même si l'œuvre de Brossard se modifie et s'amplifie, on a *encore* besoin du féminisme, et peut-être en a-t-on encore plus besoin dans une forme *identique* à celle de la fin des années soixante-dix, puisque Brossard continue à la répéter dans la même forme, dans les mêmes mots.

<sup>192</sup> Elle figure par exemple comme titre d'un entretien de Nicole Brossard mené par Monique Roy et publié en 1977. (Monique Roy, « Écrire "je suis une femme" est plein de conséquences. Entretien avec Nicole Brossard », *Le Devoir*, 12 novembre 1977, p. 37) Cette phrase, traduite en anglais, est aussi le titre d'un article de Louise H. Forsyth dans un recueil de textes savants sur le travail de Brossard. (Louise Forsyth, « *To Write: in the Feminine is Heavy with Consequences* », dans Louise Forsyth (dir.) *Nicole Brossard, Essays on her Works*, Toronto, Guernica. coll. « Writers Series », 2005) Par ailleurs, l'idée d'une écriture qui entraîne des conséquences, qui est donc capable d'engendrer des changements de paradigmes, est présente à d'autres occasions dans son œuvre. Je pense par exemple à un autre entretien, cette-fois-ci avec Gérard Gaudet, où Brossard répète à trois reprises ce conséquentialisme, exprimant « l'impression d'avoir déposé une matière lourde de conséquences, en tout cas dans [s]a vie d'écriture et dans [s]a vie personnelle. C'est parce que cette matière a des conséquences qu'[elle] continue d'explorer. » (Gaudet Gaudet, « La passion de la beauté : entretien avec Nicole Brossard », *Lettres québécoises*, printemps 1990, n° 57, p. 12)

<sup>193</sup> Je souligne.

contrôle de la pensée collective et du champ symbolique qui sous-tend les institutions et les pratiques sociales<sup>194</sup>.

La répétition de « écrire je suis une femme est plein de conséquences » relève ainsi de la même volonté de « performativité du langage » également présente dans son œuvre depuis ses débuts. Dans cette répétition, qu'on peut aussi concevoir, dans la veine de Mary O'Brien, comme un recyclage, je lis une réflexion signalant que la place de la femme dans l'histoire continue d'être un enjeu. Cet enjeu peut aussi être connoté négativement, car les « conséquences » qu'évoque Brossard peuvent être aussi bien heureuses que malheureuses. Conjugué à l'infinitif, le verbe « écrire » devient aussi en quelque sorte monumentalisé, arrêté dans un temps indéfini : voilà peut-être ce qui contribue à rendre possible sa continuelle itération. En n'étant conjugué à aucun temps, donc « neutre » en termes de temporalité, ce verbe devient valide autant au passé, au présent qu'au futur. Surtout, c'est l'écriture ici — le fait de s'écrire — qui provoque des conséquences. L'écriture est en effet, dans l'imaginaire de sens que déploie l'œuvre brossardienne, ce qui inscrit la femme dans l'histoire. La répétition de cette phrase souligne aussi que l'écriture est un moteur du féminisme. « Le féminisme est un exemple clair de la force de cyclicité, non pas d'un retour romantique, mais plutôt de quelque chose qui n'en s'en va jamais<sup>195</sup> », écrit encore Mary O'Brien dans « Periods » (O'Brien : 15). C'est ce qu'exemplifient les multiples occurrences du syntagme « je suis une femme est plein de conséquences » dans l'œuvre de Nicole Brossard. Reprise depuis près de quarante ans, cette phrase montre ce qui du féminisme est âprement tenace, ce qui refuse de passer à autre chose. « Ce qui ne s'en va jamais », peut-être, pour reprendre les mots de Mary O'Brien. C'est à la lumière de cette phrase, dont l'itération marque la pugnacité de la présence du féminin, que je m'intéresserai dans cette section à des textes qui, je le crois, correspondent à différentes esthétiques quant à la manière de mettre en scène des voix féminines dans leur rapport à l'histoire : d'abord, « Le cortex exubérant » (1974) de Nicole Brossard, repris dans la rétrospective éponyme *Le centre blanc*, que je lirai avec un second texte de cette dernière, « E muet mutant », compris cette fois dans *Double impression*. Finalement, j'étudierai un texte de Louky Bersianik plus tardif, *L'agénésie du vieux monde* (1984).

---

<sup>194</sup> Louise Forsyth, « La forme ardente : entrée incendiaire de l'émotion et de la pensée lesbiennes », dans Roseanna Dufault et Janine Ricouart (dir.), *Nicole Brossard. L'inédit des sens*, Montréal, Éditions du remueménage, 2013, p. 47.

<sup>195</sup> Je traduis. « *Feminism is a clear example of the power of cyclicity, not a romantic return but a never-going-away* ».

*Le Centre blanc*, publié en 1978, comprend des poèmes écrits de 1965 à 1975 par Nicole Brossard, comme je l'ai mentionné plus tôt. La dernière partie de la rétrospective, « Champ d'action », est composée de textes d'abord publiés en revue<sup>196</sup>. J'ai choisi d'examiner le dernier texte de cette section, « Le cortex exubérant » (1974), qui est aussi le dernier de l'anthologie. Si le geste éditorial de clore l'anthologie sur ce texte peut sembler, de prime abord, un simple respect de l'ordre chronologique du recueil, le fait que ce texte soit placé à la fin et qu'il ouvre du coup sur la suite de l'œuvre de Brossard, est révélateur. On retrouve dans la forme du « Cortex exubérant » les prémisses de l'œuvre brossardienne à venir. À l'instar de *Mécanique jongleuse*, publié la même année, « Le cortex exubérant » juxtapose citations, propos théoriques, définitions tirées du dictionnaire, passages en majuscules, utilisation de barres obliques. Il annonce aussi, dans son parti pris politique assumé, son aspect théorisant et ses jeux citationnels, la production de fiction-théorie de Brossard. Peu étudié de manière approfondie par la critique, « Le cortex exubérant » est néanmoins souvent considéré, dans les études sur le travail de Nicole Brossard, comme névralgique dans son parcours. C'est par exemple la position de Marie Carrière dans *Writing in the Feminine in French and English Canada. A Question of Ethics* (2002) alors qu'elle écrit que

« Le cortex exubérant » (1974) témoigne d'un changement de cap dans la pratique de Brossard alors qu'elle s'éloigne de la neutralité sémantique du texte. D'abord publié dans *La Barre du jour*, ce texte propose un « je » sexué et distinct. Il introduit une orientation féministe qui est demeurée prépondérante dans le style expérimental de Brossard. La nouvelle voix féministe de Brossard a aussi donné naissance à la fiction-théorie *L'amèr*, provoquant la mouvance féministe à exploser sur la scène poétique québécoise<sup>197</sup>.

Alors que Marie Carrière rapproche « Le cortex exubérant » de *L'amèr ou le chapitre effrité*, Louise Forsyth, dans « La forme ardente : entrée incendiaire de l'émotion et de la pensée lesbienne » (2013), associe quant à elle le même texte avec « E muet mutant<sup>198</sup> » (1975). La

<sup>196</sup> Voici ces textes : « Énonciation (dix) Déformation ludique », (publié pour la première fois dans *Stratégies*, n<sup>os</sup> 3-4, hiver 1973); « Champ d'action pour figures inédites » (publié pour la première fois dans *La Barre du jour*, n<sup>o</sup> 29, été 1971); « Calligraphe / Travesti (*Ether*, n<sup>o</sup> 4, 1971); et « Le cortex exubérant » (*La Barre du jour*, n<sup>o</sup> 44, printemps 1974). Je m'intéresserai davantage aux textes publiés en revue par les écrivaines du corpus en considérant la poétique particulière qui se tisse à l'intérieur des périodiques dans le quatrième chapitre.

<sup>197</sup> Je traduis. « *A considerate shift from Brossard's own 'text' of so-called semantic neutrality is evident in her 1974 'Cortex exubérant'. Published in La Barre du jour, this text inserts a sexually distinct 'I' and introduces the feminist orientation which has remained part of Brossard's experimental style. Brossard's new feminist voice resulted in the fiction theory L'amèr, fueling the feminist movement to explode on the Quebecois poetic scene* ». Marie Carrière, *Writing in the Feminine in French and English Canada. A Question of Ethics*, Toronto, University of Toronto Press, coll. « Des libris », 2002, p. 19. Contrairement à Marie Carrière, comme je l'expliquais à d'autres endroits dans ce chapitre, je ne considère pas que « Le cortex exubérant » soit le premier texte à proposer un « je » sexué chez Brossard : ce « je » sexué est présent dès *Le centre blanc*, comme le montre Sarah Yahyaoui dans son mémoire de maîtrise.

<sup>198</sup> « E muet mutant » est d'abord paru dans le n<sup>o</sup> 50 de la *BJ/NBJ* (hiver 1975) avant d'être réédité dans *Double Impression* (1984).

forme de « E muet mutant » et du « Cortex exubérant » diffère : le second tient davantage de la fiction-théorie, amalgamant poésie, jeux typographiques et emportements verbaux qui ne sont pas si éloignés d'un exploréen à la Gauvreau<sup>199</sup>. « E muet mutant » présente des fragments à la lisibilité moins hachurée, avec peu de blancs textuels et de ruptures de ton. Il appartient plutôt à un mode essayistique, voire théorique. C'est que chez Brossard, pour reprendre les mots de Mireille Calle-Gruber dans « Les clairières de Nicole Brossard », se

[c]onfrontent et se conjuguent plusieurs modes et par la suite plusieurs objets d'écriture : le poème, le roman, l'essai, la théorie critique, l'autobiographie, la traduction. Car loin de les exercer tour à tour et séparément, Nicole Brossard mélange les genres — transgressant la prescription de nos classiques apprentissages : « ne pas mélanger les genres ». Plus exactement, les forces de l'écriture naissent de l'articulation raisonnée *et* poétique de tous les genres à la fois travaillant la dépense, la jouissance, la surprise, l'évènement des mots. (Calle-Gruber, 2013 : 159-160. L'autrice souligne).

Créer « la surprise, l'évènement des mots » chez Nicole Brossard fait coexister un discours critique (ou théorique, ou essayistique, ou politique, nous pourrions ici jouer avec les mots) et un discours poétique<sup>200</sup>. Voyons par exemple ce passage du « Cortex exubérant », qui met en relief les failles du dictionnaire :

Possesseur (n. m.) / dépossédée dans la tentative même d'inscrire ici l'acte pur du véritable revirement : — posséder rien — sans grammaire pour l'inscrire nominal dans le ventre/vulve territoire, mais surtout clitoris haut-lieu. On épuise ailleurs qu'en ce dictionnaire les sens, les conséquences de tous ces mots qui s'étalent du *positif* au *possible* entre deux pages : ci-inclus : *possédant*, ante, adj. et n./ *possédé*, ée, adj et n./ possesseur, n. m. / *possessif*, ive, adj. et n. m. (Brossard, 1978 [1974] : 386)

On se situe ici autant dans la critique du dictionnaire, posé comme limitant, que dans une monstration de ses codes. Il s'agit d'indiquer que ces codes sont sus, appris, mais qu'il faut en déborder pour les « épuiser ». Ce « revirement » qui dépasse les limites du vocabulaire, c'est l'amour entre deux femmes, dont la mention arrive peu après cette exploration du dictionnaire dans « Le cortex exubérant ». Qui plus est, la première mention de l'amour entre femmes, dans ce texte, apparaît entre parenthèses, procédé typographique qui marque, par définition, une interruption syntaxique :

(Entre les jambes de deux femmes qui dans le soir décidaient des rythmes et de l'ouverture. À tout *liquider* de plaisir. Mille positions s'offraient qui convenaient dans la forme du zéro) pendant que d'autres s'assèchent les lèvres à parler l'impossible ressemblance et concordance de nos corps lents et mous *en bas de page*. D'illisible tourments, mimes blancs. (*Ibid.* L'autrice souligne.)

---

<sup>199</sup> Par exemple ici, où les majuscules sont bien entendu de Brossard : « CETTE ÉCRITURE NE PARDONNE PAS QUI DÉSORMAIS CLABOUSSE É TALLE TOUFFE ». (Brossard 1974 [1978] : 385)

<sup>200</sup> J'entends ici « poétique » au sens large, et non au sens de « genre littéraire ».



Non seulement les parenthèses rendent compte du pouvoir de l'amour lesbien d'interrompre la linéarité d'un récit, mais cette caractéristique est reconduite par la mention que cet amour se présente « en bas de page ». On peut lire cette mention comme signifiant que l'amour des femmes s'inscrit en marge du grand récit, dans une position assumée de la marginalisation comme pouvoir. Ce geste critique face à la langue, qui appelle à une « liquidation » issue non pas de la violence sacrificielle, mais de l'amour, vient également avec le désir d'une poursuite énergique, dans un mouvement qui, lui, tient d'une jouissance intellectuelle. La langue entraîne une jouissance qui est *aussi* poétique. Pour le dire encore avec Calle-Gruber, chez Brossard, il s'agit de « [d]éconstruire ce qui est dit “dit” naturel et “normal” et n'est que construction culturelle. C'est-à-dire politique. Or le lien de ce travail du/sur le sujet ne peut être que la littérature » (Calle-Gruber : 160). Car chez Brossard, comme elle l'écrit dans « Le cortex exubérant », « le *logos* [doit être] passé au crible » (Brossard, 1978 [1974] : 388).

La temporalité dans laquelle se présente « Le cortex exubérant » fait aussi état d'un « événement », la rupture, que je décris dans une section précédente. On se situe dans « [u]n moment décisif d'inscription : brancher son cortex aux étoiles doubles — les rétines ». (*Ibid.* : 394) Le regard, incarné par ces « rétines », permet l'inscription du sujet, une inscription qui, on le comprend, ne s'est pas encore produite : voilà pourquoi elle est si décisive. Brancher son cerveau au regard tient, à partir ce que les yeux arrivent à capter, d'une intellectualisation corporalisée. Un vase communiquant relie corps et intellect, créant un « projet dans la chair ». (*Ibid.* : 400) Brossard précise d'ailleurs dans *La lettre aérienne*<sup>201</sup> (1985), que, pour elle, « l'histoire de l'œil a changé depuis que les femmes ouvrent l'œil. » (Brossard, 2009 [1985] : 88) Dans *Essayer voir*<sup>202</sup>, le philosophe français Didi-Huberman s'arrête sur la notion « d'essai » en lien avec le fait de « voir ». Chaque fois qu'on regarde, écrit-il, une tentative d'en capter la nouveauté mènerait aussi à la perte, au décentrement entre ce que l'on connaît et ce que l'on découvre :

*Regarder*, donc : assumer l'expérience de *ne rien garder* de stable. Accepter, devant l'image, de perdre les repères de nos propres mots. Accepter l'impouvoir, la désorientation, le non-savoir. Mais c'est là, justement, que réside une nouvelle chance pour la parole, pour l'écrire, pour la connaissance et la pensée elles-mêmes. *Regarder* nous désœuvrer [...]. (Didi-Huberman, 2014 : 52. L'auteur souligne.)

<sup>201</sup> Nicole Brossard, *La lettre aérienne*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2009 [1985]. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

<sup>202</sup> Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, Paris, Éditions de Minuit, 2014. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

Façon de détailler l'environnement dans lequel on évolue, mais aussi de s'ouvrir à la possibilité de connaissances inédites, la notion de regard développée par Didi-Huberman correspond à celle de Brossard. Chez elle aussi, c'est à partir de ce que les yeux décèlent qu'on découvre de nouvelles épistémologies. Ajoutons que le regard, comme le note également Didi-Huberman, est inséparable du mouvement des yeux alors que ceux-ci s'imprègnent de l'image qu'ils découvrent : la thématique du mouvement, est, nous le verrons aussi dans cette section, indissociable du travail de Brossard.

C'est à de multiples occasions dans l'œuvre de Brossard que l'on peut lire cette attention profonde accordée à la vision<sup>203</sup>. Pour reprendre les mots de Julie St-Laurent,

[l]'écriture de Nicole Brossard fait appel à l'expérience de la vue de différentes manières. Que ce soit à travers un lexique lié au cinéma, des hypotyposes formées par la description de nombreux espaces, la figure de l'hologramme ou encore l'aspect plastique du matériau poétique<sup>204</sup>, il s'agit toujours de faire voir, de donner à voir, de se voir. Comme l'indique le titre d'une de ses œuvres majeures, *Picture Theory*, Brossard désire rendre visible, à la façon d'un résultat, ses aspirations de lesbienne féministe, sa « théorie »<sup>205</sup>.

Cette importance du regard, cette volonté de « donner à voir, de se voir », est posée dans « Le cortex exubérant », comme une innovation pour les femmes, comme un point de pivot qui permet, d'invisibles, de les rendre visibles, se retrouvent aussi dans « E muet mutant », publié un an plus tard. Brossard y reprend l'idée du nouage entre le regard et la possibilité de s'inscrire comme sujet. Cette fois, elle lie plus spécifiquement l'inscription du sujet féminin à l'écriture qui devient, dans ce cadre, chargée symboliquement de faire passer la femme de « non-vue » à « vue » : « Écrire c'est se faire voir. En faire voir de toutes les formes et de toutes les couleurs. S'imposer au regard de l'autre avant qu'il ne s'impose. » (Brossard, 1984 [1975] : 55). Or, il s'agit sans doute ici d'une juxte, puisque le regard de l'autre peut, en tout temps, s'imposer à nouveau et empêcher les sujets féminins d'accéder durablement à la visibilité. Sans doute ne s'agit-il que d'une visibilité fugace, appelée à se résorber. Voilà peut-être pourquoi il faut continuer à marteler, dans la perspective brossardienne, livre après livre, année après année, décennie après décennie, « qu'écrire je suis une femme est plein de conséquences » : aussitôt

---

<sup>203</sup> À noter que, dans le collectif *L'inédit des sens*, Janine Ricouart consacre le chapitre « Le regard visionnaire de Nicole Brossard » à la thématique du regard dans l'œuvre brossardienne en s'arrêtant à trois œuvres cette fois plus récentes : *Baroque d'aube* (1995), *Hier* (2001) et *La capture du sombre* (2007) Voir dans Roseanna Dufault et Janine Ricouart (dir.), *L'inédit des sens*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2013, p. 69-90.

<sup>204</sup> Je reviendrai plus loin sur plusieurs de ces éléments, notamment sur l'aspect cinématographique de l'écriture brossardienne ainsi que sur la figure de l'hologramme.

<sup>205</sup> Julie Saint-Laurent, « "J'écris avec mes yeux" » : Écriture du soi et photographie chez Nicole Brossard, *Arborescences*, n° 4, novembre 2014, p. 84.

prononcée, cette affirmation est prompte, à tout moment, à s'affadir, peut-être à s'effacer, rompue à l'imposition de l'autre.

Le titre du texte, « E muet mutant », évoque ce passage entre un état où la femme, d'abord invisible au regard, devient présente, active, agissante, *visible*. Caractérisée par le « e muet » qui sert grammaticalement à identifier la féminisation tout en ne la rendant pas sonore (à l'oral, ce « e » ne s'entend pas, il est « muet »), la « mutation » proposée dans le titre rend possible un féminin surmontant ce qui dans la langue achoppe. Le titre utilise aussi un « déjà là » de la langue. La mutation passe en effet ici par un geste poétique : une allitération appuyée faisant que dans « mutant » se redouble le « m » de l'adjectif le précédant, « muet ». Ce « muet », constat de départ que critique Brossard, ne disparaît pas tout à fait dans la « mutation » que propose le texte; en restent une lettre, un son. Ainsi, comme un avertissement qu'il n'est jamais vraiment possible de complètement liquider ce qui avale et aliène, le titre conserve une lettre de ce qu'il dénonce, qui sert à la fois de relance et de rappel.

Le titre « E muet mutant » représente donc un commentaire sur une langue remplie d'apories, ce dont rend également compte « Le cortex exubérant », comme je le mentionnais plus tôt, en multipliant les renvois au dictionnaire. Dans « Le cortex exubérant », les définitions du dictionnaire, ouvrage de référence par excellence, sont pourtant insatisfaisantes puisqu'elles n'empêchent pas le sujet féminin d'être « supprim[é] », comme le dit Brossard dès l'ouverture du « Cortex exubérant » (Brossard, 1974 [1978] : 385). Plus encore, le dictionnaire fait partie des instances hiérarchiques qui participent à la suppression du féminin : il faut donc s'éloigner du cadre normé du langage, tout en ne pouvant pas en faire complètement l'économie. « [N]ous trompons la raison *qu'on nous donne* » (*Ibid.* : 387), écrit encore Brossard, ici le « donné » serait ce qui relève de discours oppressants. Voilà pourquoi la métaphore du « tami[s] » qu'utilise Brossard me paraît éclairante, car par les petits trous de son treillage, un tamis est destiné à séparer le bon grain de l'ivraie. (*Ibid.* : 388) Ce tamis, c'est l'outil, l'instrument par lequel passe le *logos* chez Brossard. Le tamis permet, comme elle l'écrit en majuscules, de « NE PAS ÊTRE UNE ANECDOTE HISTORIQUE » (*Ibid.* : 394), car il déjoue la langue en la retournant sur elle-même. Il la filtre, la met sens dessus dessous.

Revenons à « E muet mutant », où une autre image possède une fonction similaire au tamis : celle de la trame. Tout comme le tamis, qui sert à filtrer des substances, la trame, un ensemble de fils hétérogènes entremêlés afin de constituer un tissu, rend apparent le caractère

composite de ce qui la constitue : « Parler femme, c'est d'abord composer sur sujet. Tisser une fiction du sujet. *Tramer* le drame. Faire sa première scène de montage<sup>206</sup>. » (Brossard, 1984 [1975] : 67) « Tramer le drame », ce serait potentiellement à la fois en faire saillir son armature, son essence, et à la fois peut-être arriver à les reconfigurer. Ces manipulations engendreraient un savoir profond sur le drame qui permettrait de le mettre à distance. Dans ce court extrait, l'écrivaine utilise encore une fois ce *topos* de la parole inaugurale, puisqu'elle associe cette composition du sujet féminin au fait de jouer « sa première scène ». Elle emploie ainsi un champ lexical cinématographique. Si « faire sa première scène » peut être associé au personnage de l'actrice, au fait de jouer un rôle — et de performer sa féminité, peut-être —, c'est aussi au poste de la personne responsable des images que fait référence Brossard. Quelqu'un qui ne répond pas aux ordres, aux commandements, mais qui contrôle le scénario. Dans ce cadre, faire son montage équivaut à choisir, à partir d'un long flux d'images, ce qui correspond réellement au « soi », à ce qui coïncide avec l'idée qu'a la femme de ce qui la constitue comme sujet. Dans le domaine cinématographique, ce geste de tri, une fois accompli, laisse nombre de séquences qui, parce qu'elles n'ont pas été retenues, seront éliminées — tout comme, lorsqu'on passe un mélange au tamis, il subsiste des reliquats. Voyons ces excédents comme des lambeaux de discours que le sujet femme, dans l'esthétique de Brossard, choisit de ne pas utiliser lorsqu'il s'agit de se nommer.

Comme pour « E muet mutant », « Le cortex exubérant » expose dès son titre une partie du projet du texte, une mise en lien entre ce qui a lieu dans le corps et ce qui a lieu dans l'esprit grâce à un jeu d'homophonie : « cortex » désigne bien entendu le cerveau, mais aussi le « corps-texte ». Dans « Le cortex exubérant », Brossard explique elle-même ce rapport, qui s'inscrit en faux contre l'érudition du discours patriarcal à démanteler : « L'histoire nous suit maintenant de loin rapport à ce que nous cessions de courir. Nous envisageons les faits et déploiements du corps. Le cortex exubérant. Le corps et texte à tout propos, mais pour en finir avec les jeux savants. » (*Ibid.* : 395)

C'est en connaissant à la fois son propre corps et le corps d'une autre, amante ou amoureuse, qu'on arrive à déconstruire l'histoire patriarcale chez Brossard dans « Le cortex exubérant ». Ces deux positions, celle de la connaissance intime de l'expérience de son corps et celle de l'ouverture créatrice qu'engendre l'accès au corps de l'autre femme, ne sont pas des

---

<sup>206</sup> Je souligne.

pôles antagonistes, ni même des perspectives à penser de manière désarticulée : elles sont l'endroit et l'envers d'une même médaille. Dans le premier cas, c'est à l'intérieur d'elle que la voix poétique parvient à trouver des nouveaux territoires, des « domaines fabuleux » qui entraînent « les imaginations ouvertes » : « calque dans la matière femme intensément s'enroule particules et code autour du noyau. Il importe d'être le lien entre les domaines fabuleux et les imaginations ouvertes clarières claires : des ventres mûrs et tendres *lunes de miel. remuer en soi pratique claire* ». (*Ibid.* : 407. L'autrice souligne.) L'action du calque, de la copie, débute dans le mouvement du regard face à l'objet que l'on souhaite reproduire, un mouvement qui, ici, ne s'arrête pas alors que la copie est produite, puisqu'on continue de « remuer ». Brossard unit dans ce passage deux thématiques importantes du « Cortex exubérant » : un mouvement salvateur — une énergie fulgurante —, et un regard astucieux, qui construit un sujet féminin novateur. Ici, la reproduction de la femme s'élabore à partir des plus petits éléments du corps, les particules, à partir desquels se composent ces espaces nouveaux. Cette métaphore éclaire la « pratique » de lecture à même la chair dans la poétique de Brossard. Et si ce calque se satisfaisait de lui-même, s'assoit dans la certitude de sa forme, cessait d'être inventif, il n'aurait sans doute plus de sens.

D'autres figures sont récurrentes dans le travail de Nicole Brossard, notamment celles de la spirale et celle de l'hologramme, qui évoquent, l'une comme l'autre, un désir de créer propulsé par une énergie jamais interrompue. Ces figures s'inscrivent dans le prolongement de celle du calque : elles en appellent aussi à une conceptualisation énergétique du féminin qui possède un pouvoir de transformation du monde. Dans *Amantes*, la figure de la spirale donne son nom à une suite de fragments s'apparentant à une dérivation mathématique<sup>207</sup>. Dans cette suite, une spatialité se construit à partir des liens de connivence entre femmes dans la littérature. « Spirale 1 » montre une scène dans une librairie : « autour d'elle, des femmes feuilletent, lisent, achètent des livres — I want to buy a book — elle pense qu'il n'y a pas de hasard, mais plutôt une connivence dans l'exploration des formes et que celle-ci vise à dire l'essentielle de l'ère spatiale des femmes. » (*Ibid.* : 95) Ce qui touche à l'objet-livre (le feuilleter, le lire, l'acheter) appartient ici à un mouvement. La littérature des femmes s'oppose à la fixité, se vivant plutôt comme un élan qui connecte les femmes les unes aux autres. *Le sens apparent*,

---

<sup>207</sup> « Spirale 1 », « spirale 2 », « spirale 3 », « spirale 4 » dans Nicole Brossard, *Amantes*, suivi de *Le sens apparent* et de *Sous la langue*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1998 [1980a, 1980b et 1987], p. 93-98. Désormais cités directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

publié en 1980, la même année qu'*Amantes*, est aussi traversé par cette spirale qui a tout à voir avec la littérature et les possibilités de complicité qu'elle recèle :

J'imaginai, ce jour-là ma pensée : attentive aux mouvements qui se déroulent en spirale dans les livres écrits par des femmes. J'étais comme saisie par la logique interne qui appelle sans cesse des femmes à se fondre/ à s'expulser de la forme première du coquillage, emportant avec elles le rythme et le bruit des vagues, se répétant, se modulant, s'arrachant des eaux; fertiles et assidues dans le cycle des naissances et de la renaissance. Cherchant loin des eaux la bonne fréquence.

Le motif de la spirale s'ouvre sur de l'inédit. Et l'inédit circule, circule, produisant des émanations comme il en est aux portes d'une voix initiatique. (Brossard, 1980 [1998] : 130)

La spirale serait ainsi le nom du mouvement qui fait en sorte que les femmes prennent avec elles des morceaux des univers auxquels elles « s'arrachent ». Entre la prise et la perte, la spirale permet de conceptualiser la sortie de l'univers patriarcal : elle est une autre manière de penser au travail des mains que j'ai décrit dans l'introduction, qui prennent, mais se délestent aussi de ce qu'on leur tend. Dans *Le sens apparent*, l'eau — symbole féminin par excellence qui évoque autant la cyprine que le liquide amniotique — est le lieu duquel émergent les femmes, dont elles doivent s'expulser. Elles garderont ainsi en elles les traces de ce qui les a modelées tout en étant avides de prendre une forme nouvelle. La figure de la spirale, dans le mouvement qu'elle imprègne, cherche ainsi à déboucher vers de « l'inédit », vers un univers qui serait désormais postpatriarcal. Pour reprendre les réflexions de l'universitaire Patricia Smart dans un article qu'elle consacre à Brossard, « [l]e mouvement giratoire [de la spirale brossardienne] emmène en dehors du patriarcat tout en transformant l'espace historique dans lequel il prend son élan<sup>208</sup> ». Louise Dupré, dans *Stratégies du vertige*, y va de réflexions similaires notant que « la spirale, dans la symbolique traditionnelle et, notamment, dans la réflexion sur l'histoire, est la figure même de l'intégration du nouveau à l'ancien, la jonction entre l'éternel retour, figuré par le cercle, et le progrès, figuré par la droite » (Dupré, 1989 : 117). La spirale emporte avec elle le monde patriarcal, le fait tourner sur lui-même, lui met la tête à l'envers, le brasse encore et encore, voire le malaxe. La spirale entraîne le patriarcat avec elle pour en proposer une nouvelle composition, un nouvel agencement qui correspondrait à un « progrès », pour reprendre les mots de Dupré, un « devenir » qui s'inscrit dans une conception du futur.

---

<sup>208</sup> Patricia Smart, « Tout dépend de l'angle de la vision : par Nicole Brossard — *La Lettre aérienne* », *Voix et Images*, vol. 11, n° 2, hiver 1986, p. 331.

Dupré, toujours dans *Stratégies du vertige*, évoque la nécessité chez Brossard d'un « espace métaphorique », *topos* qui sert à alimenter la pensée de Brossard, à lui donner des formes intelligibles. (*Ibid.*) Cet espace métaphorique est en fait à penser au pluriel : c'est bien à *plusieurs* espaces métaphoriques qu'appelle la poétique de Brossard. Parmi ceux-ci, la série de figures réunies ici, le calque, le tamis, la spirale, et une autre, l'hologramme. Louise Forsyth, dans la préface de l'édition de 1989 de *Picture Theory* (1982), comme Louise Dupré, toujours dans *Stratégies du vertige*, émet une hypothèse à laquelle je souscris, c'est-à-dire que l'hologramme est lié à la figure de la spirale, qu'il « vient en quelque sorte illustrer, [...] rendre plausible<sup>209</sup> ». L'hologramme, en ce sens, correspond à la vision en trois dimensions de la réalité postpatriarcale que la spirale dessine.

Pour réfléchir à la fonction de l'hologramme, la référence la plus évidente serait peut-être *Picture Theory*, dont la dernière partie prend justement ce titre. Cette section montre un monde postpatriarcal utopique, où évolue une « autre femme », une femme fictionnelle puisqu'évoluant dans un monde où le patriarcat aurait été dépassé. « Screen skin utopia », la partie précédant « Hologramme » dans *Picture theory*, décrit le processus qui fait transiter la spirale à l'hologramme. Dans « Screen skin utopia », on ne se situe pas encore dans l'hologramme, mais dans son antichambre, dans son devenir, dans sa possibilité, comme en fait foi les temps de verbe, au futur :

Geste va venir : un signe que je tracerais, une lettre qui me reflèterait par deux voix différentes je serais radicalement pensante comme une percée de lumière, irriguant la racine, la réalité absolue. Le corps générique deviendrait l'expression de la femme et la femme aurait des ailes au-dessus de tout, elle ferait signe. FEMME SKIN TRAJECTOIRE. *Donna lesbiana* dôme de savoir et volutes, je serais déjà entrée dans une spirale [...]. Je verrais cette femme manifestement formelle inscrire alors la réalité, l'écosystème. (Brossard, 1989 [1982] : 184)

Il faut souligner que l'écriture active l'hologramme, le « trace ». Cette dimension se manifeste par la « lettre » évoquée dans ce passage. Comme toujours chez Brossard, mais aussi de manière persistante ailleurs dans les écritures au féminin, la littérature est chargée du pouvoir politique de faire advenir un espace délivré du patriarcat : aux violences du patriarcat, le remède serait à trouver du côté de l'écriture, du pouvoir d'imagination qu'elle recèle. Dans l'écriture, on imagine les agencements avec lesquels les débris du patriarcat pourraient s'articuler. Ici, les deux « voix différentes » dont rend compte la narratrice sont la sienne et celle de la femme

---

<sup>209</sup> Louise Forsyth, « Préface », dans Nicole Brossard, *Picture Theory*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Typo », 1989 [1982], p. 120. Désormais cités directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

fictionnelle qui prend forme dans l'écriture. Cette femme, qui a su trouver sa forme « générique » dans l'énergie déployée par la spirale, surgit dans « l'utopie [qui] luit devant [s]es yeux ». (*Ibid.* : 188) Cette femme se matérialise alors qu'« était venue dans la pleine fiction d'abondance à se dire parfaitement lisible » (*Ibid.* : 223), mots sur lesquels le livre se clôt. « Devenir parfaitement lisible » dans la fiction serait peut-être ainsi habiter pleinement l'hologramme où se donnerait à voir, à lire, sans interférences, une femme délivrée du patriarcat.

Le texte « La lettre aérienne », qui donne son nom au recueil du même titre, a été prononcé à Cerisy en 1980 par Nicole Brossard. On y trouve les fondements de sa réflexion concernant l'hologramme. Dans ce texte, Brossard s'interroge : « de quelles ressources intérieures disposons-nous [les femmes] pour survivre dans le terrain vague encombré des débris du patriarcat, que nous appelons civilisation de l'homme? » (Brossard, 2009 [1980, 1985] : 76) Détruire le patriarcat, dans la perspective de Brossard, s'ancre dans le fait littéraire. Celui de pouvoir s'écrire, de pouvoir aussi lire d'autres femmes. C'est par là qu'arrive la représentation de soi « en trois dimensions » de l'hologramme, et dont la précision, ici, est associée au laser, instrument à la précision chirurgicale :

La lettre aérienne, c'est le fantasme qui me donne à lire et à écrire en trois dimensions, c'est mon laser. Espace-temps-mobilité dans l'Histoire avec cette vision qui permet de voir l'Histoire à même sa peau, de manière à pouvoir distinguer les moments où nous en sortons, ceux où il nous est nécessaire de la réintégrer, si possible pour en changer le cours. Sortir de sa peau veut dire alors *partir* pour s'acheminer lentement et difficilement vers d'autres fictions, vers ce qui se calibre théoriquement. (*Ibid.* : 77)

« Fantasme » donc que cet hologramme, qui donne à voir, dans et par la littérature et la fiction, une réalité autre. Cet espace à imaginer constitue une histoire corporalisée : elle possède une peau. Ce contact avec la peau de l'histoire permet une proximité étroite avec elle, sans doute plus près de sa vérité grâce au laser qui sert d'outil pour la découper. Le laser créerait des ouvertures, des béances dans cette peau d'une histoire dépliée dans sa tridimensionnalité : l'histoire patriarcale ne serait-elle qu'unidimensionnelle? Ces ouvertures permettraient un compromis entre insertion dans l'histoire et création de portes de sortie. Entre replis et échappées, le rapport à l'histoire se maintiendrait ici dans la création, dans la fiction. Ce sont ces jeux de distance, inscrits dans le mouvement — dans les rapports de proximité et d'éloignement qu'il permet — qui font en sorte qu'il est possible de regarder l'histoire d'un œil critique. Et peut-être, à même l'histoire, d'y trouver une nouvelle forme. J'utilise ici sciemment ce mot, celui de « forme », en écho avec Didi-Huberman dans *Essayer voir*, lorsqu'il écrit que



[I]a forme ainsi entendue serait comme un *lieu malgré tout* : un passage inventé, une faille pratiquée dans les impasses que veulent organiser les lieux totalitaires, ces *lieux malgré l'homme* organisés pour son anéantissement. Inventer un lieu malgré tout, une « parcelle d'humanité » : voilà bien ce qu'une ruse de la raison, voilà peut-être ce qu'une certaine invention poétique permet quelques fois, comme une légère déchirure dans le désespoir, un passage pratiqué dans la dureté du monde historique. [Didi-Huberman, 2014 : 11]

« Ce lieu inventé » auquel rêve Didi-Huberman afin de rompre, ne serait-ce qu'un petit peu, avec une histoire désespérante, ce lieu à inventer dans la poésie, c'est bien celui auquel aspire aussi Brossard, je le crois, dans son utilisation des figures du tamis, de la spirale et de l'hologramme. En multipliant les angles d'attaque face à l'histoire, il devient possible, dans la perspective élaborée par Brossard, d'en avoir une vision critique qui permet d'en isoler certains tronçons. Je reviens ici à l'idée du greffon, évoquée plus tôt par Suzanne Lamy. Dans « Les obscures mutations de la clarté », Lamy souligne qu'on change de régime historique dans les écritures au féminin dans un geste de saisie où l'on récupère certains bouts d'une histoire afin d'en recomposer une autre (Lamy : 92 et 93). En effet, et si le laser qu'évoque Brossard permettrait de découper des petits bouts de peau d'histoire, de les faire passer dans le grand cycle énergétique de la spirale, de quoi auraient-ils l'air après ce grand tourbillon? D'une autre histoire, sans doute, peut-être plus ancrée dans la chair...

Dans « E muet mutant », la connaissance qui émerge du corps, si elle est bien présente, est aussi posée comme étant entravée, difficilement accessible : « (N'avons-nous pas doté notre corps tout entier de béquilles, d'extensions, sans nous rendre compte que celui-ci était possiblement mieux équipé pour la jouissance et la connaissance que tout ce dont nous nous affublons et environnons. N'avons-nous donc pas désiré ce corps comme un autre corps.) » (Brossard, 1984 [1975] : 60-61) Sans doute alors le travail de l'écriture est-il de sarcler, de creuser ces entraves, d'enlever ces « béquilles », ces « extensions » afin de voir quel est le corps qui se trouve en dessous, un corps qui aurait été obstrué, caché par une culture patriarcale. Le savoir et la connaissance se trouvent ainsi non pas dans le monde extérieur, mais à même ce corps qui, s'il est inconnu, ne le sera peut-être plus lorsque dévoilé par l'écriture. Rare passage au « nous » dans « E muet mutant », cet extrait montre aussi la communauté d'expériences qui se crée lors de relations amoureuses entre femmes dans un intervalle circonscrit que soulignent les parenthèses. Mais cette communauté d'autres femmes appelle aussi à chercher l'autre en soi.

La relation amoureuse dans « Le cortex exubérant » tient d'un mouvement similaire, où chercher soi dans l'autre, dans une relation lesbienne, amène à l'assouvissement du désir. Trouver le même dans un corps qui ressemble au sien, qui est du même genre, relève de « la ressemblance et [la] concordance ». Cette ressemblance, cette concordance, amènent une sensation de satiété. En effet, dans un passage que j'ai aussi évoqué plus tôt, on soulève que « pendant que d'autres s'assèchent les lèvres à parler l'impossible ressemblance et concordance de nos corps lents et mous en *bas de page* » (Brossard, 1978 [1974] : 386. L'autrice souligne). Ainsi, l'étreinte amoureuse provoque une dichotomie entre celles qui la réalisent, qui deviennent aussi comblées que marginales, évoluant en *bas de page* pendant que les « autres », celles et ceux qui, parce qu'ils entretiennent des conversations stériles, sont confinés au plein texte, lieu probablement sans espérance lorsqu'il s'agit de bouleverser l'ordre des choses.

On aperçoit ailleurs dans « Le cortex exubérant » une autre incarnation de la manière dont la relation amoureuse et les exultations qu'elle engendre — les *exubérances* auxquelles appelle le titre — incitent aux découvertes. C'est à partir du « dedans », de l'intérieur du corps, qu'arrive cette jouissance qui se vit autant à deux qu'individuellement :

nos antennes captent les musiques et peu les définitions / au jour le jour nous restituent des sens et des territoires / sur nos corps striés / la moelle et la fibre jambes et mouvements — tout ça bientôt qui se greffe ici à ce texte ébranle les certitudes calquées (c'est doit-on dire nos corps ou mon « je ne connais que cela : mon corps, mon corps. Ma vie électrique, ma vie chimique » J.M G. Le Clézio) fuit les encres étrangères, ancestrales, culturelles, rentre dans le dedans exubérant et *danse* : le ventre bouge, pointent des instantanés de chair, le plaisir dissipe les restes culturels. Les littoraux. (Brossard, 1974 [1978] : 398)

Brossard oppose les « musiques » aux « définitions », préférant ainsi une recherche de vibration dans les corps à un système prédéterminé par la langue. On lit l'injonction au mouvement s'opposant au statisme que j'évoquais plus tôt (« danse », « fuit[e] », « bouge »). Le mouvement, qui prend racine dans la radicalité de la chair, fait déplacer les plaques tectoniques des « restes culturels », des « encres étrangères ». En ce sens, il donne lieu à un retour vers « soi », vers un corps qui désormais est en mesure de devenir synchronique, hospitalier. Plus encore, c'est dans le mouvement que corps et texte atteignent une symbiose qui permet de distinguer les « certitudes calquées » et les « restes culturels ». Ces derniers sont dissolus dans le plaisir que permet la latitude et la profondeur des relations charnelles qui débouchent sur des « littoraux », zones de terre proche de la mer, cette étendue d'eau infinie devant laquelle il fait bon rêver à un avenir indéfinissable, mais prometteur.

S'écrire, et qui plus est, *s'écrire entre femmes*, est le chemin par lequel parvenir à cette « danse » des corps. Or, ici, dans ce mouvement précis et chimique qui permet d'entrer en diapason à la fois avec l'autre et avec le texte, rien, dans la dynamique que met en place Brossard, ne saurait être pérenne, assis, fixé dans la durée. Tout est susceptible de rechuter, de replonger dans ce qui vient d'être dissolu, ces reliquats culturels qui empêchent de s'appartenir. Mais pour l'instant, dansons encore. Dans *La lettre aérienne*, Brossard discute de l'incontournable dimension lesbienne de son œuvre, disant qu'il s'agit d'une manière de « se m[ettre] au monde » « littéralement » (Brossard, 2009 [1985] : 129), ajoutant que « [l]ittéralement veut dire “qui est représenté par les lettres” ». (*Ibid.*) C'est ce désir d'autoengendrement que je vois à l'œuvre dans « Le cortex exubérant » et dans « E muet mutant », un autoengendrement qui bondit du corps à la littérature pour mieux s'y marier, où la mise au monde est rendue possible par la représentation de l'amour des femmes et entre femmes.

### **Cosmologies de la mémoire : Bersianik contre l'histoire**

#### Le paratexte comme fabrique de la mémoire

La volonté d'autoengendrement chez Brossard est aussi le corolaire d'une interrogation du rôle maternel, un *topos* des écritures au féminin, de *L'amèr ou le chapitre effrité* (1977) de Nicole Brossard, à *Maternative* (1980) ou à *L'Euguélienne* de Louky Bersianik (1976). En effet, si l'on peut s'autoengendrer, se créer soi-même, que deviennent les mères, ces femmes dont l'un des rôles est de justement de mettre au monde des enfants? Il s'agit de revoir les rôles inculqués culturellement et historiquement aux femmes, comme celui de la mère — et, par extension, ceux associés aux autres tâches domestiques associées au *care*, au soin des enfants et de la maison —, en postulant et en montrant que ces rôles font obstruction au développement des femmes. L'étude de la figure de la mère dans les textes féministes des années soixante-dix et quatre-vingt constitue est en soi un projet fascinant, qui n'est pas tout à fait le mien ici, car je choisis de m'arrêter non pas aux figures de la mère, mais plutôt aux façons de s'en détacher. Ce faisant, on amorce une rupture face à une généalogie se perpétuant grâce à la reproduction afin de proposer d'autres alliances, d'autres façons de (se) mettre au monde<sup>210</sup>. Dans le premier chapitre de ses *Imaginaires de la filiation* (2013), Evelyne Ledoux-Beaugrand remarque en ce sens que

---

<sup>210</sup> À ce sujet, même si elle ne concerne pas spécifiquement la période que j'étudie dans le cadre de cette thèse, voir l'étude de Lori St-Martin, qui a fait date : *Le Nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Éditions Nota Bene, « Essais critiques », 1999.

[d]ans les écrits de femmes de la période des années 1970 et 1980, il n'est pas rare de voir l'acte scripturaire assimilé à une pratique guerrière, voire meurtrière. Cette écriture, qu'elles veulent tranchante comme une arme blanche, les autrices la dirigent bien sûr contre le patriarcat et ses nombreuses variations [...]. À travers le raid mené contre l'édifice patriarcal, c'est aussi aux figures paternelle et maternelle que s'attaquent autrices et penseuses pour opérer une mise à mort symbolique<sup>211</sup>.

Ce désir de « mise à mort » se lit par exemple dans la célèbre phrase de Brossard dans *L'amèr ou le chapitre effrité* : « j'ai tué le ventre » (Brossard, 1988 [1977] : 19), qui montre bien cette volonté d'en finir avec un ventre lié à la reproduction. À la suite à cette volonté de rupture, le corps « [m]amelle » change de signification puisqu'il n'est plus lié à une chaîne généalogique de « [l]a mère [à la] fille ». Il s'autonomise de la chaîne de la reproduction, dans un « réseau clandestin » et « anonyme ». (*Ibid.*) En écrivant cela, je sais pourtant pertinemment que je ne peux complètement faire l'économie de la figure de la mère, que c'est *parce qu'elles rompent* avec une représentation de la figure de la mère qu'émergent, pour ces écrivaines, des modalités d'être face à la temporalité qui veulent renouveler le rapport à l'origine et à l'engendrement<sup>212</sup>.

Le travail de Louky Bersianik montre aussi une volonté d'autoengendrement. Cela s'inscrit dès le choix de son nom de plume<sup>213</sup>. Née Lucille Durand à Montréal en 1930 où elle décède en 2011, c'est sous le pseudonyme de Louky Bersianik qu'elle commence à publier une œuvre résolument féministe avec *L'Euguelionne* (1976). Elle avait auparavant publié, sous son nom de naissance, des livres pour enfants. Il n'est pas fortuit que le début de son œuvre féministe coïncide avec le baptême sous un nouveau nom de plume. En effet, se choisir un nom pour la création littéraire équivaut à naître à soi, en considérant la littérature comme un lieu où il est possible de se créer une identité différente de celle assignée à la naissance<sup>214</sup>. Dans un entretien accordé à Donald Smith, Bersianik dit à ce sujet :

---

<sup>211</sup> Evelyne Ledoux-Beaugrand, *Imaginaires de la filiation. Héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes*, Montréal, XYZ Éditions, coll. « Essais », 2013, p. 37-38.

<sup>212</sup> Dans le numéro de 1991 de *Voix et Images* consacré à l'œuvre de Louky Bersianik, Karen Gould explore d'ailleurs l'idée que, chez Bersianik, la maternité, bien que considérée comme l'une des façons qu'a eu le patriarcat de contrôler le corps des femmes en l'astreignant à la procréation, est aussi féministe : « À travers ses explorations fictives et poétiques, aussi bien que dans ses essais théoriques, Bersianik tente à son tour de reconsidérer la maternité à partir des valeurs féministes et de redéfinir le rapport entre la nature et la culture, afin de mieux comprendre la place que pourraient occuper les femmes dans une culture qui ne les caractériserait plus selon une seule fonction biologique. Et pourtant, malgré sa critique explicite de tout essentialisme biologique qui rend la femme esclave de la procréativité, Bersianik refuse d'enterrer la mère sous l'idéologie et le système de représentation qu'elle veut déconstruire ». (Gould, 1991 : 37)

<sup>213</sup> Mentionnons au passage un geste similaire chez une autre grande féministe nord-américaine, bell hooks. Née Gloria Jean Watkins en 1952, elle s'est rebaptisée ainsi en prenant le nom de son arrière-grand-mère. hooks a aussi choisi une graphie en minuscules pour signifier que l'important dans son travail était les livres qu'elle produisait et non son individu.

<sup>214</sup> Patricia Smart, dans la préface de la réédition de 2012 de *L'Euguelionne*, commente ainsi le choix du pseudonyme de Bersianik : « Le choix du pseudonyme est aussi un geste féministe, similaire à celui de l'artiste visuelle américaine Judy Chicago, qui, vers la même époque, avait choisi de se faire connaître par un nom de ville

J'avais pensé prendre le nom de ma mère : Bissonnet, mais là encore c'était un nom d'homme puisque c'était le nom de son père. Je me suis demandé : « Y a-t-il quelque part le nom d'une femme? » Il n'y en a pas, dans aucune généalogie. C'est tout le temps le nom du père (le « signifiant fondamental »!). J'ai donc décidé de me donner un nom et pour qu'il soit bien à moi, de me l'inventer<sup>215</sup>.

Inventer une généalogie au féminin, voilà en peu de mots le projet de Bersianik, comme nous le verrons dans les prochaines sections par l'étude de quelques-uns de ses textes : *La main tranchante du symbole*<sup>216</sup> (1990), *Les agénésies du vieux monde*<sup>217</sup> (1982) et *Kerameikos*<sup>218</sup> (1987).

Bersianik publie en 1990 un essai sur la création, *La main tranchante du symbole*, qui rassemble des essais parus en revues, des communications présentées lors de colloques et des textes inédits. Tout comme pour Nicole Brossard avec *La lettre aérienne* (1985) ou, plus tard, avec *L'horizon du fragment* (2004), ou encore comme France Théoret, qui publie également des essais avec *Entre raison et déraison* (1987) et *Écrits au noir* (2009), l'œuvre de Bersianik, en plus des recueils de poésie, des romans, comprend une dimension essayistique importante. Plus encore, le souffle essayistique de ces écrivaines ne se circonscrit pas uniquement à leur travail qui appartient d'emblée à cette catégorie générique : cette dimension travaille l'entièreté de leur œuvre.

---

plutôt que sous un nom hérité de son père ou reçu par alliance. Le prénom "Louky", inventé par son mari, était déjà utilisé par sa famille et ses amis; quant à "Bersianik", il fut inspiré par le nom de la rivière Betsiamis, sur la Côte-Nord, dont l'autrice aimait la consonance autochtone. En plus, confie-t-elle dans une entrevue, il fait penser au mot "bercer" (rappel de l'amour maternel) et contient les sobriquets de son mari (Iani) et de son fils (Nik) ». Patricia Smart, « Préface » dans Louky Bersianik, *L'Euguélienne*, Montréal, Typo, 2012, p. 8. À ce sujet, voir aussi (dans le dossier de *Voix et Images* consacré à Louky Bersianik) André Gervais, « D'un nom et d'une parenthèse », *Voix et Images*, vol. 17, n° 1, automne 1991, p. 48-63.

<sup>215</sup> Donald Smith, « Louky Bersianik et la mythologie du futur. De la théorie-fiction à l'émergence de la femme positive », *Lettres québécoises*, n° 27, automne 1982, p. 62.

<sup>216</sup> Louky Bersianik, *La main tranchante du symbole*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1990. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait. Parce que la coïncidence — qui ne saurait en être réellement une — est parlante, je veux souligner que ce titre de Bersianik réunit des mots qui étaient présents dans l'extrait de Ledoux-Beaugrand que je cite un peu plus haut, « tranchant » et « symbole ». La « main » qui permet de lier sémantiquement ces deux mots est celle qui permet d'accomplir, à mes yeux, l'acte de rupture d'avec un ordre ancien. C'est ce que je soulignais également dans l'introduction. La main est aussi la partie du corps qui permet d'écrire, ce qui n'est pas non plus anodin quand on sait combien chez Bersianik, l'émancipation des femmes passe par une mainmise sur l'espace littéraire, lieu par excellence de transmission de la culture patriarcale. Ajoutons que Bersianik, dans l'introduction de son recueil d'essais, réfère à son titre en parlant du geste du prêtre qui, lorsqu'il bénit, « sépare l'espace en deux *du tranchant de la main*. Puis il indique vers la gauche l'univers cher à son cœur : celui du Père et du fils » : le titre réfère ainsi à une distribution de l'espace patriarcale, et symboliquement est chargé. (Bersianik, 1990 : 14)

<sup>217</sup> Louky Bersianik, *Les agénésies du vieux monde*, Montréal (Outremont), L'intégrale, éditrice, 1982. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait

<sup>218</sup> Louky Bersianik, *Kerameikos*, Montréal, Éditions du Noroît, 1987. Désormais cité directement dans le texte suivi de la page de l'extrait

Une section de *La main tranchante du symbole*, « Sur l'échelle d'Aristote », porte un titre évocateur : « La table d'écriture contre la table d'accouchement » (Bersianik, 1990 : 178). Écrire incarne, en ce sens, une présence des femmes dans l'espace littéraire venant contrecarrer

[c]ette incitation à procréer coûte que coûte [qui] procède du vieux fantasme mâle inscrit dans le mythe de la création : dans la procréation, c'est l'homme qui serait le créateur et qui tiendrait le rôle du Saint-Esprit, la femme n'apportant que la matière première. Puisque ce sont les hommes qui font les enfants, les femmes ne sont que des mères porteuses, dépositaires du sperme élevé au rang de germe spirituel. Toute tentative des femmes qui viserait à déroger de cette **réalité fantasmatique** mâle en devenant elles-mêmes créatrices d'œuvres, est sévèrement punie par la société, car une telle tentative fait basculer tout le système symbolique d'où l'homme tient sa Sur-puissance et sa supériorité. (*Ibid.* : 179. En gras dans le texte.)

Il s'agit pour Bersianik d'un passage entre deux formes de création. Bersianik cherche à contourner, voire dépasser, ce poncif où l'on associe le processus de création d'un livre à un champ lexical relevant de la maternité, en disant par exemple qu'il s'agit d'une « gestation ». Comme contre-exemple, on peut penser à des phrases comme celles de Madeleine Ouellette-Michalska qui dit, dans un entretien avec Jean Royer, que « [d]ans les meilleurs moments — et cela se passe pour [elle] quand [elle] écri[t] de la fiction — l'écriture, pour [elle], c'est comme un accouchement<sup>219</sup> ». Bersianik s'oppose à cette corrélation entre littérature et maternité. Dans *La main tranchante du symbole*, elle se positionne en faux contre des discours — de Nietzsche à Valdor de St-Amand en passant par un juge, non identifié, qui présidait le procès de Chantal Daigle<sup>220</sup> —, prônant un lien inextricable entre le rôle de la femme et sa capacité d'engendrer des enfants. Bersianik explique plutôt que de créer une œuvre, pour les femmes, permet d'échapper à une économie où leur seule production serait biologique, et ne pourrait s'accomplir sans les hommes. Bersianik se situe au cœur de la perspective de Julia Kristeva dans « Le temps des femmes » (1979), que j'évoquais en début de chapitre, où la théoricienne liait le féminisme de deuxième génération à un militantisme dans la littérature.

Cette volonté de repenser la maternité hors du carcan patriarcal s'exprime aussi dans son parti pris en faveur de l'avortement, présent dès *L'Euguélionne*<sup>221</sup>. Outre la référence à Chantal Daigle que je viens d'évoquer, *La main tranchante du symbole* est dédiée à Henry

---

<sup>219</sup> Jean Royer, « Madeleine Ouellette-Michalska. Faire circuler le féminin », dans *Femmes et littératures. Entretiens sur la création*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2017, p. 96.

<sup>220</sup> Chantal Daigle est une femme québécoise dont la victoire en Cour Suprême en 1989 a créé un précédent : son ancien conjoint l'a poursuivie en justice car il désirait obtenir un jugement l'empêchant de se faire avorter. On a finalement jugé que seule la femme enceinte avait le droit de décider de mener ou non à terme sa grossesse.

<sup>221</sup> Louky Bersianik, *L'Euguélionne*, Montréal, Les Éditions de la Presse, 1981 [1976]. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait. Pour d'autres exemples sur la position de Bersianik sur l'avortement, voir par exemple le chapitre « L'embryonnite ». (Bersianik, 1981 [1976] : 270-272)

Morgentaler, médecin pionnier du droit à l'avortement au Québec. Observons un instant cette série de dédicaces, un des lieux du paratexte fortement évocateur chez Louky Bersianik<sup>222</sup> :

À la mémoire d'Olympe de Gouges,  
pour sa Déclaration des Droits de la Femme et de la Citoyenne.

À la mémoire de Virginia Woolf,  
Surtout pour ses *Trois Guinées*.

À la mémoire de ma mère  
qui vécut sous l'empire du Concordat  
et qui sacrifia ses rêves pour mettre au monde onze enfants.

À la mémoire des femmes  
qui nous ont précédées et qui ont  
emporté leur secret dans la tombe...

Au docteur Henry Morgentaler. (*Ibid.* : 10)

Le procédé anaphorique de la répétition de la locution « à la mémoire de » permet de réunir différentes figures qui, présentées à l'aune de *La main tranchante du symbole*, peuvent être lues comme les égides sous lesquelles le livre se place. Ces femmes appartiennent à différents lieux d'énonciation. Sont d'abord nommées deux écrivaines féministes provenant de deux époques distinctes et possédant des nationalités différentes, Olympe de Gouges et Virginia Woolf. C'est donc sous un chapeutage littéraire et intellectuel que se place le livre : de Gouges a, on le sait, milité lors de la Révolution française pour les droits de la femme, et Woolf a écrit certains textes fondateurs du féminisme occidental, notamment *Trois Guinées* ou *Une chambre à soi*. À la suite de ces noms se trouvent deux dédicaces à d'autres femmes qui n'ont pas été retenues par les livres d'histoire : la mère de Louky Bersianik<sup>223</sup> d'abord, puis une troisième dédicace « à la mémoire » d'un ensemble de femmes anonymes « [...] qui ont emporté leur secret dans la tombe... ». En rendant hommage à des femmes qui ne sont pas illustres, une qu'elle a connue intimement, sa mère, et d'autres dont elle ne sait pas les noms parce qu'elles n'appartiennent pas à une histoire hégémonique, Bersianik fait écho à la philosophe belge Françoise Collin dans

---

<sup>222</sup> Dans *L'Euguélienne*, Bersianik dédie aussi son livre à une suite de personnalités en suivant un procédé semblable, bien que cette fois la liste soit moins longue. Le livre est ainsi dédié « à SIMONE DE BEAUVOIR avant que les femmes étaient inédites / et à KATE MILLETT grâce à qui elles ne sont plus inouïes / à LISE dont l'enthousiasme a permis à L'EUGUÉLIONNE de grandir/ et/ à JEAN qui m'a fait confiance pendant si longtemps / aux FEMMES DE LA TERRE et/ aux MÂLES DE MON ESPÈCE (Bersianik, 1981 [1976] : 8. Les majuscules sont de Bersianik.)

<sup>223</sup> Bien longtemps après la publication de *La main tranchante du symbole*, Bersianik dira dans ses entretiens avec France Théoret que son engagement féministe lui a été donné par sa mère, même si cette dernière ne possédait pas les connaissances-clés pour s'affirmer comme telle : « mon féminisme, ça vient de ma mère, même si elle n'a jamais prononcé le mot, même si elle ne le savait pas » (Voir Louky Bersianik, *L'écriture, c'est les cris* (entretiens avec France Théoret), Montréal, Éditions du remue-ménage, 2014, p. 13.) C'est notamment sa mère qui a fait le nécessaire afin qu'elle puisse poursuivre son éducation.

« Histoire et mémoire ou la marque et la trace ». Collin y fait l'éloge de la capacité de la mémoire à garder la trace de ce qui, paradoxalement, n'en laisse pas, ou qui en laisse peu, dans l'histoire :

Parallèlement, la fidélité à la mémoire ne s'épuise pas dans sa traduction historique ni dans la sphère du représentable. La nécessité pour les femmes de développer, dans leur mouvement de libération et d'autonomisation, tout ce qui est de l'ordre du maîtrisable ne peut taire l'économie de l'immaîtrisable. Si le féminisme ne se limite pas à une théorie et à une action purement politiques, mais veut être également un espace de pensée où l'expérience entière est prise en charge, il doit faire place dans son travail de capitalisation à ce qui ne se capitalise pas<sup>224</sup>.

Cette quatrième dédicace aux femmes anonymes possède une autre fonction : annoncer la posture de la voix énonciatrice face à la temporalité. Elle présente un « nous », signifiant que ces femmes anonymes à qui le livre est dédié, elles qui ont « emporté leurs secrets dans la tombe », ont précédé la communauté de femmes à laquelle s'identifie la voix de l'énonciation. Ce dispositif montre la difficulté de la transmission des connaissances entre une génération de femmes et une autre : la mémoire des femmes, mal gardée, peu préservée, comporte des oublis flagrants. Tout serait toujours à recommencer puisque ces secrets de femmes disparaissent quand meurent celles qui les détiennent. Dans un même ordre d'idées, France Théoret dit, dans un entretien avec Gérald Gaudet, qu'« il importe d'être une femme contemporaine de soi-même. Donc il existe de grands pans de notre histoire qui sont ignorés, par exemple la mémoire de nos mères, de nos grands-mères [...]»<sup>225</sup>. Ces positions correspondent aussi au manque d'archives pour construire l'histoire des femmes que j'évoque dans l'introduction de ce chapitre. Comme l'explique Valerie Bryson, les preuves sur lesquelles se baser pour mettre en place cette histoire n'ont souvent pas été conservées.

La dédicace de *La main tranchante du symbole* de Bersianik montre ainsi une coupure entre deux générations de femmes : la première, celles des femmes qui sont mortes en emportant avec elles une mémoire désormais difficilement atteignable; la deuxième, celles qui cherchent à créer un nouveau paradigme en captant des mémoires enfouies ou des expériences à venir. Campée dans le présent, cette deuxième génération incarne ces femmes « contemporaines à elles-mêmes », pour paraphraser Théoret. Ce « nous » se différencie ces femmes de celles auxquelles on rend hommage, sans doute parce que, contrairement à ces dernières, elles ne sont

---

<sup>224</sup> Françoise Collin, « Histoire et mémoire ou la marque et la trace », *Recherches féministes*, vol. 6, n° 1, 1993, p. 21-22. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

<sup>225</sup> Gérald Gaudet, « Introduction. *Femmes et littératures*, révélateur d'un important moment de civilisation » (entretien avec France Théoret), dans *Femmes et littératures. Entretiens sur la création*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2017, p. 17.



pas tenues au secret ou à la disparition. En se situant dans la lignée d'Olympe de Gouge et de Virginia Woolf, de femmes dont l'œuvre véhiculent des expériences du réel qui ne disparaissent pas, avalées par la mort, ce « nous » montre ainsi une possibilité de divulgation de soi par l'écriture qui perdure au-delà de la vie biologique.

À la fois gestes de reconnaissance et de dichotomisation face à des femmes du passé et affirmations d'affinités intellectuelles, les dédicaces dans *La main tranchante du symbole* établissent une poétique du présent. Cette implantation résolue dans une contemporanéité de l'énonciation est à l'œuvre dans la quatrième et dernière dédicace, « [a]u docteur Henry Morgentaler », la seule qui n'est pas précédée de la mention « à la mémoire de ». Au moment de la publication du livre en 1990, Morgentaler est bien vivant, et pratique toujours la médecine. Il mourra plus de deux décennies plus tard, en 2013. Bien entendu, cela pourrait suffire à expliquer pourquoi on ne dédie pas le livre « à sa mémoire », car pourquoi garder en mémoire une personne dont le travail se poursuit? Cependant, je crois que non seulement Bersianik endosse le droit des femmes à l'autodétermination de leurs corps en dédiant *au présent* son livre à l'un des plus illustres défenseurs au Canada du droit à l'avortement, mais que ce geste en faveur de l'avortement préfigure ce qui sera l'un des thèmes prédominants de ce recueil d'essais, soit une esthétique de la rupture. Le geste de rompre avec un ordre, d'en avorter, permet l'atteinte d'une liberté plus grande, dans une approche de l'écriture tout entière penchée dans l'informité reconfortante d'une forme à *venir* qui aura peu à voir avec celle que l'on quitte. Or, chemin faisant, comme nous l'avons vu avec le motif de la spirale chez Brossard, on ne pourra faire complètement l'économie de ce qu'on quitte. On continuera malgré tout à en porter des ersatz, fussent-ils transfigurés par les opérations qu'on leur a fait subir. Revient une nouvelle fois le motif des mains que j'ai mis en lumière dans l'introduction, mains qui doivent composer avec ce qu'elles reçoivent pour ensuite tendre à la prochaine paire de mains le fruit de leur labeur... Il s'agit de « [c]ultiver le futur comme le fait le cultivateur » (Bersianik, 1990 : 236), ou peut-être même, dis-je en la paraphrasant, « cultiver le futur comme le ferait une cultivatrice », une cultivatrice dont on ne connaît ni le nom ni le visage ni l'histoire, mais dont on est pourtant certaine qu'elle a existé. C'est pourquoi on la cherche, celle qui met ainsi ses mains dans la terre pour la faire fructifier.

## La mémoire, du discours scientifique au démantèlement des pierres

Cet investissement de la mémoire traverse *La main tranchante du symbole*, recueil qui regroupe, comme je l'ai mentionné plus tôt, des textes publiés et des communications prononcées entre 1980 et 1990. Dans l'introduction de l'essai, alors qu'elle s'en prend au patriarcat, « dictature rendue invisible par son imposture même, car il a pour fonction de nier la réalité », Bersianik formule un vœu : « Je souhaiterais que, si elles s'en donnent la peine, les femmes d'aujourd'hui accèdent à ce que j'appelle “notre mémoire du futur” qui les transportera bien plus loin que sur le plus lointain échelon de l'échelle patriarcale » (Bersianik, 1990 : 16 et 17). Pour constituer cette mémoire du futur, expression oxymorique s'il en est une, il faut à la fois tenter de rompre avec l'ordre patriarcal, de *trancher* face à sa perspective qui a modelé le monde occidental, comme le souligne Bersianik, mais aussi tenter de rassembler les mémoires des femmes : à partir de cette anamnèse, un futur s'organisera. C'est, en bref, l'entreprise des textes réunis dans *La main tranchante du symbole*.

Parmi ces textes, « Les agénésies du vieux monde » qui avait été préalablement édité en 1982 par Nicole Brossard dans sa maison d'édition L'intégrale, éditrice<sup>226</sup>. Publié huit ans après « Le cortex exubérant », il montre la présence de Nicole Brossard comme figure conversationnelle dans l'œuvre de Bersianik. Bien entendu, d'abord parce que Brossard agit comme éditrice, rôle que l'on peut spéculer comme directif en soi. Or Louky Bersianik, lorsqu'elle cite Brossard, réfère à elle par son prénom seulement, disant qu'elle « emprunt[e] ici un mot de Nicole : “Je n'imaginai rien de plus qu'une mémoire montée en épingle” » (Bersianik, 1982 : 12)<sup>227</sup>. Cette intervention se fait sur un ton familier, celle de « l'emprunt ». Elle emprunte ce « mot » — ce vers — comme on emprunterait un objet à une amie, ou un peu de sucre à une voisine. Ce procédé provoque une impression d'intimité, de bon voisinage entre les deux écrivaines qui indique une horizontalité dans leurs rapports littéraires. Ajoutons que le recueil *Le sens apparent*, dont est tirée la citation de Brossard empruntée par Bersianik, a été publié en 1980, la même année où Bersianik prononce la conférence qui deviendra *Les agénésies du vieux monde*, ce qui montre que Bersianik suit de très près la carrière de Brossard. Plus encore, cette citation, même si l'emprunt est fait sur un mode plutôt bon enfant, devient centrale parce qu'elle investit frontalement le sujet principal du texte : la

---

<sup>226</sup> Dans *La main tranchante du symbole*, il est également mentionné que *Les agénésies du vieux monde* est le « [t]exte lu au colloque sur la mémoire à Stanley House ». (Bersianik, 1990 : 238) Aucune mention correspondante ne se trouve dans l'édition autonome du texte de 1982.

<sup>227</sup> Plus loin, Bersianik cite encore Nicole Brossard en l'appelant par son prénom alors qu'elle écrit « [c]ependant, nous pouvons “tuer le ventre” comme dit Nicole ». (Bersianik, 1982 : 19) Bersianik cite ici un passage de *L'amèr* (1977) que j'ai aussi mentionné plus tôt.

mémoire, qu'elle pose comme dénominateur commun entre deux femmes écrivaines. Reprenant le propos de Brossard, l'endossant en le citant, Bersianik montre la possibilité de la reconnaissance d'une solidarité entre écrivaines, entre femmes, nécessaire, selon elle, si l'on désire approfondir l'idée d'une mémoire au féminin. Chez elle, c'est en reconnaissant les points communs d'une mémoire emprisonnée que les femmes pourront la faire jaillir.

Plaquette de vingt-quatre pages, *Les agénésies du vieux monde* explore plusieurs des fils qui forment la trame de l'œuvre de Louky Bersianik, une œuvre qui, comme celle de Nicole Brossard, est traversée d'une remarquable cohérence, alors que se répètent et se répondent motifs, personnages — Sylvanie Penn, Ancyl, Aphélie, par exemple —, dans une véritable architecture où chacun des livres est pensé comme faisant partie d'une fresque beaucoup plus large<sup>228</sup>. Même si une grande partie de l'œuvre fantasmée de Louky Bersianik n'a jamais vu le jour, ce projet toujours inachevé semble mégalomane au sens fort, voire, pourquoi pas, positif, du terme : il montre un désir de grandeur, une ambition débordante. Et tant pis si cette volonté de composer une œuvre totale, lorsque confrontée aux impératifs de production et de diffusion propres aux métiers du livre, a achoppé. Ce désir de totalisation — « TOUT! JE VEUX TOUT! », disait d'ailleurs l'Euguélonne (Bersianik, 1981 [1976] : 16) — trouve un reflet possible dans la volonté d'une actualisation, voire d'une recréation *totale* de l'histoire, telle que le proposent *Les agénésies du vieux monde*.

Comme je l'indique d'entrée de jeu, on retrouve, dès les premières phrases des *Agénésies*, l'idée que les femmes possèdent une histoire qui les rassemble, mais que c'est une histoire profondément aporétique. L'un des postulats des *Agénésies du vieux monde* est que « ne restent au magasin de notre histoire [celle des femmes] que quelques fragments disparates, impossibles à recoller » (Bersianik, 1982 : 6). Or si ce récit comporte lacunes, manques, qu'il est empêché

---

<sup>228</sup> On peut voir un aperçu plus exhaustif de l'étendue de l'ambition littéraire de Louky Bersianik en consultant notamment un article publié à sa mort, dans le numéro de *L'Action nationale* qui lui rend hommage. France Théoret, qui est alors en train de mener les entretiens qui, colligés, deviendront *L'écriture, c'est les cris*, y signe un article qui décrit justement cette portion inachevée de l'œuvre de Bersianik. (France Théoret, « Architecture d'une œuvre romanesque », *L'Action nationale*, vol. 102, n° 5-6, mai-juin 2012, p. 135-141) Puis, dans *L'écriture, c'est les cris*, une note d'André Gervais vient compléter les observations de Théoret : il remarque que l'œuvre qu'a pensée Bersianik est composée de trois fresques (*Le squonk*, *Les inefances de Sylvanie Penn* et *Pour une archéologie du futur*), chacune se divisant en plusieurs livres. Quelques-uns de ces livres ont été écrits et publiés, comme *L'Euguélonne*, quelques-uns sont demeurés à l'état de notes préliminaires, dont on peut voir des traces dans le Fonds Louky-Bersianik de Bibliothèque et archives nationales du Québec. André Gervais affirme aussi qu'il est difficile de prendre la mesure d'une telle œuvre sans que ne se fasse un travail de dépouillement exhaustif des archives manuscrites comme des livres de Bersianik afin de trouver la genèse de son projet inachevé, ce qui n'a pas été, à ce jour, effectué. (Voir André Gervais, « Note provisoire sur la configuration de l'œuvre de Louky Bersianik » dans *L'écriture, c'est les cris*, entretiens de France Théoret avec Louky Bersianik, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2015.)

par une incapacité à se souvenir avec acuité des éléments colligés, si ce récit dont la principale fonction est la remémoration souffre d'une impossibilité à le faire, s'il est amnésique, que se passe-t-il? C'est au cœur de cette contradiction que Bersianik écrit ses *Agénésies*, contradiction qui se reflète dans la structure des premières phrases : « quelque chose ne s'est pas produit qui devrait se produire. Quelque chose devait être retenu qui a été oublié. » (Bersianik, 1982 : 5) Ce « quelque chose » est bien entendu cette amnésie que l'on circonscrit, qui, alors qu'elle est diminution ou perte de la mémoire, comporte en elle-même l'empreinte de cette mémoire disparue. Cette antinomie est inscrite dans les corps mêmes des femmes, dit Bersianik. D'ailleurs, l'incipit de cet essai est tiré d'une citation du Petit Robert qui définit le mot « agénésie » comme l'« absence congénitale d'un organe », ce qui met en lumière cet effet entre présence et absence d'un élément vital. (*Ibid.*) C'est une analogie pour l'histoire des femmes, qui devrait exister, mais pourtant pas, ne le fait pas.

Dans *Les agénésies du vieux monde*, comme chez Brossard dans « Le cortex exubérant » (1974) ou encore dans *Picture Theory* (1982), le recours au dictionnaire est fréquent. L'œuvre de Bersianik est traversée par cette obsession du mot juste, par *un retour à la racine* que permet la consultation d'ouvrages de référence : dictionnaires, oui, mais également grammaires anciennes, qui servent à établir les bases d'une féminisation du langage. Bersianik montre que la féminisation n'est pas novatrice, mais qu'elle prend racine dans une conceptualisation de la langue qui était là dès l'émergence du français, et qu'ont fait disparaître des réformes grammaticales misogynes. Sa démarche, que l'on retrouve aussi notamment dans *L'Euguélienne*, rend compte d'un retour sur un *déjà là* pour permettre d'agiter des discours patriarcaux qui prescrivent normes et comportement à adopter.

Le corps féminin, « mémoire perfectionnée, mémoire ambulante ou dormante » (Bersianik, 1982 : 12), fait partie de ce « déjà là » auquel on retourne. C'est en l'investiguant qu'on recouvre la mémoire, alors que c'était pourtant, de manière ambivalente, l'amnésie qui « passait pour de la santé mentale et quand [les femmes se souvenaient, elles étaient] internées ». (*Ibid.* : 8) Afin de souligner la facticité des discours médicaux, Bersianik travaille un champ lexical lié à la médecine; l'amnésie des femmes étant « pathologique ». (*Ibid.* : 6) Puis, pour caractériser l'enfermement dans laquelle cette amnésie les a emprisonnées, elle évoque un test de réclusion effectué à Princeton, qui montre comment l'exercice a mené les sujets à une conception altérée du temps, où, après avoir été enfermés, ils font état de « formes et figures qui paraissent déformées ». Cette déformation de la vision, Bersianik l'associe aux femmes, qui auraient vécu une réclusion autant physique (à l'intérieur des maisons

où elles effectuent des tâches liées au *care*) que psychique ou symbolique (dans le patriarcat). Bersianik prend à partie le discours médical, car l'amnésie à laquelle on a forcé les femmes les a rendues malades, considère-t-elle. Elle prolonge les réflexions de Foucault qui voit, dans *Histoire de la folie à l'âge classique* (1972), les discours médicaux comme des lieux investis par les structures hiérarchiques afin d'exercer leur pouvoir sur certaines populations<sup>229</sup>. Nicole Brossard, nous l'avons vu précédemment, intègre plusieurs termes scientifiques à son vocabulaire — pensons à « hologramme » ou à « laser ». Il me semble pourtant que, chez elles, l'utilisation des sciences diffère. Alors que chez Bersianik, elle sert à pervertir l'institution en s'appropriant des résultats des tests qui n'étaient pas, de prime abord, destinés à émanciper les femmes, chez Brossard, la science est intégrée de manière plus étroite à la pensée, créant des tropes qui, comme des refrains, traversent son œuvre.

En exposant la manière retorse dont la médecine a traité les femmes, Bersianik fait davantage que simplement subvertir le discours médical. Elle le déplace et utilise ses propres armes contre lui. Ce détournement de discours, Bersianik l'active ailleurs, alors qu'elle écrit par exemple que « [l]a patiente mise à jour de notre mémoire archéologique est déjà accusée de retarder l'histoire », ajoutant que « [la mise au jour de la mémoire archéologique] doit faire plus : elle doit l'arrêter dans son cours et la retourner comme un gant ». (*Ibid.* : 9) Ce geste, celui d'arrêter l'histoire afin de la retourner, me paraît central, notamment parce qu'il s'accomplit au présent : j'ai souvent mentionné que les écritures au féminin s'accomplissent dans un « maintenant » où l'on rompt avec un ordre ancien. Or, *retourner* l'histoire ne demande pas simplement de l'arrêter, écrit Bersianik, mais de la réutiliser, ce qui contrevient, comme le souligne Mary O'Brien dans « Periods », à la logique du développement téléologique du temps patriarcal. Le moment du retournement est en fait un « moratoire » sur une histoire au masculin, répète l'écrivaine (Bersianik, 1982 : 15 et 16). Un moratoire, mot lié au droit, donc à la loi, instaure la possibilité d'un pouvoir des femmes à créer un appareil législatif qui, s'il n'est pas, dans ce cadre, lié à un projet de gouvernance, est en mesure d'établir un interdit sur une manière

---

<sup>229</sup> L'espace disponible m'empêche de m'attarder plus longuement à ces questions, mais je souhaite tout de même soulever que le discours médical n'est pas le seul discours scientifique qu'investit Bersianik dans *Les agénésies du vieux monde*. Elle évoque largement le fonctionnement biologique et écologique de la faune et de la flore afin de justifier la validité d'un investissement de la mémoire des femmes, qu'elle place ainsi comme faisant partie de la cosmologie du monde, de son ordre naturel et d'une possibilité de mainmise sur les savoirs : « Nous savons que la mémoire ne vient jamais seule et qu'une mémoire en attire une autre, qu'elle soit sensitive ou conceptuelle. Nous savons que notre corps est une mémoire perfectionnée, mémoire ambulante ou dormante. Nous savons que la mer retient l'arithmétique de l'eau et de sa chimie, qu'elle restitue cette eau en vagues incessantes et en nuages et en larmes salées ou en sueur d'orgasme. Nous savons que l'arbre témoigne d'un passé de germe et d'arbrisseau, que le papillon garde en mémoire les anneaux velus de la chenille, nous savons que tout ce qui est vivant, que tout ce qui existe est mémoire. » (Bersianik, 1982: 12)

de faire l'histoire, celle-ci étant désormais invalidée. Ce moratoire relève, dans tous les cas, du politique. Plus encore, insiste Bersianik, le fait d'instituer ce moratoire est « féministe » (*Ibid.* : 16); il participe donc d'un désir vif de changement paradigmatique.

D'un point de vue juridique, un moratoire est une pause ou un délai. L'idée d'une *pause* dans l'histoire patriarcale, lisons-la à l'aune du travail de l'intervalle chez Irigaray, qu'elle développe notamment dans *Éthique de la différence sexuelle* (1984). L'intervalle, pour le dire avec Dorothea Olkowski dans un article qu'elle consacre à ce sujet, « est une forme dynamique dont la forme change et ne peut être prédite<sup>230</sup>. » Dans les écritures au féminin, l'intervalle interrompt le temps linéaire de l'histoire patriarcale. Il le suspend, y crée un *moratoire*, qui donne l'occasion aux femmes de rapatrier les tronçons de mémoire collective nécessaires afin de se constituer comme sujets. Pour Olkowski, il s'agirait de garder en tête

[q]ue la femme peut et doit se redécouvrir elle-même dans les images d'elle qu'elle peut trouver dans l'histoire comme dans les conditions de la production de la philosophie. Elle doit se remémorer que la femme peut renaître à partir des traces de la culture et du travail fait par l'autre. Nous pouvons suivre Irigaray lorsqu'elle cherche la place de la femme dans cet interlude, dans ce soi-disant trou noir où elle a été confinée, une place qui n'est pas une réelle place puisqu'il sert de fondation afin que l'autre reste souverain. C'est dans cet interlude qu'elle va créer sa différence sexuelle, sa salvation à un niveau intellectuel. [...] C'est cela, l'intervalle<sup>231</sup>. (*Ibid.*)

Ce qu'Olkowski soulève, la récupération d'images de soi dans la mémoire que permet l'intervalle, Bersianik l'illustre avec force dans les *Agénésies*. « [R]etourner l'histoire », y aménager l'espace pour un moratoire, se ferait notamment en la « suspend[ant] » pour y « intégrer [les] mémoires » des femmes, dit un peu plus loin Bersianik (Bersianik, 1982 : 16). Du même coup, elle reconduit ici le *topos* qui associe l'histoire au masculin et la mémoire au féminin<sup>232</sup>. Le temps de l'énonciation devient donc le moment où l'histoire s'arrête pour que l'on puisse y intégrer des mémoires qui n'avaient auparavant pas de place. Cette intégration est en elle-même problématique, car *que* faut-il intégrer exactement? Les mémoires des femmes sont glissantes, difficiles à nommer, à circonscrire... Puisque ces mémoires n'ont pas été

---

<sup>230</sup> Je traduis « *interval is a dynamic force whose form changes and so cannot be predicted* ». Dorothea Olkowski, « The End of Phenomenology: Bergson's Interval in Irigaray », *Hypatia*, vol. 15, n° 3, été 2000, p. 86. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

<sup>231</sup> Je traduis. « *But remembering that woman can and ought to re-discover herself precisely in the images of herself in history and in the conditions of the production of philosophy, remembering that woman can be re-born from the traces of culture and works produced by the other, we can follow Irigaray in finding the place of the woman in the gap, the so-called void where in she has been placed, a place that is, of course, no place, insofar as she serves as the unrecognized foundation for the other who cannot separate himself. It is in this gap that she would create her sexual difference, her salvation on an intellectual level. [...] This is the interval.* »

<sup>232</sup> Bersianik rappelle à ce sujet que « la personnification mythologique de la Mémoire est une femme », Mnémosyne, et que l'une de ses filles, Clio, est la patronne de l'histoire. (Bersianik, 1982 : 21-22)

incorporées à l'histoire, comment serait-il possible qu'elles en émergent? On retourne à la contradiction que j'évoquais plus tôt, contradiction qui, telle une ritournelle, se répète sous différentes formes dans *Les agénésies du vieux monde* : Bersianik écrit par exemple se « demand[er] encore une fois : comment nous remémorer ce qui est perdu à jamais? » (Bersianik, 1982 : 21) Un des moyens de le faire, dit Bersianik, serait d'interroger « la mémoire mythologique [...] pour lui donner la chance de capter une certaine mémoire très ancienne ». (*Ibid.*) La représentation des femmes dans l'art, comme le souligne aussi, nous l'avons vu, Julia Kristeva dans « Le temps des femmes », devient ainsi une façon d'accéder à un *savoir* autrement fuyant parce qu'il n'a pas été retenu par l'histoire. Ces propositions reconduisent aussi les propos de Françoise Collin dans « Histoire et mémoire ou la marque et la trace » alors qu'elle remarque que « l'œuvre d'art est sans doute la seule à pouvoir donner forme à cette mémoire inavouable [celle des femmes] qui passe à travers les mailles du connaître, car elle donne forme sans représenter, et elle délimite en désignant l'illimité. » (Collin, 1993 : 21) Contrairement à une histoire qui serait du côté de la maîtrise, des exploits que l'on retient parce qu'ils créent des précédents permettant une avancée téléologique, la mémoire à laquelle convie Françoise Collin garde la trace de microévénements qui ne tiennent pas du spectaculaire, mais plutôt de l'impondérable, voire de l'imaginaire.

#### Le travail de la ruine : *Kerameikos* (1987)

Travailler les failles, ce qui a fui, ce qui tient des « ruines » plutôt que du construit, voilà qui pourrait synthétiser le projet de *Kerameikos* de Louky Bersianik, un recueil assez singulier dans sa production. Contrairement à la majorité des œuvres de Bersianik, il ne met pas en scène des personnages ou de voix que l'on retrouve de livre en livre comme Sylvania Penn, personnage récurrent dans son œuvre : présente dès *L'Eugélonne* (1976), elle réapparaîtra dans *Axes et Eau* (1984), *Permafrost* (1997), jusqu'à une publication posthume, *Eremo* (2019). Ainsi, si la volonté de Bersianik de proposer une relecture du passé, de l'histoire des femmes, rend *Kerameikos* tout à fait cohérent avec le reste de sa production, son autonomie référentielle l'en distingue néanmoins.

*Kerameikos* se lit comme la longue hypotypose d'une visite au cimetière de Kerameikos, en Grèce, qui donne son nom au livre. Il s'agit de la principale nécropole antique d'Athènes. La voix lyrique y cherche des traces de féminin dans cette civilisation qui est pourtant le lieu qui a donné naissance au patriarcat. On connaît la fascination qu'éprouve Louky Bersianik pour

l'univers hellénique. Elle a séjourné en Grèce à de nombreuses reprises entre 1978 et 1992. Dès *Le Pique-nique sur l'Acropole*<sup>233</sup> (1979), Bersianik donne la parole à la femme de Socrate, Xanthippe. *La main tranchante du symbole* se veut la réponse au procès d'Oreste qui, dans la mythologie grecque, tua sa mère Clytemnestre : « La mère est tuée par son fils, mais la justice déclare qu'il n'y a pas eu de matricide puisque "la mère est étrangère à son propre enfant" [...]. [C]e sont les paroles qui ont fondé le patriarcat à la suite de la découverte de la paternité. » (Bersianik, 1990 : 14-15) Le projet de *La main tranchante du symbole* est ainsi de « rouvrir le procès d'Oreste » et de « jeter un nouvel éclairage sur les symboles issus des conclusions de ce procès, symboles qui ont façonné le patriarcat tel que celui-ci se présente aujourd'hui ». (*Ibid.* : 17) *Kerameikos* s'inscrit donc dans le processus d'investissement de la culture grecque de Bersianik, où se lit aussi un désir de donner la voix à qui n'en a jamais eu. Dans ce livre, elle s'attarde à un monument funéraire, la stèle funéraire d'Hégéso, du nom d'une femme inconnue<sup>234</sup>, celle dont, pour reprendre les mots de Patricia Smart, « le tombeau sert de point de départ à la réflexion poétique de *Kerameikos*, [comme] Iphigénie, sacrifiée par son père Agamemnon pour assurer sa victoire dans la guerre de Troie (*[Pique-nique sur l'Acropole]* [...]), [toutes deux] appartiennent à la même constellation de femmes-mortes-avant-d'avoir-vécu qui seront ressuscitées par la parole de l'écriture<sup>235</sup> ».

Dialoguer avec une morte que l'histoire n'a pas retenue dans les mailles de son récit est donc le projet de Bersianik dans *Kerameikos*, où la voix énonciative du poème, un « je », s'adresse à elle, Hégéso, en la tutoyant. Dans ces vers, le corps d'Hégéso montre une catastrophe qui se répète depuis des siècles comme un disque rayé, catastrophe qui cesse sa répétition alors que la voix du poème s'adresse à elle : « [...] à force de cogner contre vingt-quatre siècles d'effroi et de désamour partagé tes pieds emprisonnés dans un monolithe ont lâché prise aujourd'hui est-ce toi qui me tombes du ciel qui marches silencieusement dans l'espace de ma vie ». (Bersianik, 1987 : s. p.) C'est donc dans le présent de l'énonciation, « aujourd'hui » dit le déictique, qu'a lieu cette rencontre entre les deux figures du poème. Leur rencontre crée une scission avec le piétinement temporel dans lequel était auparavant emprisonnée Hégéso, alors qu'elle « cogn[ait] contre vingt-quatre siècles d'effroi ». L'entrée

<sup>233</sup> Louky Bersianik, *Le pique-nique sur l'Acropole*, Montréal, VLB Éditeur, 1979.

<sup>234</sup> La stèle funéraire d'Hégéso a été découverte en 1870 dans le cimetière de Kerameikos. Elle est sculptée dans du marbre pentélique. C'est celle d'une femme anonyme, dont on ne connaît que le prénom, inscrit dans la pierre, et celui de son père, Proxenos. On y trouve le bas-relief d'une femme richement vêtue, avec des bijoux, qui fait face à une esclave. La stèle est aujourd'hui conservée au musée archéologique d'Athènes.

<sup>235</sup> Patricia Smart, « Rendre visible l'invisible : l'univers imaginaire de Louky Bersianik », *Voix et Images*, vol. 17, n° 1, automne 1991, p. 31. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.



dans le moment présent rappelle la suspension de l'histoire que relate Bersianik dans *Les agénésies du vieux monde*. En aménageant un intervalle dans la progression téléologique de l'histoire, on propose de nouvelles possibilités ontologiques pour Hégéso. Cette dernière « tombe du ciel », littéralement, traversant espace-temps et mort physique pour désormais entrer en contact avec la voix lyrique du poème qui l'appelle. Cette rencontre a lieu sous le signe du mouvement, celui de la chute, mais également de la « marche ». Or le silence avec lequel cette marche s'accomplit renseigne aussi sur le caractère difficilement saisissable de la présence d'Hégéso pour la voix du poème. Comment capter Hégéso, la rendre véritablement audible, et surtout, *qu'en capter*? Cette question est centrale dans *Kemareikos* et dirige le mouvement du livre, mouvement dont, nous le verrons, le livre est profondément empreint.

En décrivant une œuvre d'art, le tombeau d'Hégéso, le recueil prend aussi la forme d'un objet d'art : il a été produit en collaboration avec l'artiste visuel Graham Cantieni, donc les dessins de portes, de fenêtres et d'autres ouvertures agissent comme les séparations des six parties du recueil. Les poèmes en eux-mêmes possèdent une facture graphique qui enjoint à les considérer dans leur plasticité. Dans chacune de leurs parties respectives, les titres des six sections (« urne », « stèle », « portail », « tombeau », « sarcophage » et « ruines du futur ») sont répétés en toutes lettres, à la manière d'une frise, en haut et en bas des poèmes en prose<sup>236</sup>. Dans la première section, « urne », on voit par exemple chaque poème encadré de deux séries qui montre la répétition du titre « urneurneurneurneurneurneur », ce qui donne l'impression que la répétition pourrait ne pas s'interrompre et déboucher sur l'infini. La forme géométrique créée, à chaque page, à partir des mots des poèmes, correspond à des blocs rectangulaires. Ces formes dialoguent avec les dessins au fusain de Cantieni, qui répètent différentes variations de formes rectangulaires qui s'apparentent à des tombeaux. La disposition textuelle incite à penser le texte comme une œuvre picturale créant un effet de mise en abyme entre son sujet, la nécropole athénienne, et sa façon de la mettre en scène : chaque poème peut être vu comme un petit tombeau que lectrices et lecteurs sont invités à visiter, tant littérairement, dans les poèmes de Bersianik, que picturalement, dans les illustrations de Cantieni.

Dans *Kerameikos*, la voix du poème s'adresse dans un présent d'énonciation à une femme dont la stèle a été réalisée 400 av. J.-C. : il s'agit donc, dans l'espace de la littérature, d'interroger ce qui malgré la mort résiste, ce qui dans le passé apporte un éclairage sur le présent par le biais d'un mode conversationnel. Pour accomplir cette « parataxe »

---

<sup>236</sup> Voir Annexe 1 en page 318.

(Bersianik, 1987 : s. p.) entre deux époques que bon nombre d'éléments éloignent, il faut évidemment un dénominateur commun. Dans *Kerameikos*, il s'agit de la voix énonciatrice du poème s'arrêtant à la figure d'Hégésos :

(là où mon regard s'arrête où ma voix module ton silence où s'interrompt ta marche théâtrale vers ta fin s'évanouit l'odeur humaine dans un flacon nul éloge de la mort suspendu à tes lèvres ce qu'elle arrache au corps le nerf pointu de la conscience l'abolition des quatre saveurs ce qu'elle révèle à l'écume des savoirs révolus mouture fine de l'esprit infime poudre d'herbe fraîche au fond tout au fond un vote d'espérance dans la boîte de Pandore) (*Ibid.*)

Il n'est pas fortuit que le premier poème de *Kerameikos* débute par la mention du regard du « je », importance que souligne par ailleurs Patricia Smart dans le titre d'un article qu'elle consacre à l'œuvre de Bersianik intitulé « [R]endre visible l'invisible » (Smart, 1991). Ce geste provoquant le passage d'un état d'invisibilité à sa révélation, Bersianik l'accomplit à différents moments de son travail, par exemple dans *Les Agénésies du vieux monde*, comme je l'ai montré précédemment, où il s'agit de « retourner [l'histoire] comme un gant » afin d'ouvrir la possibilité d'y incorporer la mémoire des femmes. (Bersianik, 1982 : 9) Un peu comme chez Nicole Brossard, le regard, lieu de saisie et de découpe face à ce qui est observé, renvoie aussi à la profonde subjectivité du sujet observant. Le regard de l'énonciatrice est aussi ce qui suspend la « marche » du « tu » vers sa « fin ». Il interrompt son avancée vers la mort, mouvement qui ne s'arrête pas tant que le « tu » n'est pas élu par un sujet qui, s'intéressant à lui, va le soustraire un instant de cette marche circulaire vers une mort toujours à recommencer : « tout n'est jamais complètement fini ici », dit en ce sens le poème suivant. (Bersianik, 1987 : s. p.<sup>237</sup>) Le « je », en s'adressant à Hégésos, lui offre une sorte de pause en l'asseyant dans une forme que permet la fixité du langage. Il s'agit ici aussi d'un intervalle. Parce qu'elle regarde Hégésos, la voix énonciative réalise un arrêt sur image qui équivaut ici à un sauvetage. *Parce que je te regarde je te fais vivre*, pourrait-on dire, puisque ce regard permet de l'arracher à l'anonymat, à « l'équation non résolue de ce qui subsiste de l'inconnue » afin de récolter cette volatile « écume des savoirs ». (Bersianik, 1987 : s. p.)

Une indistinction temporelle est ainsi présente dans *Kerameikos*. D'abord, parce que la voix d'une femme du passé se superpose à un « je » du présent. Aussi parce que la figure d'Hégésos semble appartenir à tous les espaces-temps à la fois, passé, présent et futur, évoluant sans doute dans ce « temps bizarre » que décrit Julia Kristeva dans « Le temps des femmes »

---

<sup>237</sup> Le fait que le recueil soit non paginé engendre d'ailleurs également une impression que la temporalité ne se déroule pas selon une progression chronologique.

ou dans la crise des temps qu'évoque Hartog. Le « je » s'adresse par exemple à Hégésio, lui disant : « comme mues par une porte battante ta mort et ta vie se signalent à l'infini leur va-et-vient indifférent » (Bersianik, 1987 : s. p.). Vie et mort font partie d'un spectre qu'Hégésio est à même de parcourir de droite à gauche, revenant sur elle-même, sans égard pour la détermination définitive de la mort. La situation est oxymorique : pourtant figée dans la stagnation de la pierre, Hégésio, déliée dans l'espace du poème, continue à se mouvoir dans un espace-temps démultiplié. La mort et la vie s'interchangent, se prolongent, s'indifférencient. Une des explications de cette temporalité dérégulée pourrait être que le tombeau dans lequel réside Hégésio n'est pas seulement celui dans lequel se trouve son corps après sa mort, dans le cimetière athénien. Ce corps a été un tombeau durant sa vie même, ce qui participe à cet enchâssement entre vie et mort :

(voici la fille de Proxenos et de l'inconnue algébrique c'est elle qui tombe dans ma vie comme le sarcophage de la lune autour d'elle on bâtit le mausolée des illusions ce qu'il en reste à l'épuisement des désirs et des excès de douleur elle-même a toujours servi de sépulture aux tumultes de ses propres pensées inlassablement enfouies sous des amas de pierres aux points de repère du passage des conquérants aux tumulus marquant leur territoire) (*Ibid.*)

Le corps d'Hégésio, même vivant, a été une « sépulture » puisque « ses propres pensées » y gisaient. Ses pensées ne parvenaient pas à se frayer un chemin vers l'extérieur, rendant impossible sa parole. Un autre vers, dans un poème subséquent, évoque dans un esprit similaire « une vie posthume de son vivant ». (*Ibid.*) Plus encore, le corps d'Hégésio était ainsi scellé par le passage des « conquérants », individus ou systèmes hiérarchiques qui l'empêchaient d'accéder à une parole libre. Ces conquérants ont décrété sur son corps un « tumultus », état de suspension des droits sur un territoire qui ici, devient légal pour Hégésio, car il aliène sa propension à décréter son corps comme le sien. Dans ce difficile constat d'un empêchement de la parole par des forces qui exercent une mainmise sur le corps de la femme, on reconnaît un discours féministe qui trouve une résolution plus loin dans le recueil alors que la voix du poème dit à Hégésio :

(tout est prêt Hégésio pour l'ouverture rituelle de ta bouche ta parole rendue à ta voix ta soif l'ébauche du mouvement pour quitter ton bas-relief éprouvant les liens de pierre à tes pieds le temps se retourne vers ton souffle tu marches déjà vers la mémoire de ta sensualité et t'éloignes de l'inconvenance du repos éternel elle vient déjà à ta rencontre ton ancêtre Clytemnestre la reine issue de l'haleine des lionnes aux portes de Mycènes) (*Ibid.*)

Une distinction s'accomplit ici entre la parole, qui serait la forme verbale active qui permet de dire, de communiquer, et la voix seule. C'est en acquérant la capacité de dire, de *communiquer* qu'Hégésio se détache de sa stèle pour entrer en adéquation avec son corps. Elle atteint ainsi sa

« sensualité », jusqu’alors aliénée par le tumultus. Si un poème évoque le père d’Hégésio, Proxenos, dont le nom est d’ailleurs effectivement gravé sur la stèle, contrairement à celui de sa mère, ce passage laisse aussi entrevoir une généalogie au féminin. L’espace du poème permet la rencontre entre Hégésio et son « ancêtre » Clytemnestre — généalogie qu’à moins d’erreur de ma part, Bersianik invente de toutes pièces. Cette connivence que permet l’espace littéraire participe à émanciper Hégésio des pierres qui la retienne. Si auparavant, sa position dans la pierre, dans sa stèle, ne l’empêchait paradoxalement pas d’être continuellement en mouvement, l’acquisition d’une parole donne une direction à sa marche. Désormais, elle se dirige vers son propre corps. Cheminer vers sa chair permet à Hégésio de correspondre à elle-même. Hégésio apparaît, selon le dernier poème du recueil, comme le « visible de la voix » (*Ibid.*) : ce corps dorénavant habité devient apparent dans l’histoire, lui permettant de devenir un point de chute pour ses aïeules.

La fin des *Agénésies du vieux monde* montre une image semblable à celle d’Hégésio qui se libère de sa stèle pour conquérir sa parole. Utilisant la forme pronominale d’un « nous » fédérateur, Bersianik écrit :

[j]e dirais que notre force présente vient paradoxalement de ce gigantesque trou de mémoire historique qui nous a fait longtemps invisibles et nous fait aujourd’hui terriblement vivantes. C’EST-À-DIRE QUE D’AVOIR ÉTÉ INVISIBLES SI LONGTEMPS NOUS DONNE UNE TAILLE DÉMESURÉE. C’est à dire que de voir bouger des statues géantes, de voir des Cariatides se mettre en mouvement en laissant s’effondrer derrière elles les temples du patriarcat, c’est voir plus de VIE qu’on n’en ait jamais vu DE MÉMOIRE D’HOMME. » (Bersianik, 1982 : 24. Les majuscules sont de l’autrice.)

Chez Bersianik, lorsque survient un changement paradigmatique quant à la visibilité des femmes, lorsque de « non-vues », d’absentes, elles deviennent « vues », ce ne sont pas simplement des femmes qui apparaissent, mais des femmes immenses, « d’une taille démesurée ». La présence des femmes les rend *survisibles* tant leur absence a été profonde. La réparation éthique de la présence carencée des femmes dans l’imaginaire n’est pas de l’ordre de l’équilibre, de la juste mesure, mais du trop, de l’exagéré — peut-être même d’un grotesque exultant, voire exubérant.

Les Cariatides auxquelles réfère Bersianik sont des statues datant de l’Antiquité présentes en Grèce, et dont les têtes soutiennent un entablement. Elles n’existent que groupées. Martine Delvaux, s’intéressant à elles dans *Les filles en série* (2013), écrit à la suite de Vitruve dans *De Architectura* (15 avant J.-C.) que les Cariatides « ont été érigées en mémoire du

traitement fait aux femmes de Caryae, un village de Sparte, par les envahisseurs grecs. Après avoir assassiné tous les hommes, ils auraient fait des femmes une figure permanente d'esclavagisme de façon à leur faire payer les dettes de la cité<sup>238</sup>. » Bersianik dresse une analogie similaire en comparant les femmes aux Cariatides, ces figures auxquelles on a astreint une dette qui ne leur revenait pas en les empêchant de bouger, d'avancer. En les laissant dans un toujours-là lié au devoir : celui de soutenir une structure sans que leur démonstration de force ne leur rapporte rien en retour. Toujours dans *Les filles en série*, Delvaux ajoute qu'une « lecture architecturale nous permet de voir [les Cariatides] comme des piliers de l'immeuble : si on retirait les jeunes filles, la structure s'effondrerait. Elles sont fondatrices, essentielles en tant que matière. Or, ce qu'elles sont aussi, essentiellement, c'est enfermées. » (*Ibid.*) L'effondrement de la structure, c'est exactement ce à quoi enjoint Bersianik à la fin des *Agénésies du vieux monde* afin de vaincre cet enfermement qui crée un dérèglement temporel, obligeant les femmes à une répétition des mêmes gestes sans possibilité d'avancement vers un futur. Cette structure, il s'agit du patriarcat.

Hégésio provoque également un effondrement structurel lorsque sa voix se meut en parole, ce qui crée sa sortie de l'œuvre d'art mortuaire dans laquelle elle était fixée, enchâssée au nom du père gravé dans la stèle. Martine Delvaux écrit que « [s]i on les [les Cariatides] imaginait mouvantes, advenant que l'une d'entre elles quitte sa place, l'effondrement du toit aurait pour effet de *toutes* les mettre à mort ». (*Ibid.*) Chez Bersianik, peut-être parce qu'elles se déplaceraient toutes en même temps, dans un mouvement d'un rare synchronisme, les Cariatides échapperaient non seulement à la mort, mais arriveraient même à ce qui est posé comme la vie « réelle ». Plus encore, ce déplacement leur permettrait d'accéder à un excédent de matière vitale, à « plus de vie qu'on en ait vue de MÉMOIRE D'HOMME ». C'est grâce à cet excédent de matière vitale que, me semble-t-il, on peut envisager de changer de régime d'historicité. Les terribles vivantes, grâce à leur mouvement en chœur, se détachent de la « mémoire d'homme » : elles évoluent désormais dans un temps sans précédent, qu'il faudra explorer, nommer, habiter.

---

<sup>238</sup> Martine Delvaux, *Les filles en série*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2013, p. 20. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

## Conclusion

Les œuvres de Nicole Brossard et de Louky Bersianik dialoguent ensemble. De façon évidente, bien sûr, d'abord parce qu'elles évoquent le travail de l'une et de l'autre. Bersianik cite Brossard dans les *Agénésies du vieux monde*. Brossard cite aussi Bersianik, par exemple dans *Amantes*, où cette dernière côtoie un important bagage référentiel, dont Adrienne Rich et Monique Wittig, notamment (Brossard, 1989 [1980] : 17). Se lisant, se commentant, Brossard et Bersianik élaborent des connivences littéraires, bien entendu, mais occasionnent aussi un décroisement de leur propre pratique en les sortant de l'isolement — d'une façon similaire à la voix poétique d'Hégésio, qui ne sort des limbes qu'à partir du moment où une femme dialogue avec elle. Marquer la présence de l'autre au sein de leurs textes rend compte d'une communauté d'écrivaines. En se citant entre elles, elles participent à créer une histoire de la littérature des femmes. Elles n'écrivent ainsi jamais réellement seules, mais toujours en relation à d'autres femmes qui écrivent aussi, en même temps qu'elles, des œuvres qui ont une influence directe sur leur manière de réfléchir à la condition des femmes dans la littérature. Cette manière de créer des « communautés interprétatives », pour reprendre l'expression de Louise Forsyth à propos du travail de Brossard, prolonge ainsi, tout en la déplaçant, la relation du *care* qui était au centre de la manière dont les femmes ont, traditionnellement, vécu leur rapport au temps. (Forsyth, 1989 : 18) Dans les écritures au féminin, le *care* n'est plus seulement vécu par l'entremise de la relation de soin envers les partenaires amoureux ou envers les enfants. Les écrivaines pratiquent le *care* aussi à la faveur d'autres écrivaines. En lisant leurs contemporaines, les écrivaines se reconnaissent dans les textes des autres. Être dans le *care* serait ainsi citer, dire et redire que l'écriture des femmes ne se fait pas de manière close, mais au contraire, complètement ouverte, emportée par le travail des autres que l'on cherche à porter à son tour afin de lui faire écho et de le faire découvrir au plus grand nombre.

Au-delà de ce travail citationnel, Bersianik et Brossard ont collaboré à différentes reprises, par exemple lorsque Brossard a procédé à l'édition des *Agénésies du vieux monde*. Avec Louise Dupré, France Théoret, Louise Cotnoir et Gail Scott, elles signent ensemble *La théorie, un dimanche* en 1988, ouvrage auquel je reviendrai au chapitre suivant. Avec Jovette Marchessault et encore Gail Scott, Bersianik et Brossard participent au film *Les terribles vivantes* (1986), de la cinéaste canadienne Dorothy Todd Hénault, dont le titre reprend une expression qui revient souvent dans l'œuvre de Bersianik — notamment dans le dernier extrait des *Agénésies du vieux monde* que j'ai évoqué — comme un refrain qui rappelle ce que la

vitalité des femmes a de féroce. Les liens qui se tissent dans ce compagnonnage régulier sont ceux d'une vision commune : produire du savoir sur la condition historique des femmes. Chez Brossard, cette volonté est illustrée dans la création de figures : tamis, calque, spirale, hologramme, qui permettent de travailler le discours patriarcal à l'aide d'opération de transformation. Mises en mouvement, ces opérations appellent à agiter le discours patriarcal tant et tant que, propulsé par ce mouvement embrayé par la littérature, il s'égrènera peut-être : les écritures au féminin proposent des formes inédites à agencer à partir de ses reliquats. Du mouvement, il y en a évidemment aussi chez Bersianik alors qu'on tourne la tête vers le passé pour trouver des figures féminines ayant échappé à l'histoire patriarcale. Les dispositifs paratextuels, alors que les textes de Bersianik sont dédiés à différentes écrivaines et femmes marquantes du féminisme, sont une stratégie afin de rappeler de quelles perspectives féministes le texte à suivre est dépositaire. Mouvement vers le passé, aussi, que *Kerameikos* (1987), dédié à Hégésio, femme enterrée dans un cimetière d'Athènes depuis des millénaires, que la voix lyrique du poème tire d'entre les morts afin de la libérer de l'emprise du père. Or si l'on retourne de la sorte vers le passé, c'est peut-être pour mieux aborder l'avenir qui, comme un talisman, irradie une force d'attraction puissante. Ainsi, chez Brossard comme chez Bersianik, le mouvement agit comme *topos* signifiant qu'on espère un au-delà vers lequel se diriger, celui d'un futur postpatriarcal à atteindre, et pour lequel la littérature agit comme courroie de transmission.

## CHAPITRE III

### Rompre l'histoire

#### Introduction

#### Penser l'intertextualité à partir du « snap »

*To break the seal is to allow the past into the present. A feminist past become proximate; it is brought closer to you. Feminism: how we inherit from the refusal of others to live their lives in a happy way. But our feminist ghosts are not only miserable. They might even giggle at the wrong moments.*

Sara Ahmed, *Living a Feminist Life*

Alors que les écritures au féminin mettent de l'avant un désir de rupture face à un ordre ancien, les écrivaines réutilisent et réinvestissent certaines figures hétérogènes qu'elles transportent avec elles, reliquats, trouvailles archéologiques au sein de ces discours, dont elles souhaitent aussi se distancer. Dans leurs textes cheminent, par des opérations de bricolage, de suture, de juxtaposition, d'autres écrivaines appartenant à des générations antérieures, mais aussi des écrivaines et écrivains qui leur sont contemporaines et contemporains... Ce mouvement, entre volonté de rupture et construction à partir de certaines des ruines laissées par l'univers même qu'elles désirent mettre à distance, montre bien entendu l'impossibilité d'une *tabula rasa* complète. Entre rupture et continuité, les liens se nouent et se dénouent selon des alchimies singulières. Ce sont ces liens qui m'intéresseront dans ce chapitre, au fil duquel je penserai les pratiques intertextuelles comme stratégies afin de construire une temporalité au féminin dans les romans *Dieu* (1979) de Carole Massé et *Cyprine* (1977) de Denise Boucher. Je les étudierai à l'aune de la théorie du « snap » telle que développée par Sara Ahmed dans *Living a Feminist Life* (2017).

Sara Ahmed, universitaire australienne dont les travaux évoquent entre autres une position féministe héritée de Judith Butler et d'Audre Lorde, définit, dans *Living a Feminist Life* (2017), l'un des gestes initiateurs du féminisme comme étant celui du « snap », du



cassage<sup>239</sup>. Ahmed définit le corps comme le siège des oppressions subies. Le moment du « *snap* » se produit lorsqu'un corps refuse désormais de correspondre à ce qu'on attend de lui. Il entreprend alors un geste de brisure irrémédiable, créant un « avant » et un « après ». Dans *Living a Feminist Life*, qui peut se lire comme un guide théorique sur la manière de vivre le féminisme au quotidien, le « *snap* » survient de manière pratique, face, par exemple, à un milieu familial qu'on choisit de ne plus fréquenter parce que devenu insoutenable. Je vois le « *snap* » de manière plus large : il caractérise, pour moi, la volonté de rupture qui se lit de manière récurrente dans les écritures au féminin sous la forme d'un rejet viscéral. Quand vient le « *snap* », écrit Ahmed, « nous vomissons; nous vomissons ce qu'on nous a demandé d'absorber [...]. Nous commençons de plus en plus à sentir le poids des histoires : plus nous exposons le poids de l'histoire, plus elle devient lourde. Alors, nous “*snappons*”. Nous “*snappons*” et sous ce poids, les choses se brisent<sup>240</sup>. » (Ahmed, 2017 : 255) Rupture *du* corps, rupture *dans* le corps, qui fracasse son tout unitaire et le réduit en des morceaux fragmentaires, le « *snap* » permet de penser l'histoire qui habite le corps des femmes selon un nouvel assemblage. Cette configuration nouvelle se construit à partir d'un excédent posé ici comme étant de l'ordre de la régurgitation : « à partir des pièces brisées, nous recommençons. Nous ramassons les pièces<sup>241</sup> ». (*Ibid.* : 211) C'est en collectant les différentes pièces d'une histoire désormais brisée, éclatée, à repenser, que le « *snap* » ouvre la possibilité de nouvelles généalogies. Puisque désormais l'histoire dans laquelle on s'est inscrite a éclaté, d'autres liens avec le passé sont en mesure d'émerger parce que le « “*snap*” peut être une généalogie se dépliant comme un lien familial alternatif, ou comme un héritage féministe<sup>242</sup> ». (*Ibid.* : 192)

Les écrivaines issues des écritures au féminin mettent donc en scène un moment de « *snap* ». Dans le sillage des propos d'Ahmed, je crois que ce « *snap* » révèle une volonté de trouver une mémoire alternative à l'histoire patriarcale, à l'ordre culturel dont elles veulent se détacher. Elles aussi ramassent les pièces brisées autour d'elles en se demandant comment les assembler pour se constituer dans l'histoire. Surtout, en transportant dans leurs propres textes des fragments de textes signés par d'autres, ou en y faisant allusion, ces écrivaines pratiquent un des gestes les plus associés aux écritures au féminin des années soixante-dix et quatre-vingt,

---

<sup>239</sup> Faute de trouver une traduction satisfaisante à « *snap* », ce mot qui peut être à la fois un nom, une onomatopée ou un verbe, je choisis de le laisser en anglais. À noter que les livres d'Ahmed n'ont pas encore été traduits en français, ce qui aurait pu me donner quelques indications sur une traduction adéquate.

<sup>240</sup> Je traduis. « *We vomit; we vomit out what we have been asked to take in. [...] We begin to feel the weight of histories more and more; the more we expose the weight of history, the heavier it becomes. We snap. We snap under the weight; things break.* »

<sup>241</sup> Je traduis. « *From the shattered pieces, we start again. We pick up the pieces* ».

<sup>242</sup> Je traduis. « *snap can be a genealogy, unfolding as an alternative family line, or as feminist inheritance* ».

et plus largement, aux écritures de la modernité : l'intertextualité<sup>243</sup>. Suzanne Lamy, dans « Des enfants uniques, nés de pères et de mères inconnus », l'un des textes qui compose *Quand je lis je m'invente*, souligne en ce sens que « [l]a relation entre l'abondance de la citation, l'intertextualité et l'histoire est si évidente qu'on ne peut l'ignorer ». (Lamy, 2017 [1984] : 51) En effet, décider qui et quoi citer relève à la fois d'un geste de rupture face à tout ce qui est rejeté et d'un geste de transmission face à ce que l'on choisit de conserver : « la stratégie [a] double valeur d'inclusion et d'exclusion », écrit Marilyn Randall dans « L'écriture féministe : une poétique du plagiat?<sup>244</sup> ». Il s'agit d'une volonté de création de mémoire qui transporte dans son sillage des figures antérieures à son énonciation. Pour Laurent Jenny dans « La stratégie de la forme » (1976), l'intertextualité est un « instrument de parole privilégié des époques d'effritement et de renaissance culturels<sup>245</sup> », ce qui indique bien en quoi l'étude de l'intertextualité dans mon corpus est essentielle. Car que représentent les écritures au féminin sinon une entreprise qui vise à désagréger l'édifice patriarcal afin de lui substituer une culture où le féminin aurait voix au chapitre?

C'est Julia Kristeva qui la première a nommé l'intertextualité dans son livre *Séméiotikè*, composé à partir d'articles publiés en 1966 dans *Tel Quel*<sup>246</sup>. À partir d'études sur le dialogisme de Bakhtine, dont elle est la traductrice du russe au français, elle crée la notion d'intertextualité, qui se définit à partir de l'idée que « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, [que] tout texte est absorption et transformation d'un autre texte<sup>247</sup> ». Même si elle est reprise par d'autres avant lui, comme Roland Barthes ou Michel Riffaterre, c'est Gérard Genette, dans *Palimpsestes* (1982), qui rend la notion véritablement opératoire en la pensant grâce à un système, la transtextualité, qui englobe « tout ce qui met [le texte] en relation avec d'autres

<sup>243</sup> Dans les écritures au féminin, les textes ne font pas que dialoguer avec d'autres textes littéraires — dans un mouvement intertextuel —, mais également avec d'autres formes d'art — dans un mouvement que l'on pourrait caractériser d'intermédial. Même si je n'analyserai pas ce deuxième mode conversationnel dans sa spécificité, je crois tout de même que certaines de mes analyses montrent l'importance de différentes formes d'arts dans les textes, par exemple l'art visuel. Il imprègne profondément le vocabulaire de Nicole Brossard à différentes occasions, comme dans *Picture Theory* (1982). Chez d'autres autrices du corpus, on retrouve une part importante d'art visuel : à commencer par Louky Bersianik dans *Kerameikos* (1987) où les illustrations de Graham Canteni prennent autant d'importance que les poèmes de Bersianik. Cette présence d'illustrations est récurrente : pensons par exemple à *Rejet* (1975) de Carole Massé, où les sections sont séparées par cinq illustrations exécutées par Carole Massé elle-même, ou encore aux reproductions de photographies de Gilles Tassé représentant des pétroglyphes algonquins dans *Lueur* (1979), de Madeleine Gagnon. Il n'existe pas encore d'étude qui s'intéresse spécifiquement et de manière panoramique aux liens entre écritures au féminin et arts visuels alors qu'il y aurait beaucoup à dire et beaucoup à réfléchir à ce sujet.

<sup>244</sup> Marilyn Randall, « L'écriture féministe : une poétique du plagiat ? », *Queen's Quarterly*, vol. 96, n° 2, été 1989, p. 264. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

<sup>245</sup> Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 281.

<sup>246</sup> Julia Kristeva, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

<sup>247</sup> Telle que citée par Tiphaine Samoyault dans *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2014 [2001], p. 9. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

textes<sup>248</sup> ». Pour lui, l'intertextualité fait partie de cette taxinomie et serait une présence repérable d'un texte dans un autre — et non la *transformation* d'un texte antérieur dans un texte subséquent par la parodie ou le pastiche, opération qu'il nomme hypertextualité.

Ma façon de concevoir l'intertextualité engage à dépasser le repérage strict des opérations intertextuelles. Avec la penseuse française Tiphaine Samoyault dans *L'intertextualité, mémoire de la littérature*, je considère plutôt la manière dont les écrivaines liées aux écritures au féminin « jou[ent] avec la tradition, la bibliothèque, mais à plusieurs niveaux, implicites ou non ». (Samoyault, 2014 [2001] : 31) En effet, comme le pose Élisabeth Nardout-Lafarge dans la présentation d'un numéro d'*Études françaises* qui se consacre aux « Bibliothèques imaginaires du roman québécois », la notion de bibliothèque, dans la littérature, rassemble des « phénomènes différents [...] : sources, influences, intertextualité, autoreprésentation, réécriture<sup>249</sup> ». Cette notion contient donc les opérations intertextuelles, mais est plus vaste, car elle comprend tout rapport avec « la tradition et la culture littéraires » que comprend un texte. (*Ibid.* : 9) Si tout texte est réécriture — « nous ne faisons que nous entregloser », écrivait déjà Montaigne<sup>250</sup> —, si la parole est un exercice qui prévoit la répétition de morphèmes dont l'origine dépasse largement les locuteurs, et si la compréhension de la langue passe par une entente tacite de ces processus de répétitions de la langue entre des sujets parlants (qui ne pourraient se comprendre s'ils ne partageaient pas ces référents communs), c'est tout de même à une prise de conscience de ces procédés qu'invitent l'intertextualité et, dans son sillage, les écritures au féminin. C'est ce qui compose la spécificité de ce mouvement : aux processus intertextuels, on conjugue une réflexion sur les identités sexuelles. Un regard surplombant théorise ces processus au moment même où ils se forment, les saisissant au vol, dans le présent de l'énonciation.

C'est donc véritablement le discours de la littérature sur elle-même que me permet cette définition vaste de l'intertextualité. Tiphaine Samoyault invite également à une définition large de l'intertextualité en passant par l'analyse de ses ramifications, « citation, allusion, référence, pastiche, parodie, plagiat, collages de toutes sortes ». (*Ibid.*) L'intertextualité, répète Tiphaine Samoyault, est ainsi d'abord un geste lié à la mémoire :

Qu'est-elle d'autre, en effet, [l'intertextualité] que la mémoire qu'a la littérature d'elle-même? Entre ressassement mélancolique, où elle se contemple dans son propre

---

<sup>248</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 7.

<sup>249</sup> Élisabeth Nardout-Lafarge, « Présentation », dans « Bibliothèques imaginaires du roman québécois », *Études françaises*, vol. 29, n° 1, printemps 1993, p. 6-10. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

<sup>250</sup> Cette citation très connue de Montaigne se trouve dans le chapitre III du troisième livre des *Essais*.

miroir, et reprise subversive et ludique, quand la création est subordonnée au dépassement de ce qui la précède, la littérature ne cesse de se souvenir et de porter un désir identique, celui-là même de la littérature. (*Ibid.* : 6)

Samoyault rejoint ici les propos d'Élisabeth Nardout-Lafarge à propos de la bibliothèque de l'écriture. S'il faut différencier bibliothèque et intertextualité, qui établissent toutes deux un rapport fort à la mémoire littéraire, disons que la bibliothèque rend compte du lieu imaginaire où on peut cueillir les citations, les allusions qui seront incorporées, travesties ou transformées dans le texte d'accueil, tandis que l'intertextualité explore les différents liens à la bibliothèque, qui se déclinent selon différentes opérations (citations, commentaires, etc.). Or, alors que l'intertextualité travaille la mémoire littéraire, les écrivaines du corpus cherchent justement à mettre en lumière l'absence ou la présence oblitérée des femmes dans les récits littéraires. Comment mettre en mémoire ce qui n'a pas de mémoire? Il me semble que c'est là que se joue la « création » soulignée par Samoyault, qui se sert de fouilles archéologiques dans la littérature afin de composer un corps Frankenstein, rapaillé, dont les sutures constituent en quelque sorte la signature de l'écrivaine qui collecte et rassemble ces bouts de textes selon ses paramètres créatifs. C'est à partir du « *snap* » vu chez Ahmed que ce mouvement créatif est catalysé, où l'on doit aussi évaluer des ruines à reconfigurer.

Dans les écritures au féminin, cette création situe les sujets d'énonciation face aux éléments collectés dans l'histoire et crée des généalogies avec des figures du passé et du présent. On réunit ainsi une famille intellectuelle. C'est aussi un geste critique de tri et de recyclage d'un discours, et souvent — mais pas obligatoirement — d'un discours dominant, qui se produit par le biais de l'intertextualité. Car il s'agit de *voir* ce qui a forcé les sujets d'énonciation dans mon corpus à être dans une position subalterne. Comme l'évoque Suzanne Lamy,

[s]i la femme veut s'écrire, comment le pourrait-elle hors de l'interrogation sur sa position dans le procès même de l'écriture, de l'évaluation du signifiant-Maître, dont elle ne peut se déprendre de façon spontanée ou naïve, signifiant qui la constitue, lui pèse, la hante et la taraude. [...] À celles qui osent la critique du patrimoine (dérivé de « pater »), de mythes et des discours savants, le recul n'est plus possible : une conscience qui voit ne peut plus faire comme si elle ne voyait pas. (Lamy, 2017 [1984] : 49)

L'intertextualité est ainsi un instrument d'évaluation pour les écrivaines de l'époque afin de se situer face à ce que Lamy nomme le « signifiant-Maître ». Marilyn Randall, dans son article sur le plagiat et l'écriture féministe, n'évoque pas directement l'intertextualité, mais plutôt les opérations textuelles que sont la citation, le pastiche, le plagiat, des réactions, dit-elle, qui évoquent une « crise de l'autorité », ce qui fait bien entendu écho aux propos de Lamy

(Randall, 1989 : 264). « Crise de l'autorité » et désir de déboulonner le « signifiant-Maître » sont deux façons de nommer cette même volonté de « *snap* » face au savoir et à la tradition.

Dans le passage de Suzanne Lamy que j'évoque plus haut, le regard détient un grand pouvoir. Je soulignais aussi précédemment la récurrence de ce motif dans le travail de Nicole Brossard et de Louky Bersianik. Se voir enfin alors qu'on passe le patriarcat au tamis chez Brossard; se regarder dans les textes et voir ce que le reflet révèle de l'autre, mais aussi de soi chez Bersianik. Ainsi, s'évaluer à l'égard de la tradition littéraire devient un chemin de traverse. Il s'agit de passer, par une revue de la littérature, du « patrimoine », de l'héritage des pères, au « matrimoine », c'est-à-dire à l'héritage des mères. C'est du moins ce que suggère France Théoret dans un texte récent, alors qu'elle écrit que « [c]hacun est renseigné sur le patrimoine, mais très peu sur le matrimoine. Les féministes ont retracé des femmes importantes pour l'histoire des femmes<sup>251</sup>. » Dans *L'Euguélonne* de Louky Bersianik, la généalogie du personnage qui donne son titre au roman, l'Euguélonne, montre bien la construction d'un matrimoine selon une logique féministe alors que se juxtaposent des allusions à différentes figures. Dans une énumération qui s'apparente à une longue généalogie, la contribution des hommes a été tout simplement supprimée. Les femmes s'engendrent entre femmes, évoquant le « lien familial alternatif » (Ahmed, 2017 : 192) que je rapportais plus tôt :

Car Ève engendra Sarah qui engendra Rachel qui engendra Ruth qui engendra Esther qui engendra Judith qui engendra La Samaritaine qui engendra Tamar qui engendra Rahab qui engendra la Reine de Sabba, qui engendra Bethsabée qui engendra Marie-Madeleine qui engendra Salomé qui engendra la Vierge Marie qui engendra Phèdre qui engendra Antigone qui engendra Lysistra qui engendra Ariane qui engendra Iphigénie qui engendra Électre qui engendra Les Érinyes qui engendra Sappho qui engendra Thérèse d'Avila qui engendra Jeanne d'Arc qui engendra Olympe de Gouges qui engendra Louise Michel qui engendra Marianne, qui engendra Madeleine de Verchères qui engendra Madeleine Parent qui engendra Marie Calumet qui engendra George Sand qui engendra les Brontë qui engendra Virginia Woolf qui engendra Simone de Beauvoir qui engendra Betty Friedman qui engendra Kate Millet qui engendra La Nopaline qui engendra l'Euguélonne. (Bersianik, 1976 [1981] : 52)

D'Ève à l'Euguélonne, on passe en revue de multiples générations de femmes illustres qui sont posées comme donnant naissance les unes aux autres. Issues de différentes époques et lieux géographiques, elles appartiennent à des instances de discours profondément hétérogènes, mais

---

<sup>251</sup> Gérald Gaudet, « Introduction. *Femmes et littérature*, révélateur d'un important moment de civilisation » (entretien avec France Théoret), dans *Femmes et littératures. Entretiens sur la création*, Montréal, Bibliothèque québécoise, p. 17. On ne sait pas exactement à quelles féministes renvoie France Théoret, mais la provenance de cet entretien peut permettre d'éclairer cet aspect : il joue le rôle d'introduction dans un livre qui se consacre aux *Femmes et la littérature*, qui réunit des entretiens de Jean Royer et des femmes écrivaines de la fin des années soixante-dix au début des années 90, ce qui coïncide évidemment avec la période que j'étudie dans cette thèse. Les féministes dans la littérature auraient ainsi, à mes yeux, largement participé à la création de ce « matrimoine ».

leur disposition dans l'énumération suit un raisonnement aussi logique que chronologique. Le premier groupe de femmes, d'Ève à la Vierge Marie, est tiré de la Bible; le deuxième, de Phèdre aux Érinyes, renvoie à des figures mythologiques; le troisième, de Thérèse d'Ávila à Marianne, regroupe des femmes ou des figures féminines européennes représentant la libération; le quatrième, de Madeleine de Verchère à Marie Calumet, présente des figures québécoises; le cinquième, de George Sand à Kate Millet, rassemble des écrivaines féministes. Réunissant figures bibliques, symbole de la République française (Marianne), personnage de fiction (Marie Calumet, du nom de la protagoniste du roman éponyme de Rodolphe Girard de 1904), cette énumération pose le texte littéraire comme lieu où la création de liens entre femmes se développe selon des affinités intellectuelles. Ni la biologie ni le sang ne donnent naissance, mais plutôt ce qu'on devine être une parenté d'esprit, une manière de s'ériger contre la loi. Les dernières lignes de l'article de Marilyn Randall pointent d'ailleurs vers une conclusion similaire. Elle écrit :

qu'elle soit sous forme de citation, de parodie, ou finalement, de plagiat avoué, l'imitation [chez Madeleine Gagnon, Denise Boucher, Luce Irigaray, que Randall évoque toutes dans son texte] remplit d'abord une fonction de contestation par rapport à la notion même d'originalité dont la valeur dépend du phallogocentrisme patriarcal qui constitue la cible de l'écriture féministe. Or, pratiquer le tabou va encore plus loin que le désir de la transgression : il revient à annoncer un refus absolu de s'inscrire dans l'économie qui légitimise la loi. (Randall : 277)

Le texte littéraire peut ainsi coudre une courtopointe d'influences éparées qui, pensées dans la littérature, tiennent ensemble. Le littéraire absorbe non pas seulement le littéraire même, en donnant à voir ensemble des écrivaines de différents lieux et de différentes époques au sein d'un même espace, mais il les met sur un pied d'égalité un maelstrom de figures. Juxtaposées les unes aux autres, les femmes nommées deviennent toutes des personnages *littéraires* qui s'engendrent les unes les autres. Leur héritage, désormais, se transmet non pas par le biologique, mais par le culturel.

### **Le grand brassard intertextuel : Carole Massé**

#### **La relecture comme mainmise sur le passé**

Comment se donner naissance par l'entremise du culturel? Cette question, qui, nous l'avons vu, fédère une partie importante de la pratique de Louky Bersianik, irrigue également le travail de Carole Massé. Née à Montréal en 1949, Carole Massé et détentrice d'une licence en lettres, collabore à différentes revues dont *Stratégies*, *La Barre du jour* et *Chroniques*. Son

premier livre, *Rejet*, publié en 1975 aux Éditions du Jour, dévoile diverses caractéristiques que l'on pourra retrouver dans ses œuvres subséquentes : un ancrage dans une exploration formelle ludique, affirmée et contrôlée, un parti pris pour une interrogation face à ce qui s'est pensé comme le « féminin », ainsi qu'un vase communiquant entre la parole individuelle et le collectif. Le texte d'introduction qu'elle signe, intitulé « nouement », rend compte de cet arrimage où l'on passe, de manière fluide, du « je » au « tu » au « nous ». *Rejet*, comme son titre l'invite d'ailleurs à penser, est investi d'une volonté de coupure face à un discours social posé comme sclérosé et aliénant, un discours dont il faut se détacher afin que puisse se constituer le féminin. Le texte d'introduction, « autotélique », pour reprendre l'expression de Roger Chamberland<sup>252</sup>, expose ainsi le projet du livre :

à travers nouement, de ce « je » singulier à sa plurielle explosion, conscience individuelle réintégrée à l'histoire sociale du « nous », dans son discours de la folie personnelle, défensive, déclenchée en dé-raison collective, créatrice, critique du système créatif qui la constitue [...] par effraction féminine ». (Massé, 1975 : 3)

Cette « explosion plurielle » qu'identifie Massé se donne à voir dans les poèmes qui composent *Rejet*. L'introduction est en effet le seul passage du livre où l'acte de lecture peut être fait selon le procédé usuel, en lisant de gauche à droite, car le reste des poèmes est éclaté sur le plan formel : ici, sur une page, un seul vers est présent, complètement à la verticale, ce qui oblige à changer la manière dont on tient le livre afin de pouvoir le lire. Là, les vers s'étendent de manière verticale et courbée, prenant la forme de rayon de soleil<sup>253</sup>. Ces procédés formels tiennent bien entendu du formalisme littéraire ayant cours à l'époque. À peine intègre-t-on un rythme de lecture que le poème suivant, lorsqu'on tourne la page, prend une forme différente. Les explosions formelles se succèdent, dans un nouvel assemblage chaque fois. On passe ainsi d'un procédé de déconstruction de la phrase à un autre, ce qui vient infléchir la méthode de lecture à de multiples occurrences. Ainsi, à partir du principe qu'il faut faire exploser le discours — le faire « *snapper* », pour reprendre l'expression de Sara Ahmed — pour trouver des manières d'y recevoir le féminin, on tente d'instituer de nouvelles pratiques face à la langue. Cette volonté engage à la fois Carole Massé, qui pratique ces stratégies textuelles, mais également celles et ceux qui lisent le recueil.

Cette recherche de nouveauté formelle qui prend racine dans une volonté d'en finir avec un univers ancien s'affiche également dans *Dieu*, son second livre, publié en 1979. S'il est

---

<sup>252</sup> Roger Chamberland, « *Rejet*, recueil de poésies de Carole Massé », dans Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, tome 5*, Montréal, Fides, 1987, p. 766.

<sup>253</sup> Voir Annexe 2 en page 319.

identifié comme appartenant au genre du roman, *Dieu* ne possède ni fil narratif, ni réellement de personnages définis. Les phrases sont juxtaposées les unes aux autres par des blancs textuels. Premier d'une trilogie (avec *L'existence*, en 1983, et *Nobody*, en 1985), *Dieu* est un texte très dense, sans paragraphe. On y dénonce tout type de pouvoir. *Dieu*, en ce sens, comprend les « Dieux » issus du religieux, mais aussi toutes ces choses posées comme des « dieux », entités protéiformes qui ont empêché les femmes d'atteindre leurs propres subjectivités, et ce faisant, de s'inscrire dans une histoire qui ne soit pas subordonnée à celle des hommes : « comment perdre Dieu? Ce rapport aveugle à nous-mêmes? », demande ainsi l'une des voix qui composent le livre. (Massé, 1979 : 46) Afin de retrouver la vue, de ne plus être « aveugle à soi-même, on identifie « dieu » comme une trame normalisante et englobante qu'il faut désormais « relire » (*Ibid.* : 15) :

je dis relire Dieu dans l'effroyable écrasement des corps des paroles et de toutes singularités de leur mise en je et de tout collectivisme de leur mise en nous relire Dieu dans le refus de la transformation radicale des rapports de production capitaliste assujettissant hommes femmes et enfants relire Dieu dans le refus de la transformation radicale des rapports sexuels moraux et langagiers du peuple (*Ibid.* : 105-106)

Cet appel à la relecture de « dieu » montre le primat de la littérature chez Massé. Si l'on demande à changer les paradigmes du pouvoir, c'est selon un mode littéraire, celui de la relecture. Si une lecture seule, une lecture première de ces catégories du pouvoir correspond à une façon de vivre qui n'interroge pas les codes du pouvoir, c'est l'action de *relire*, de *refaire* la lecture qui provoque la rupture. La relecture permet ainsi d'isoler les éléments qu'on souhaiterait conserver lors d'un changement de paradigme. C'est aussi par la relecture que le refus, le « *snap* », survient, car relire implique une plus grande distance critique que le seul fait de lire. Cette relecture tient d'un projet titanesque : *revoir* les mécanismes « sexuels moraux et langagiers du peuple » qui créent de la minorisation, de « l'assujettissement », de « l'écrasement ». En quelques mots, il s'agit de dénoncer par sa « relecture » tout rapport hiérarchisant, oppressif. Les rapports de force seraient présents depuis un temps immémorial et seulement les lire pourrait équivaloir à les endosser sans regard critique. Dans cet ordre d'idées, le sujet féminin qui lit les structures sociales sans les *relire* serait condamné par ces forces oppressantes à un oubli de soi, à une impossibilité de se posséder, de s'autodéterminer, car il ne connaîtrait pas ses origines. Ces origines, elles « se perdent le temps d'une nuit nulle part dans la nuit où la parole se perd où la mémoire se perd où le savoir se perd ». (*Ibid.* : 13), Car comment *se parler*, *se dire*, quand notre identité a été oblitérée : c'est devant un dénuement identitaire complet que se trouve le sujet féminin, dépossédé d'un savoir qu'il ne connaît pas, qu'il n'arrive pas à atteindre. L'empêchant d'évoluer, cette condition l'entraîne dans un



environnement où une temporalité au déroulement téléologique n'existe pas : « depuis l'oubli imaginer l'infatigable coït à l'origine de nos faims inaugurées et épuisées sans commencement ni fin » (*Ibid.* : 11), ce qui rappelle également le piétinement temporel d'Hégésio dans *Kerameikos*. Dans les deux cas, il est impossible de déterminer ni où ne commence ni où se termine l'aliénation des femmes.

*Dieu*, à l'instar de plusieurs textes que je réunis dans ici, propose une esthétique de la parole qui se met en branle dès la phrase inaugurale : « c'est une femme aux mille tours qu'il me faut dire aujourd'hui ». (*Ibid.* : 9) Le geste du « je » s'accomplit par l'entremise de la fonction phatique, du *dire* : lorsque *je dis que je dis*, je suis littéralement en train de procéder à l'acte que je décris en même temps que je l'accomplis. Ce passage montre aussi un mouvement qui sera à l'œuvre tout au long de *Dieu*, soit une circulation entre le « je » d'énonciation et une pluralité énonciative, qui s'apparente au lien dynamique entre le « je » et le « nous » présent dans *Rejet* que j'évoquais au début de cette section. Dans *Dieu*, l'unité de la « femme » se fragmente en des ramifications nombreuses, car il s'agit d'une femme « aux mille tours ». Cette phrase est d'ailleurs suivie d'une longue énumération anaphorique, où le pronom démonstratif « celle » est repris de phrase en phrase : « celle qui erra dans l'invisible et l'inconnu [...] celle qui s'enfonça au fond des âges pour ressaisir le secret qui l'assassinait [...] celle qui désira le retour comme la question nécessaire, mais impossible du retour à soi ». (*Ibid.*) La « femme aux mille tours » comprend en elle-même les différentes déclinaisons qui suivent sa mention et qui montrent, à leur tour, les incarnations de l'emprisonnement du sujet féminin dans un environnement si hostile qu'il crée une indistinction temporelle. Ainsi, dans *Dieu*, on passe du « je » au « tu » au « elle » au « nous » à l'intérieur de mêmes pages, montrant une circulation énonciative qui est aussi rendue explicite dans des passages qui agissent comme des commentaires sur le texte lui-même : « histoire collective et individuelle se résistant s'interpénétrant mémoires phylogénétiques ontogénériques s'appelant se rappelant ». (*Ibid.* : 23-24) Les différents pronoms utilisés créent une indistinction entre les passages où la voix énonciative passe rapidement d'impressions générales, à visée universaliste, narrés au « nous », à une expérience intime, cette fois portée par le « je ». Le « elle », quant à lui, sert la plupart du temps à décrire la vie de personnages illustres, souvent littéraires (Madame de Sévigné, Colette, Pénélope, Flora Tristan), dont *Dieu* propose justement une relecture.

Dans l'extrait qui suit, le « nous » est celui « des femmes » qui en appelle à réécrire l'histoire de Pénélope et d'Ulysse, à laquelle je reviendrai prochainement dans ce chapitre, pour

faire en sorte que la première ne soit plus dans une position d'attente envers le second. Pourtant, dans la mythologie grecque, l'histoire veut le contraire : Pénélope, des années durant, attendra que son époux revienne. L'espace de création, dans *Dieu*, dans son désir de faire des femmes des sujets, dans sa *relecture* d'œuvres canoniques du passé, permet de procéder du même coup à une *réécriture* : « la morale de cette histoire c'est de tuer le Père histoire de rire de désirer / notre souvenir devient un survenir / nous réécrivons les mémoires d'outre-tombe et jouerons la toile de Pénélope infidèle et jouissive quand Ulysse entreprend de se réapproprier la machine reproductrice volée à son patrimoine paternel ». (Massé, 1 79 : 71) « Tuer le père », expression psychanalytique s'il en est une, correspond plus largement à tuer le patriarcat qui empêche les femmes d'accéder au cœur de leur vitalité, posée comme une émotivité exacerbée et propulsée par le rire et le désir. Si se « souvenir devient un survenir », c'est parce que le geste de se retourner vers le passé pour réécrire le récit de certaines figures, comme celle de Pénélope, donne l'élan vers un nouveau paradigme postpatriarcal, incarné ici par le verbe « survenir », qui, pour rappel, signifie « arriver de manière impromptue ». Le caractère impromptu de l'action prend toute son importance en lien avec le « *snap* » que définit Ahmed, qui arrive lui aussi de manière inattendue. Prendre à rebours la figure de Pénélope, lui donner de nouvelles inclinaisons narratives, voilà qui correspond tout à fait au fait de « *snapper* » en contexte féministe.

Le projet de *Dieu* rejoint *Rejet* dans sa volonté d'explication de ses procédés. Ces explications participent à la mise en exergue des procédés opérés dans les textes, sorte de regard critique vis-à-vis de son propre travail, que l'on théorise au fur et à mesure de sa réalisation. La volonté de maîtrise des procédés littéraires contraste avec les désordres et autres débordements représentés dans *Dieu*. Parmi ces dérèglements, notons une impossibilité d'habiter une temporalité qui ne soit pas prompte à une désorganisation et à un remue-ménage constants. L'indistinction temporelle est au cœur de *Dieu*; différentes époques se chevauchent, s'interpénètrent, se relancent. Cette superposition d'époques est présente dès l'image de l'incipit où un « je » qui s'énonce au présent contient, comme une poupée russe, d'autres instances énonciatives, des « celles », sujets grammaticaux associés à des verbes conjugués au passé simple, appartenant donc au passé. Les temporalités dans *Dieu* sont donc agitées. Elles représentent une spirale temporelle où est emprisonné le sujet féminin, empêtré dans les différentes structures hiérarchiques qui l'empêchent d'évoluer selon un temps réglé de manière doxique. Nous sommes dans la crise du temps évoquée par Hartog comme dans le « temps bizarre » des écritures au féminin que décrivait Kristeva. En font foi, par exemple, les

différentes vignettes, débutant par la mention d'une année, qui émaillent le texte, et qui succèdent de manière complètement anachronique<sup>254</sup>.

Nombre de procédés intertextuels rassemblant des œuvres de différentes époques participent également à cette indistinction temporelle. Une trentaine de références à des citations sont répertoriées à la fin de *Dieu*. Cette indexation montre que les citations, qui sont présentées en italiques dans le texte, mais sans mention de leur provenance, tirent leur origine de lieux fort diversifiés. Elles sont empruntées à des écrivaines marquantes comme Louise Labé, Emily Dickinson ou encore Marie de l'Incarnation, à des figures emblématiques du féminisme telles que Simone de Beauvoir ou encore Flora Tristan. Elles proviennent aussi de la musique populaire, notamment de chansons de Supertramp et de John Lennon.

Pour réfléchir aux méthodes d'intégration de ces références, je m'intéresse à l'une de ces citations dont l'énonciateur, Mao Tsé-Toung, n'est pas, contrairement à d'autres personnalités citées — et c'est sans aucun doute un euphémisme que de le formuler ainsi — spontanément associé à la libération de la subjectivité des femmes : « *d'où viennent les idées justes? de la pratique sociale des hommes et des femmes* ». (*Ibid.* : 59) Ici, les italiques montrent bien, pour reprendre les mots de Tiphaine Samoyault, comment les dispositifs typographiques de la citation soulignent « l'hétérogénéité [...] nettement visible entre texte cité et texte citant » (Samoyault : 34). Or, les italiques rendant compte de l'emprunt à Mao Tsé-Toung sont suspendus au milieu de la phrase dans ce passage de *Dieu*. Alors que la phrase de Tsé-Toung accorde la propriété intellectuelle des « idées justes » aux hommes, Massé ajoute la mention des femmes. Cet ajout défait l'idée d'un universel masculin qui comprendrait, par défaut, tous les humains, et vient en quelque sorte rectifier l'erreur de Tsé-Toung qui « oublie », volontairement ou non, la présence des femmes : les femmes sont désormais présentées comme prononçant, elles aussi, des « idées justes ».

Ce passage montre une réinterprétation de la citation originale qui agit comme une « *correction* de la littérature antérieure, appropriation subversive si l'en est [car cette] pratique ludique se double d'une attitude critique à l'égard de la poésie du passé, annexée ou rejetée à l'envi ». (*Ibid.* : 60) Alors que Samoyault tient ces propos en réfléchissant à la parodie, nous ne sommes pas, à mes yeux, dans un tel régime chez Massé, alors que la citation de Mao

---

<sup>254</sup> Le procédé est à l'œuvre dans tout *Dieu*, mais je me contenterais de mentionner que l'on passe de l'année 1755 (*Ibid.* : 47) à 965 (*Ibid.* : 48) à 1812 (*Ibid.* : 52) en l'espace de quelques pages.

Tsé-Toung — et de celles de toutes les autres autrices et tous les auteurs identifiés — n'est pas une imitation moqueuse, comme ce serait le cas si ces passages avaient été parodiques. Nous nous situons plutôt dans un acte de « relecture », pour faire écho à un passage de *Dieu* que je citais plus tôt. Cette relecture se joue indubitablement selon une « attitude critique » face aux textes antérieurs qui, lorsque cités, ne le sont pas nécessairement sous un mode d'adulation ou de respect, mais sont plutôt posés comme des instances sur lesquelles le texte rebondit en ajoutant ce qu'on considère qui y manque afin que cette citation soit « juste ». Pour qu'elle corresponde à une rectification éthique face à la position de la femme dans l'histoire.

Le geste citationnel, dans le cas de la citation de Mao Tsé-Toung dans *Dieu*, s'apparente à la manière dont parfois des graffitis sont apposés sur certaines publicités, venant parasiter le texte original, y ajoutant un mot, une phrase, afin de compenser ce qui est considéré comme des lacunes<sup>255</sup>. Susan Stewart dans « Ceci tuera cela : Graffiti as a Crime and a Art » (1987), explique comment la pratique du graffiti constitue un art transgressif. Le graffiti est, écrit-elle,

associé à la saleté, à l'animalité, au non-civilisé, au profane. [Ainsi] le graffiti urbain contemporain signifie une interruption des limites de l'espace public et privé, une éruption de créativité et de mouvement qui a lieu dehors, au travers des revendications de la rue, des façades et des intérieurs qui permettent l'articulation de la ville<sup>256</sup>.

La prise en compte de cette « éruption de créativité » dans une trame donnée d'avance est tout à fait à propos pour réfléchir au travail de Massé dans *Dieu*, où le geste citationnel comprend souvent un pastiche, un détournement. Qui plus est, l'éruption se pense aussi de connivence avec le « *snap* » d'Ahmed : deux gestes vifs, qui agissent comme une « interruption », pour reprendre l'expression de Stewart. La notion du « *snap* » chez Ahmed, comme celle d'intervalle chez Irigaray, mettent d'ailleurs en lumière comment une suspension dans la durée — fut-elle très brève dans le « *snap* » et plus longue pour l'intervalle — peut être envisagée de façon féministe. Ces moments servent en effet à évaluer un contexte afin de travailler à l'élaboration de stratégies qui permettent à des sujets féminins une plus grande mainmise sur leur

---

<sup>255</sup> À propos des graffitis, il faut mentionner que Line McMurray, écrivaine féministe au parcours singulier qui a notamment dirigé *La Nouvelle Barre du jour* durant quelques années, consacre, avec Jeanne Demers, alors professeure de littérature à l'Université de Montréal, une recherche assez vaste sur les graffitis à Montréal (*Montréal graffitis bis*, Montréal, VLB, 1988 et *Graffiti et loi 101*, Montréal, VLB, 1989) qui découle d'un autre projet, encore plus grand, sur l'écriture manifestaire. McMurray et Demers sont aussi membres de l'École de Pataphysique de Montréal.

<sup>256</sup> Je traduis. « *Linked to the dirty, the animal, the uncivilized, and the profane, contemporary urban graffiti signifies an interruption of the boundaries of public and private space, an eruption of creativity and movement outside and through the claims of street, façade, exterior, and interior by which the city is articulated.* » Susan Stewart, « Ceci tuera cela: Graffiti as a Crime and Art », dans John Fekete (dir.), *Life After Postmodernism. Essay on Value and Culture*, New York, St. Martin's Press, 1987, p. 168.

environnement. Il est intéressant, d'ailleurs, de lier ces propos à ceux de Patrick Boucheron. L'historien, dans la conclusion de *Ce que peut l'histoire* (2016), son discours d'intronisation au Collège de France, écrit que « [n]ous avons besoin d'histoire, car il nous faut du repos. Une halte pour reposer la conscience<sup>257</sup>. » Ce recul par rapport à l'histoire pour être mieux à même de l'évaluer s'apparente aussi, sans la dimension critique des genres sexuels, à la notion de l'intervalle d'Irigaray.

Aux citations qui, dans *Dieu*, correspondent à un mouvement intertextuel facilement repérable grâce à l'indexation à la fin du livre, se juxtaposent d'autres pratiques intertextuelles dont l'identification va moins de soi. Je pense par exemple au passage suivant : « notre souvenir devient un souvenir nous réécrivons les mémoires d'outre-tombe ». (Massé, 1979 : 72) Ces « mémoires d'outre-tombe » font bien entendu référence au livre éponyme de Chateaubriand, publié en 1849. Mais davantage que le projet de Chateaubriand, l'allusion évoque la signification des mots qui la composent. On en appelle ainsi, en quelque sorte, à oublier ou à faire fi d'œuvres écrites par des hommes pour retourner aux définitions même des mots. Pour retourner à *la racine*. En effet, reprendre — « réécrire » — ces mémoires, les reconfigurer, voilà des considérations qui paraissent parfaitement familières aux réseaux de sens déployés dans *Dieu*. Le renvoi à Chateaubriand ne sert pas — ou alors ne saurait se résumer — à établir une filiation esthétique entre l'œuvre de ce dernier et celle de Massé. Plutôt, il signifie que l'agencement des mémoires au féminin se fait à même des bribes de discours déjà existant, et dont font partie moult livres et moult textes. Ainsi, il faut faire *parler* ces différents objets littéraires rassemblés par un présent d'énonciation qui les reconfigure. C'est donc en grande partie à partir d'eux, en palimpseste, que se construit *Dieu*.

---

<sup>257</sup> Patrick Boucheron, *Ce que peut l'histoire*, Paris, Librairie Arthème Fayard et Collège de France, 2016, p. 69.

## Tenir à plus d'un fil

Outre, évidemment, la voix énonciative, qu'est-ce qui fait « tenir » ensemble la pluralité référentielle dans *Dieu*? C'est, je crois, la thématique du fil à coudre. Le lien entre les écritures au féminin et la manière dont elle explore la couture, et l'artisanat en général, n'est plus à faire. Réinvestir par l'écriture le motif de la couture devient une façon de réparer de manière éthique l'affront fait aux femmes alors qu'elles ont souvent été astreintes, au cours de l'histoire, aux travaux de couture. Ces travaux de couture n'étaient pas considérés comme des œuvres au capital symbolique égal à celles des hommes. Comme l'écrit Liliane Blanc,

[a]insi, bien que durant la période libérale du Moyen Age (X<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles) l'artisane ait pu travailler dans l'atelier de son mari ou de son père, ou bien, veuve, prendre en charge son administration [...] le droit à la maîtrise, dans les différents corps de métiers, lui fut en général fortement contesté. Elle était donc, le plus souvent, reléguée aux ouvrages de femmes — fileuse, tisserande, couturière, dentellière — toujours moins bien considérés que ceux des hommes comme le seront plus tard, en art, les « œuvres de dame » par rapport aux grandes fresques viriles.<sup>258</sup> »

Auparavant considéré comme un travail secondaire, la couture, lorsqu'investie par le féminisme, n'est plus reléguée au second plan, mais devient un motif récurrent, à l'importance prédominante dans les écritures au féminin. Or il reste qu'il faut se méfier de tout discours qui prône de manière un peu trop enthousiaste que l'investissement de la couture par les femmes, au sens propre ou métaphorique, ne se fait que sous le mode d'une exultation positive. La couture est historiquement associée à son lot de souffrance et d'abnégation, qu'un réinvestissement par une perspective féministe n'efface pas et met peut-être même en évidence. Elaine Hedges, universitaire américaine et pionnière des études des femmes, a consacré une grande partie de sa recherche à l'étude de l'artisanat au féminin. Dans l'article « Quilts and Women's Culture » (1977), elle écrit en ce sens que

[t]oute la liberté et l'affirmation [liées à la couture] doivent, ultimement, être replacées dans le contexte plus large du travail des femmes et de leur oppression dans une société patriarcale — la couture n'étant pas un symbole, mais bien une actualisation de cette oppression. Des petites filles étaient forcées à apprendre à coudre. Apprendre à coudre primait souvent sur apprendre à lire et à écrire. C'en était peut-être même le pendant féminin. Coudre, pour donner l'exemple de la portée morale de cette action, avait pour but d'inculquer aux petites filles les aprioris de classe et de genre quant à la propreté, à la soumission, à la docilité et à la patience. On pouvait apprendre à créer une courtepoinette, par exemple, en travaillant sur un seul petit carré, en le cousant, en enlevant la couture et en cousant de nouveau, encore et encore, jusqu'à ce qu'on ait prouvé une certaine efficacité. Plusieurs femmes ont appris à détester cet ouvrage. Dans d'autres pays, plusieurs sortes de

---

<sup>258</sup> Liliane Blanc, *Elle sera poète, elle aussi! Les femmes et la création artistique*, Montréal, Le Jour, 1991 p. 154.

travaux de couture représentent encore la forme la plus pure de l'exploitation des femmes.<sup>259</sup>

Suivant la réflexion de Hedges, je souhaite souligner qu'en travaillant le motif de la couture, des œuvres comme *Dieu* ne signalent pas simplement la minorisation de cette pratique dans l'histoire, mais investissent aussi, je le crois, sa violence même, l'utilisant pour mettre en lumière celle qui oppresse les femmes. Ajoutons qu'aujourd'hui encore, comme le soulignait déjà Hedges en 1977, ce sont majoritairement les femmes, dans les pays du Sud, qui travaillent dans l'industrie textile, où elles sont particulièrement sujettes au harcèlement sexuel et à la précarité financière. Reprendre métaphoriquement le motif de la couture, dans le contexte des écritures au féminin, ne constitue donc pas une évacuation de la violence liée à cet acte, mais une réutilisation de cette violence pour tenter de mieux comprendre la manière dont les femmes ont été socialisées. On met en ainsi en relief en quoi cette socialisation a été étouffante, effarante et aliénante. Hedges, soulignant que l'apprentissage de la couture a été historiquement fait aux dépens de celui de la lecture et de l'écriture chez les femmes, touche à un point névralgique. Dans *Dieu*, alors que la couture devient un motif littéraire, travaillée dans et par l'écriture, on répare au moins un peu, de manière métaphorique, l'injustice historique qui a fondé la dichotomisation entre ces trois pratiques.

Dans *Dieu*, l'investissement du motif de la couture se vit surtout par le biais de deux figures mythologiques. D'abord, comme je l'ai déjà mentionné, celle de Pénélope, la femme d'Ulysse, qui, alors que son mari est parti, voit son palais envahi par une pléthore de prétendants. Afin de les faire patienter, elle leur dit qu'elle choisira l'un d'eux lorsque sa tapisserie sera complète, mais, fidèle à son mari, elle défait pendant la nuit le travail de tissage effectué durant le jour. La seconde personnalité mythologique qu'investit Massé est celle d'Ariane, qui donne un fil à son amant Thésée afin qu'il se repère dans le labyrinthe habité par le dangereux Minotaure. La voix énonciative s'adresse à Ariane et à Pénélope à de nombreuses reprises dans *Dieu*, les enjoignant à repenser leur rapport au fil, par exemple ici : « Ariane il

---

<sup>259</sup> Je traduis. « *But such freedoms or assertions must ultimately be interpreted in the larger context of women's work and oppression within a patriarchal society — an oppression of which needlework was not only symbol but actuality. Little girls were forced to learn to sew; and leaning to sew often took precedence over, or was the female substitute for, learning to read and write. [...] Sewing, for instance of samplers with moral messages, was intended to inculcate in little girls their class or genders virtues of neatness, submissiveness, docility and patience. One learned quilting, for example, by working on one small square, sewing it, ripping out the stitching, sewing it again, over and over and over, until proficiency had been achieved. Many women learned to hate the work. In other countries, various kinds of needlework have amounted and still amount to sheer exploitation of girls and women [...].* » Elaine Hedges, « Quilts and Women's Culture », *The Radical Teacher*, n° 4, mars 1977, p. 10.

n’y a jamais eu ici de monstre, mais des marionnettistes-histrions historisant l’historiette de nos pertes ne déroule plus ton fil de pantin à pendre, mais coupe les ficelles de cet ordre du grand Guignol dont tu dépositaire » (Massé, 1979 : 98). « Couper le fil » agit comme une manière de rompre avec un héritage historique détenu par ceux qui possèdent le pouvoir, ces « signifiants-Maître » que nommait Lamy, de rompre aussi avec la femme-réceptacle, « dépositaire » d’histoires qui ne sont pas les siennes. Cette rupture crée évidemment un manque. Si on rompt complètement avec un ordre, avec quoi se construire? Il s’agit donc de récupérer les morceaux, les tronçons de langue qui subsistent après cette rupture, après que le fil ait été coupé puisque, comme le souligne d’ailleurs la toute dernière phrase de *Dieu*, « hors les pertes il ne reste rien ». (*Ibid.* : 125) C’est à partir de la métaphore du fil, elle-même filée, qu’on arrive à une résolution face à ce besoin de construction mémoriel : « je dis raccommoder notre langue mise en pièce la rhapsodier en une courtepointe sans plus de bords ». (*Ibid.* : 106)

Ce raccommodage, qui permet de créer une courtepointe à partir de morceaux de tissu qui appartiennent à l’origine à différents vêtements, je le vois bien entendu dans la forme même du texte, alors que les pratiques intertextuelles permettent de colliger de nombreuses références littéraires en un seul texte. Judith Helen Elsey déposait en 1990 une audacieuse thèse de doctorat intitulée *The Semiotics of Quilting : Discourse of the Marginalized*<sup>260</sup>, une des très rares études qui s’intéressent à la courtepointe « à la fois comme un art et comme une métaphore de la textualité<sup>261</sup> » (Elsey : 8). Elle décrit ainsi la création d’une courtepointe : il s’agit du « processus par lequel, premièrement, on déchire ce qui possède l’autorité, ici un tissu, et ensuite, on réagence les morceaux selon un nouveau motif. Cela constitue une façon efficace pour les personnages marginalisés, les femmes dans le cas qui nous occupe, de créer leur propre discours<sup>262</sup>. » (Elsey : 6) Prendre des bouts du discours, le détruire, ou du moins, en avoir la volonté, constitue en effet une grande partie du travail de Massé dans *Dieu*. Graphiquement, les phrases de *Dieu*, unies les unes aux autres par des blancs textuels, renvoient d’ailleurs aussi à l’aspect de la courtepointe. Si chacune de ces phrases était un bout de tissu hétérogène à celui qui le suit, c’est lorsque jointes en une entité qui conserve, néanmoins, la distinction de ses parties, que le sens global se forme. C’est aussi à un travail infini, perpétuellement en

---

<sup>260</sup> Judith Helen Elsey, *The Semiotics of Quilting: Discourse of the Marginalized*, thèse de doctorat, Department of English, University of Arizona, 1990, p. 6. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l’extrait.

<sup>261</sup> Je traduis. « *both as an art and as a figure for textuality* ».

<sup>262</sup> Je traduis. « *[The] process of first taking apart the ruling order, the existing fabric, and then reconstructing the pieces in a new pattern. This constitutes one effective way for a marginalized people, women in this case, to create their own discourse.* »



mouvement, auquel convie Massé dans *Dieu* alors que la courtepoinette à laquelle elle renvoie ne possède pas de bords : et s'il s'agissait de toujours remodeler la langue, de toujours exercer sur elle un regard critique parce que nous ne serions jamais tout à fait à l'abri du patriarcat? Cette langue à mettre en pièces, à détruire pour y être à l'aise, pour y être chez soi, est sans doute à penser en corrélation avec un imaginaire de la ruine qui se déploie chez une autre écrivaine que je convoque, Louky Bersianik. Rappelons-nous, elle donne une voix, dans *Kerameikos*, à Hégésio, ramenée d'entre les morts par le présent de l'énonciation qui souhaite entamer avec elle un dialogue.

### **Faire apparaître les corps : *Cyprine* de Denise Boucher**

#### De l'utopie amoureuse à la mise en scène de la communauté au féminin

Née en 1935 à Victoriaville, Denise Boucher enseigne quelques années aux niveaux primaire et secondaire après avoir obtenu un brevet en éducation, tout en suivant des cours en diction et en art dramatique au Conservatoire Lasalle. Son premier livre, *Retailles* (1977), auquel je reviendrai dans le dernier chapitre, a été rédigé en collaboration avec l'écrivaine Madeleine Gagnon : ce livre, écrit à quatre mains, où les textes théoriques, les chansons et les poèmes de l'une trouvent un écho à ceux de l'autre, réfléchit aux limites et aux virtualités de l'amitié féminine en contexte féministe. Cette hybridité générique est également à l'œuvre dans son deuxième livre, *Cyprine* (1978), qui paraît peu avant que ne soit montée la pièce de théâtre qui l'a rendue célèbre, *Les fées ont soif*, en 1978<sup>263</sup>. *Cyprine* partage plusieurs similarités avec *Retailles*, entre autres la présence de Madeleine Gagnon, qui signe la préface du premier. Cette préface, qui se donne à lire d'emblée comme une lettre qui commence par un « [c]hère Denise », met le livre sous l'égide d'une parole complice, d'amie à amie. Le livre se termine d'ailleurs, nous le verrons, par la présence d'une succession de lettres aussi adressées à Denise, écrites par des personnalités littéraires. Ce dispositif qui investit la correspondance place les lectrices de *Cyprine* dans une position de connivence face à l'intimité amicale de ces deux écrivaines, Madeleine Gagnon et Denise Boucher, et leur donne l'impression qu'elles pourront, elles aussi, peut-être participer à cette communauté à laquelle les convie Gagnon dès la préface.

---

<sup>263</sup> Présentée pour la première fois en 1978 au Théâtre du Nouveau-Monde de Montréal, la pièce est précédée, avant même qu'elle ne soit présentée, d'une aura au vitriol, alors que le Conseil des arts refuse de la subventionner. La journée de la première, les spectateurs sont accueillis par des manifestants catholiques qui désirent empêcher la tenue de la pièce, ce pour quoi ils déposent aussi une demande d'injonction, qui leur sera accordée. Il faudra un mois pour que la pièce soit jouée de nouveau. Pour une analyse plus détaillée de la réception de *Les fées ont soif*, consulter l'article de Yves Jubinville, « Inventaire après liquidation : étude de la réception de *Fées ont soif* (1978) de Denise Boucher », *L'Annuaire théâtral*, n° 46, automne 2009, p. 57-80.

Gagnon convoque en effet dans sa préface « [c]elles qui disent les lieux où se nouent, dans le fantasme, les formes d'oppressions; [celles] qui décrivent les tissus d'images de la domination phallocrate-patriarcale. (Gagnon dans Boucher, 1978 : 8) Ces femmes qui travaillent à énoncer un discours critique du patriarcat participent à une communauté que rend visible Boucher, écrit encore Gagnon. Gagnon valorise aussi le fait de voir sa propre expérience légitimée dans *Cyprine*. C'est cette expérience de reconnaissance de soi dans la littérature qui permettrait la formation d'une communauté. Cette reconnaissance s'apparente à une course à relai, créant un chœur de voix qui, répétant les mots des unes et des autres, permet de faire front commun contre le patriarcat. Le maintien du patriarcat, écrit Gagnon, est assuré, tant que les femmes ne peuvent se lier entre elles et créer des alliances :

Et puis tu vois Denise, tes mots ne m'agressent, ni me divisent. Comprennent mes paroles. Me ressemblent. Me ressembleront. Tes mots détendent mes paroles. Nous allons le leur dire quelles ressemblances nous habitent. Comment nous nous répétons, nous plagions; comme nos écritures deviennent collectives. Comment nous ne serons plus jamais des petites poètes maudites et cachées. Séparées dans leurs anthologies, leurs analyses, leurs bibliothèques, leurs tables à dissections, leurs prix littéraires, leurs concours qui divisent. Leur compétition. Leur petit génie individuel pas comme les autres. Nous disons à toutes tes paroles : moi aussi, moi aussi; j'aurais pu l'écrire; je l'écrirai à ta place; tu l'écriras à la mienne. D'autres et d'autres encore. (Gagnon dans Boucher, 1978 : 9-10)

Je me permets d'entendre ce « moi aussi » que formule Gagnon lorsqu'elle écrit la préface en 1976<sup>264</sup> comme une prémonition du mouvement #metoo, auquel je reviendrai dans la conclusion. En 2017, en effet, les mots « me too » — en français « moi aussi » — ont servi à la création d'un mouvement international où les femmes témoignaient sur les médias sociaux de leurs expériences de violences sexuelles, levant ainsi le voile sur l'ampleur d'un phénomène souvent tabou. Le syntagme « moi aussi » agit, tant chez Gagnon que dans la vague qui prendra d'assaut les médias à partir de 2017, comme le signal d'une reconnaissance, dans les mots d'une autre, d'une expérience qui désormais ne nous confine plus à une solitude astreignante. C'est tout le pouvoir de la performativité dont rend compte cette expression. Ajoutons aussi que, dans la phrase de Gagnon où se trouve l'injonction que formuleront plus tard des millions de femmes de par le monde, la succession de signes typographiques (deux-points, points-virgules) donne l'impression à la fois d'un changement d'interlocutrices et d'une accélération, comme si de plus en plus de voix s'unissaient afin de dire ces mots : « Nous disons à toutes tes paroles : moi

---

<sup>264</sup> *Cyprine* paraît, comme je l'ai mentionné plus tôt, en 1978, mais une mention à la fin de la préface signale que cette dernière a été écrite en mai 1976 à Paris.

aussi, moi aussi; j'aurais pu l'écrire; je l'écrirai à ta place; tu l'écriras à la mienne. D'autres et d'autres encore. »

Cette mise en commun des voix représente l'une des caractéristiques importantes de *Cyprine*, qui donne à voir une pléthore de citations prises dans différents lieux d'énonciation. Plutôt que d'appartenir à un genre doxique, au « roman », à l'« essai » ou à la « poésie », par exemple — et nous avons bien vu de toute façon que, dans le corpus qui nous occupe, cette typologie est remise en question, trafiquée par les objets mêmes qu'elle décrit — nous sommes dans une esthétique générique bigarrée qui se révèle dès le sous-titre : « essai-collage pour être une femme ». Chez Boucher, c'est la remise en question des structures oppressantes du patriarcat qui fait en sorte qu'on accède à la parole des femmes, ce que souligne aussi, nous l'avons vu, la préface de Gagnon. Cette volonté se lit en lien avec la pensée du « *snap* » de Sara Ahmed, qui écrit vouloir penser

[aux] conséquences d'être une féministe au-delà du simple fait d'être usée ou fatiguée par ce contre quoi on se bat, en réfléchissant aussi à comment trouver l'énergie et les ressources pour continuer à avancer. Ce [qu'elle] nomme le « *snap* » féministe évoque comment nous acquérons collectivement des attitudes qui peuvent nous permettre de rompre les liens qui sont dommageables et comment nous créons de nouvelles possibilités. Je pense particulièrement au féminisme lesbien, pour comprendre non seulement les manières personnelles de combattre un environnement hostile, mais aussi où et comment nous pouvons être aussi déterminées que créatives. Ainsi, lorsqu'on trouve des façons de se lier à d'autres femmes, c'est toujours parce qu'on a trouvé de nouvelles façons de se lier<sup>265</sup>. (Ahmed, 2017 : 162)

Dans *Cyprine*, nous ne nous situons pas dans le féminisme lesbien auquel renvoie Ahmed, mais le féminisme lesbien et sa manière de concevoir l'amour saphique comme une rupture d'avec le patriarcat sont tout à fait éclairants pour envisager la primauté des liens entre femmes : la recherche de stratégies pour arriver à des relations d'amour entre femmes est récurrente dans le livre de Boucher. Or cette recherche, à l'opposé du féminisme lesbien, est posée dans *Cyprine* comme n'étant pas seulement bénéfique pour les femmes elles-mêmes, mais également pour les hommes, qui souffriraient eux aussi du patriarcat<sup>266</sup> : « C'est donc la parole des femmes branchées sur leur corps, leur inconscient qui nous rendra la vie. Qu'elles parlent. Parlons toutes. Brisons notre mort. Et par ricochet nous rendrons l'homme à la vie aussi. Nous

---

<sup>265</sup> Je traduis. « *I want to think of the consequences of being a feminist not only in terms of being worn out or worn down by what we come up against, but also in terms of how we find the energy and resources to keep going. What I call feminist snap is about how we collectively acquire tendencies that can allow us to break ties that are damaging as well as to invest in new possibilities. I reflect specifically on lesbian feminism as not only where we come up against an anti, most personally, but also where and how we can be willful and creative; finding ways of relating to women as women is about finding other ways of relating.* »

<sup>266</sup> Madeleine Gagnon tient un discours similaire dans *Pour les femmes et pour tous les autres* (1974).

remettrons le monde au monde.» (Boucher, 1978 : 38) Ailleurs, Boucher renchérit en mentionnant que « le féminisme ne va pas contre les hommes. Mais contre l'antique relation sado-masochiste du maître et de l'esclave. » (*Ibid.* : 49) Cet autre mode relationnel, où les relations entre les femmes et les hommes ne seraient plus problématiques, n'existe pas au moment de l'énonciation, mais peut peut-être se produire dans l'avenir : « [n]ous recommencerons les luttes rancartées pour éteindre en nous à jamais le jansénisme qui pourrit tous les amours ». (*Ibid.* : 73) « Jansénisme », dans ce contexte, renvoie de manière métonymique à toute relation qui induit rigorisme et austérité; on pourrait y voir l'équivalent du « dieu » que conspue le livre de Massé. Ce « jansénisme » se produit en simultané avec l'action du texte. Il n'appartient pas au passé, mais au présent, et le féminisme auquel invite Boucher est appelé à exister au moins le temps de l'éradiquer. C'est seulement en l'éradiquant que « l'amour », vers lequel tend tout *Cyprine*, peut arriver. Le « nous », non genré dans cette phrase, ne renvoie ni à une énonciation féminine ni à une énonciation masculine et participe à cette idée que le féminisme est une affaire qui concerne tous les sexes. Arriver à un amour dans le futur est l'objectif à poursuivre pour sortir de la mort psychique évoquée plus tôt, causée par des systèmes oppressifs : « Et moi [...] je crois que les amours, féminines au pluriel et masculin au singulier, c'est vivable. Que c'est une utopie que de vouloir en vivre. Oui. Mais que l'utopie, c'est un rêve que personne n'a jamais réalisé, mais qui est réalisable. » (*Ibid.* : 47) *Cyprine* présente donc une lutte pour construire un futur qui, bien que possiblement inatteignable, demeure inaliénablement à rêver. La poursuite de ce rêve constitue le mouvement même du livre, et peut-être aussi, comme je chercherai à le faire ressortir dans la conclusion de cette thèse, le mouvement même du féminisme qui se maintient dans l'espoir d'arriver à un changement paradigmatique. Le mot « essai » compris dans le sous-titre de *Cyprine* est à entendre non seulement comme soulignant l'appartenance générique du livre, mais aussi comme signifiant que le livre constitue en lui-même un *essai*, une tentative, qui vise à donner naissance à un environnement susceptible d'être hospitalier à l'amour.

Il faut mentionner cet élément essentiel dans la prose de Boucher : l'amitié entre femmes est vue aussi comme une sorte d'amour, au même titre que les relations de couple hétérosexuelles. Contrairement à l'amitié, la relation amoureuse se vit sous un mode singulier, la monogamie, mais la relation amoureuse de couple ne possède pas de valeur supérieure aux relations d'amitié entre femmes. Afin que soient possibles ces formes d'amour, on cherche dans *Cyprine* à donner corps à une femme réprimée, oubliée, pourtant présente en chacune depuis l'origine : « [c]ette femme initiale dont je cherche la trace. Que je retrouverais en moi. Que

nous retrouverions en nous ». (*Ibid.* : 17) Retrouver cette trace, cette présence morcelée de soi à laquelle l'énonciation est pourtant aveugle, devient un prétexte pour réunir, par le biais du collage, des fragments de textes, de chansons, de journaux : dans ces éléments, on souhaite déceler ce qui fait signe à l'expérience du sujet. On peut ainsi circonscrire une identité autrement impossible à toucher parce que tue, opprimée, refoulée depuis une « origine » immémoriale. Le soi au féminin, comme je le soulignais plus tôt en traitant de la préface de Gagnon, devient palpable à partir de ce qu'on arrive à identifier de similaire dans l'autre. Parmi les outils mis à profit afin de donner forme à cette lutte, le collage de textes et d'images provenant de différents lieux est privilégié. Il participe d'un désir d'excavation qui à voir avec une archéologie. Cette pratique de collage rejoint le travail de Massé dans *Dieu*, alors que sont réunies des figures littéraires et culturelles issues de toutes époques.

Un procédé est récurrent dans *Cyprine*, où le « je » devient dépositaire d'une communauté beaucoup plus vaste : « Il me reste au plus tréfonds de moi tellement de cris à propulser : le cri des femmes algériennes, le cri des femmes qui accouchent, le cri des femmes d'ici retenu par le librium, le cri des femmes qui ne savent pas ce qu'elles veulent, mais qui n'ignorent pas qu'il y a autre chose ». (*Ibid.* : 14) Le dénominateur commun de l'énumération est le genre féminin, qui réunit ces différentes expériences pourtant bien distinctes. Le cri du « je » qui n'arrive pas à se faire entendre contient tous ces autres cris qui, de la même manière, n'arrivent pas non plus se faire entendre. Les femmes algériennes, qui en 1977 vivent les après-coups de la Guerre d'Algérie qui a donné lieu à l'indépendance du pays, mais également à des combats sanglants, sont donc juxtaposées aux « femmes d'ici » muselées par le librium, l'un des noms donnés aux benzodiazépines, médicament pour traiter l'anxiété<sup>267</sup>. Une situation d'oppression nationale est donc appariée à une violence médicale. Ces deux types d'oppression très dissemblables sont suivis par un troisième aux contours encore moins définis. Qui donc sont « ces femmes qui ne savent pas ce qu'elles veulent, mais qui n'ignorent pas qu'il y a autre chose »? Anonymes, contrairement aux précédentes, ces femmes ne possèdent pas de

---

<sup>267</sup> La même année que paraît *Cyprine*, Denise Boucher participe à un collectif qui cherche à dénoncer les abus de la psychiatrie chez les femmes : *Te prends-tu pour une folle, Madame Chose?* (Dumouchel et al., Montréal, Éditions de la Pleine Lune, 1978). Le témoignage qu'elle y publie m'enjoint à penser que cette phrase de *Cyprine* qui critique l'utilisation du librium chez les femmes, les forçant, les réduisant au silence, s'inscrit dans un contexte de dénonciations plus large d'une surmédicalisation et d'une surhospitalisation qui menaceraient spécifiquement les femmes. D'autres passages de *Cyprine* me permettent d'ailleurs d'aller dans ce sens, comme celui-ci : « Quand une femme accouche, après ses dernières contactations, les gynécologues les piquent. Sous prétexte d'anti-douleur. Cette piqûre enlève aux femmes cet immense orgasme qui suit la sortie du bébé. Les gynécologues piquent et coupent. Automatiquement. » (Boucher, 1978 : 31) Ailleurs, elle ajoute que « [l]a parole des femmes fait jaillir l'espoir quand elle dénonce cet autre ennemi : les psychiatres. » (*Ibid.* : 37)

citoyenneté et ne sont pas opprimées par des objets ou des structures délimitées. La raison pour laquelle leur cri est impossible demeure floue, impalpable, mais ne les empêche pourtant pas de tendre vers un lieu où cette oppression n'existerait plus. Cette phrase exprime l'espoir d'un futur où nommer une réalité permettrait d'engendrer un changement de paradigme. À l'aune de l'intersectionnalité<sup>268</sup>, qui étudie, comme je l'ai déjà mentionné, la façon dont la stratification de différentes formes d'oppressions expérimentées correspond à des agencements uniques, cette façon qu'a Boucher de regrouper des sujets femmes aux expériences diversifiées est indéniablement problématique : on peut faire une lecture de ce passage comme promulguant un certain universalisme, où les oppressions subies par les femmes sont assimilables les unes aux autres. On peut aussi nuancer : voir le « je » chez Boucher comme un lieu qui déborde ou qui ne correspond pas à une lecture nationale ou identitaire, justement parce que le féminin tel que l'entend Boucher est inassignable, n'existant pas encore de manière incarnée. Réunir leurs cris réduits au silence constitue en ce sens un geste éthique à accomplir afin de donner une visibilité au féminin.

Dans un autre passage intitulé « Je m'en vais vous raconter mon histoire parce que ça me soulage... », une longue énumération reprend la phrase « je m'appelle ». Le « je » emprunte différents noms au fil des pages, et est suivi de commentaires biographiques plus ou moins brefs : « je m'appelle la Corriveau et je cherche mon histoire » (Boucher : 95); « je m'appelle la première sorcière brûlée en 1310 » (*Ibid.*); « je m'appelle Christine de Pisan, je suis du Moyen-Âge. On dit de moi que je suis la première féministe au sens moderne. [...] Puis, j'écris un manifeste-plaidoyer en faveur des femmes. Plaidoyer contre l'abjection où nous relègue, nous femmes, la pensée mâle » (*Ibid.*); « je m'appelle du nom de chacune des femmes qui réinventent l'amour partout ». (Boucher : 94) On voit dans ces extraits un procédé similaire à ce qui déroulait dans l'incipit de *Dieu* que je décrivais plus tôt, alors qu'un « je » ventriloque contient différentes femmes réelles ou fictionnelles appartenant à différentes époques et lieux

---

<sup>268</sup> On peut aussi voir la définition de l'intersectionnalité de Sirma Bildge, sociologue montréalaise et une des plus importantes penseuses dans ce domaine : « L'intersectionnalité renvoie à une théorie transdisciplinaire visant à appréhender la complexité des identités et des inégalités sociales par une *approche intégrée*. Elle réfute le cloisonnement et la hiérarchisation des grands axes de la différenciation sociale que sont les catégories de sexe/genre, classe, race, ethnicité, âge, handicap et orientation sexuelle. L'approche intersectionnelle va au-delà d'une simple reconnaissance de la multiplicité des systèmes d'oppression opérant à partir de ces catégories et postule leur interaction dans la production et la reproduction des inégalités sociales. (Crenshaw 1989; Collins 2000; Brah & Phoenix 2004) Elle propose d'appréhender "la réalité sociale des femmes et des hommes, ainsi que les dynamiques sociales, culturelles, économiques et politiques qui s'y rattachent comme étant  *multiples*  et déterminées  *simultanément*  et de façon  *interactive*  par plusieurs  *axes d'organisation sociale*  significatifs" (Stasiulis 1999 : 345). » (Bildge, 2009 : 70)

géographiques, certaines illustres et d'autres anonymes, permettant de retracer *a posteriori* une mouvance féministe dans l'histoire.

Les dernières pages de *Cyprine* donnent à voir ce qui est posé comme des extraits de correspondances. Présentées comme des postfaces et numérotés, ce sont des lettres de différentes personnalités féminines du milieu féministe d'alors, tant au Québec qu'à l'étranger. La première lettre est signée par Marie-Francine Hébert, aujourd'hui davantage connue comme écrivaine pour la jeunesse, mais qui a fait partie du comité de rédaction de *La Barre du Jour*, milieu dans lequel évoluait également Denise Boucher; la seconde, par Patricia Nolin, comédienne, qui a joué dans la pièce *Jézabel*, écrite par Boucher et présentée en 1987 au Centre des Arts d'Ottawa; la troisième lettre est attribuée à une « Odette » désignée par son prénom seulement, mais que j'aurais l'audace d'associer à Odette Gagnon<sup>269</sup>; la dernière, par Lila Karp, féministe américaine, dont l'œuvre la plus connue est sans doute *The Queen is in the Garbage* (1969)<sup>270</sup>. Dévoilant un réseau d'influences intellectuelles féministes qui dépassent le cadre de *Cyprine*, ces correspondances montrent aussi des amitiés qui se vivent par le biais de l'adresse à l'autre, de la relance, sous un mode littéraire, ce qui permet de faire une boucle avec la toute première lettre présentée dans le livre, celle de la préface rédigée par Madeleine Gagnon. Ces lettres, toutes adressées à « Denise » sauf une, j'y reviendrai, possèdent des tons et des structures différentes : la lettre d'Hébert est construite autour de la répétition du syntagme « chère Denise », celle de Nolin est écrite dans une langue particulièrement vernaculaire, joulisante, celle de Karp est moitié en anglais, moitié en français.

Outre l'adresse à Boucher elle-même, ce qui unit ces lettres correspond au projet du livre, car les énonciatrices rendent compte du pouvoir d'identification que la lecture du livre de Boucher a provoqué chez elles. Hébert écrit par exemple « s'entend[re] trop bien » dans le texte de Boucher (Boucher : 100). Une postface constitue, il va sans dire, le commentaire explicatif à la fin d'une œuvre. Ces lettres viennent exemplifier la réussite du projet du livre à libérer la

---

<sup>269</sup> Il faut aussi noter qu'avec l'écrivaine Madeleine Gagnon et la chanteuse Pauline Julien, Patricia Nolin, Denise Boucher et Marie-Francine Hébert ont fait partie d'un groupe de discussion hebdomadaire intitulé le « Moi-Je », créé dans la foulée de la Rencontre internationale québécoise des écrivains de 1975, dont le thème était « Les femmes et l'écriture ». C'est la dissolution de ce groupe qui aurait mené à l'écriture de *Retailles*, auquel je reviendrai plus loin dans cette thèse.

<sup>270</sup> Même si j'ai choisi de m'attacher à ces exemples-ci, il existe d'autres occurrences d'une intertextualité synchronique dans *Cyprine*. Parmi celles-ci, je pourrais rapidement nommer, parce qu'elles m'apparaissent significatives, une citation de Madeleine Gagnon, « Le féminisme n'est pas la guerre des sexes, il la termine ». (Boucher, 1978 : 23) Gagnon, qui a également, je le rappelle, écrit la préface du livre et coécrit *Retailles* avec Boucher, ainsi que deux citations (*Ibid.* : 70; 74) du recueil de poésie de Francine Déry *En beau fusil* (1978), dont Boucher a également rédigé la préface.

parole des femmes, et peuvent être vues comme encourageant les futures lectrices, à l'instar des premières lectrices du livre qu'ont été Hébert, Nolin, Gagnon et Karp, à se sentir elles aussi libérées, par propagation ou contamination, par la lecture des textes des autres où elles trouvent des traces de leur propre vécu qui n'étaient pas auparavant circonscrites. La littérature agit ainsi comme la courroie de transmission entre intuition floue et inscription au domaine des mots. Si Roger Chamberland écrivait à propos de *Rejet* de Carole Massé que le projet du livre était « autotélique », j'aimerais reprendre à mon compte ce commentaire, cette fois à propos de *Cyprine*, qui cherche à multiplier les preuves de la réussite de son projet, celui de provoquer, par le biais de l'expérience vécue, un sentiment de réciprocité entre lectrices et écrivaines.

Il faut signaler une autre lettre dans *Cyprine*, se trouvant cette fois en plein milieu du livre, signée par « Denise » et adressée à Lila Karp. Boucher demande à Karp de s'informer au sujet d'une annonce parue dans le *Journal de Montréal*, qui vantait les bienfaits d'une opération de circoncision du clitoris afin de rendre les femmes moins « frigide[s] ». (*Ibid.* : 58-60) Elle l'enjoignant à trouver des stratégies pour lutter contre cette opération aberrante à New York, où vit Karp. La lettre de Karp à la toute fin du livre répond à la demande de Boucher. Entre les deux lettres se trouve la moitié du livre, où sont mises à partie de nombreuses écrivaines auxquelles on fait allusion ou qui sont citées. Cet intervalle entre une lettre et sa réponse montre en creux le travail rassemblé de nombreuses autres femmes de différents lieux, de différentes époques : se donnent à voir coupures de journal, insertions de photographie, de citations plus ou moins longues. Ce dispositif permet de penser que la solidarité des femmes à laquelle appelle Boucher se met en branle non pas uniquement au travers de la relation d'amitié transnationale entre Karp et Boucher, mais aussi ailleurs : de nombreuses autres femmes artistes sont également mises à contribution, devenant des exemples sur lesquels prendre appui afin de propulser la lutte des femmes incarnant ici un pouvoir pulsant au travers de l'histoire.

Au sein de ce quatuor de lettres, la place d'Odette Gagnon occupe un espace singulier. Une citation du texte d'Odette Gagnon dans *La nef des sorcières*, présenté dans *Cyprine*, la positionnait comme écrivaine. (*Ibid.* : 72) Puis, un autre exemple la montrait cette fois comme une comédienne, mentionnant à la fin du texte que Gagnon l'avait récité pour la journée des femmes, le 8 mars 1976. (*Ibid.* : 95) La dernière lettre la montre dans un pan de sa vie beaucoup plus personnel, comme la partenaire amoureuse et comme l'amie de la femme à qui elle s'adresse. Le motif du collage, qui caractérise *Cyprine*, permet aussi de penser à la manière dont les multiples aspects de la personnalité d'Odette Gagnon sont réunis au sein d'un même



livre, comme autant de parties d'une personnalité fragmentée. La postface est séparée en deux. La première partie, en italiques, s'adresse à Denise. Ce prénom est, bien entendu, celui de l'autrice du livre, ce qui enjoint à penser que Boucher a assemblé *Cyprine* à partir d'archives provenant de sa propre correspondance, du matériel de sa vie intime. Cette partie de lettre de Gagnon raconte la genèse de la deuxième, qui s'adresse à « l'homme [qu'Odette] aime ». (*Ibid.* : 102) La deuxième partie de la lettre relate une relation amoureuse interrompue par Odette parce qu'elle aspire à repenser les cadres du couple hétérosexuel. La réalisation que son couple ne la satisfait plus entre en résonance avec les propos que développe *Cyprine* sur les relations de couple hétérosexuelles et sur les rôles liés au *care* dont la performance revient, la plupart du temps, aux femmes :

Je suis fatiguée, je suis pus capable de prendre sur moi le couple. Depuis belle lurette que les femmes prennent sur elles d'aménager la vie d'la maison, la vie interne, de sauvegarder la santé du couple. Avec les filles, le mercredi soir<sup>271</sup>, je me rappelle que nous avons parlé très souvent de nouveaux rapports, d'une autre sorte de couple. Finalement, ça se poursuit, ça continue, c'est encore nous autres qui prenons sur nos épaules de sauver le couple, au nom du féminisme, cette fois. C'est encore, quant à moi, le plus clair de mes énergies qui y passent. Je me sens le besoin d'explorer d'autres projets, d'autres désirs. (*Ibid.* : 105)

La lettre « d'Odette » possède ainsi plusieurs fonctions. Elle exemplifie la citation de Nicole Brossard dans *La nef des sorcières*<sup>272</sup> qui précède cette succession de postfaces et ce faisant, elle correspond aux jeux d'écho entre les différents textes colligés dans *Cyprine*. La citation de Brossard se donne ainsi à lire : « Je parle dans la perspective d'un pacte politique avec d'autres femmes. Touchez-moi. La vie privée est politique ». (*Ibid.* : 99) Cette citation de Brossard est particulièrement intéressante. D'abord, parce qu'elle est constituée en elle-même partiellement d'une citation; « la vie privée est politique<sup>273</sup> ». Cette mise en abyme citationnelle est tout à fait cohérente avec l'esthétique de ventriloquie et de phagocytage à l'œuvre dans *Cyprine*, comme dans la longue suite que j'évoquais plus tôt, où une seule voix, celle du « je lyrique », décline une liste de noms de femmes au travers des siècles, réitérant chaque fois

---

<sup>271</sup> Nous pourrions ici supposer que ce groupe de femmes est le « Moi-je », auquel je m'arrêterai au chapitre suivant en étudiant *Retailles*.

<sup>272</sup> *La nef des sorcières*, nous le voyons bien, revient à de multiples occasions dans *Cyprine* : c'est, de loin, le livre qui est le plus cité. La pièce de théâtre ayant été jouée pour la première fois en 1976 au Théâtre du Nouveau Monde et publié la même année, deux ans seulement la sépare de la publication de *Cyprine*. Cette grande proximité temporelle entre un texte posé comme canonique, alors qu'on y multiplie les renvois, et celui qui accueille et qui met en scène cette légitimation dans l'espace littéraire me semble encore une fois renvoyer à cette décidément englobante esthétique du présent dans les écritures au féminin.

<sup>273</sup> Nicole Brossard, nous l'avons vu ailleurs, se cite également elle-même de texte en texte. La phrase « la vie privée est politique » fait partie de ces refrains récurrents dans son œuvre. Cette phrase est par exemple le titre d'un collectif signé par *Les têtes de pioches*, une revue dont elle est fondatrice. (*La vie privée est politique*. Les têtes de pioches (1976-1979), Montréal, Éditions du remue-ménage, 1980) Qui plus est, cette phrase, « la vie privée est politique », est aussi une reformulation et une traduction d'un slogan féministe popularisé par le titre d'un essai de Carol Hanish, *The Personal is Political* (1970).

qu'elle s'appelle du nom de chacune d'entre elles : son identité devient celles de toutes ces femmes accumulées. On rend hommage à ces femmes, en perpétuant un devoir de mémoire face à leur travail et en réitérant leur importance au sein de l'historiographie. Cet hommage est présenté comme un alliage de voix dont l'énonciatrice se fait à la fois dépositaire et porte-voix. Ensuite, de manière cette fois plus thématique que formelle, en tant que dernière citation explicite du livre, ces mots de Brossard condensent le propos de *Cyprine*, où l'alliance des femmes se fait notamment grâce à une multiplication de procédés intertextuels. La lettre d'Odette exemplifie que quitter son partenaire amoureux afin de repenser les manières de vivre le couple est un acte politique, parce qu'il questionne les rapports amoureux et la charge émotive qu'ils font échoir aux femmes et qui reconduisent des rôles sociaux non égalitaires, imposés par une société patriarcale. Qui plus est, dans le passage que je cite plus haut, on voit également que c'est par une « alliance féminine », les groupes de discussion entre femmes auxquels participe Odette, que la remise en question de son couple s'échafaude dans son esprit. L'espace de discussion créé par une communauté au féminin lui a permis de « *snapper* », car il a mis en commun des expériences peu exprimées ailleurs. Cette lettre montre comment les espaces de discussions au féminin, comme l'écrivait Irigaray dans *Je, tu, nous*, servent en tant que nécessaires lieux de repli où réfléchir à la condition des femmes. C'est à partir de ces espaces de réflexion entre femmes que l'on peut, par la suite, arriver à des relations amoureuses hétérosexuelles satisfaisantes. En effet, c'est l'amitié féminine qui permet à Odette de trouver les outils réflexifs qui génère la rupture amoureuse, posée ici comme politique et féministe. Alors que la forme de la correspondance a souvent été considérée dans l'histoire comme un genre littéraire mineur, liée aux femmes<sup>274</sup>, la réinvestir en la positionnant comme lieu de réflexion politique devient une manière de corroborer la formule qui veut que « le privé est politique. »

Cette partie de la postface, la lettre d' « Odette », est, comme je le soulignais, scindée en deux lettres : l'une adressée à une amie, Denise, et l'autre à un amoureux, Alain. Elle met donc en scène les deux types de relations dites « amoureuses » auxquels enjoint le texte : les

---

<sup>274</sup> Je pense entre autres aux actes d'un colloque tenu à Cerisy en 2003, publiés sous le titre *L'épistolaire au féminin : correspondances de femmes, XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle* (Diaz et Siess, 2006). Aussi, même si on a souvent observé que la forme de la correspondance était liée à un genre mineur, souvent réservé aux femmes, on a peu, voire pas étudié comment cette forme a été réinvestie de façon particulièrement aigüe par les écritures au féminin au Québec. Nommons *La lettre infinie* (1984) de Madeleine Gagnon, *Les rendez-vous par correspondance* (1984) de Louise Cotnoir, *La lettre aérienne* (1985) de Nicole Brossard, ainsi que *Les images* (1985) de Louise Bouchard. Des féministes québécoises appartenant à des générations subséquentes, comme Martine Delvaux et Catherine Mavrikakis, qui signent ensemble *Ventriloquies* (2003), se sont aussi appropriées le genre épistolaire.

relations entre femmes — où le mode amoureux n'est pas sexualisé ni exclusif à une seule relation — et avec un homme. Cette lettre montre aussi comment ces deux types de relation comportent des intersections, des zones de contacts : l'amitié invite à réfléchir à l'amour. Il n'y a ainsi pas de hiérarchie entre le sentiment amical ou le sentiment amoureux. Ou plutôt vise-t-on cette absence de hiérarchie, la fantasmant comme possiblement atteignable dans un futur proche dont le geste d'écriture permet de poser les bases et d'explorer les latitudes. Le fait de citer la lettre d'Odette Gagnon est exemplaire de ce mouvement qui aspire à des relations égalitaires, tant amoureusement qu'amicalement. Alors qu'ailleurs dans le texte, on mentionne qu'Odette Gagnon a porté la voix littéraire de Denise Boucher en récitant son texte « Je m'en vais vous raconter mon histoire parce que ça me soulage... » lui permettant ainsi d'accéder à une visibilité publique, c'est ici Denise Boucher qui *porte* la voix d'Odette Gagnon en publiant ses lettres dans son livre, les rendant elles aussi publiques.

### **Tisser et coudre : penser ensemble *Dieu* et *Cyprine***

Afin de colliger l'important bagage de références qu'on y lit, (lettres, citations, images) le geste du collage est, je l'ai répété, revendiqué dans *Cyprine*. Sur le plan matériel, en variant différentes tailles et variétés de polices d'écriture, en insérant des photographies, des dessins, on en appelle résolument à une esthétique hétérogène. Le collage tient le même rôle que l'action de tisser dans *Dieu* de Carole Massé : réunir des pièces, des morceaux et d'autres fragments arrachés à différents lieux historiques, à différentes instances d'énonciation, dans un agencement singulier. Coller, coudre, tisser : avec ces gestes, on sert aussi le désir de véhiculer un autre récit que celui du discours officiel de l'histoire, ce qui rejoint l'action du « *snap* » théorisée par Sara Ahmed dans *Living a Feminist Life* que j'évoquais d'entrée de jeu. À partir du « *snap* », on donne à voir un savoir qui menace, voire ébranle, le discours officiel :

[l]e « *snap* » féministe peut être repensé non seulement comme une action, mais comme une façon de redistribuer de l'information qui va à l'encontre de ce que l'on sait déjà. Le « *snap* » féministe : comment nous racontons un contre-récit, un récit que nous devons pourtant absolument raconter, un récit qui, s'il est raconté, demande des mouvements précis et soudains pour passer à travers ou pour enfin sortir de la stagnation. L'état utilise encore son pouvoir pour mettre à mal ce récit. Pour le tuer. Le raconter requiert un « *snap* », où l'on trouve des façons de briser la ligne du parti, de commencer une autre ligne, une ligne de vie qui peut passer des messages de la même manière dont l'électricité passe au travers de tout le corps<sup>275</sup>. (Ahmed, 2017 : 210)

---

<sup>275</sup> Je traduis. « *Feminist snap can be rethought of not only as an action but as a method of distributing information that can counter what is already known.[...] Feminist snap : how we tell a counter-story, the story that we must tell still, a story that if it is to be told requires sharp and sudden movement to get through or to get out of what is still; how willfulness is still used by the state to justify her beating, her death. The telling requires snap; ways of*

Dans *Cyprine*, le livre est ponctué d'encadrés en bas de pages qui s'intitulent « sprints » (Boucher : 23, 24, 79, 84, notamment). Dans ces très courts passages, des phrases apparaissent comme des maximes, des leitmotifs, telles que « [l]a parole neuve des femmes désaxe le temps et ascensionne l'avenir ». (*Ibid.* : 23) Identifiées comme des sprints, soit des courses excessivement rapides, explosives, qui tiennent de l'exploit, ces phrases sont des embrayeurs de pensées : elles cherchent à emporter en accéléré qui les lit dans ce temps utopique auxquelles les écritures au féminin aspirent, celui de l'univers postpatriarcal. Elles correspondent, je le crois, aux « mouvements précis et soudains » qu'incarne aussi le « *snap* ».

Ahmed croit également qu'à partir du « *snap* », on crée de nouvelles généalogies, des « lignes de vie ». Elle écrit, investissant d'ailleurs le champ lexical de la couture, ce qui ne saurait être fortuit, que « [p]lusieurs histoires, tisées les unes avec les autres, racontées ensemble, créent une tapisserie féministe<sup>276</sup> ». (Ahmed, 2017 : 202) Tenant à la fois du geste de rupture et du désir de construction d'une histoire alternative grâce à une communauté référentielle, les gestes citationnels, tant dans *Dieu* de Carole Massé que dans *Cyprine* de Denise Boucher, déploient en effet un riche univers métaphorique qui n'est pas étranger à celui de la théorie littéraire sur le travail de la citation. Antoine Compagnon, dans son essai *La seconde main ou le travail de la citation*, témoigne de la métaphore « couturière, où il s'agira [dans l'étude et la pratique de la citation] de taille, de bâti, de faufilure et de surfilage<sup>277</sup> ». À l'inverse d'une écriture aveugle aux procédés avec lesquelles elle travaille, Massé habite dans *Dieu* cette métaphore, la rend visible en investissant citations, champ lexical du tissage et figures littéraires. Tous ces mouvements rappellent l'imaginaire de la main que j'ai évoquée dans l'introduction, sous le spectre duquel j'ai voulu conduire ce projet de thèse, ces mains qui prennent ce qu'on leur donne, mais reconfigurant leur legs en le triant, en l'évaluant, en refusant régulièrement quelques parties.

« Rompre », comme « briser », ou « exciser », fait aussi partie de l'imaginaire lexical de la rupture de Compagnon lorsqu'il décrit la pratique de la citation. En opérant une citation, on la coupe de son lieu d'appartenance, afin de la déposer dans un nouvel environnement

---

*ending the party line, way of beginning another line, a lifeline that can pass messages like electricity through the whole body* ».

<sup>276</sup> Je traduis. « *Many stories, each interwoven with each other, told together, creating a feminist tapestry* ».

<sup>277</sup> Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 2016 [1979], p. 22. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

textuel. On « *snap* », pour reprendre encore l'expression de Sara Ahmed. Pour Ahmed, l'idée de la rupture est indissociable de la pratique du « *snap* », mais elle donne aussi à réfléchir, dans son ballant, aux commencements (ou aux recommencements) que le « *snap* » permet de fonder. « Le mot *interruption* vient de *rupture* : rompre. Un récit de rupture est donc toujours une histoire qui commence quelque part<sup>278</sup>. » (Ahmed, 2017 : 177) Rompre, voilà l'action au cœur des écritures au féminin, qui cherchent à en finir avec un ordre ancien, patriarcal, pour commencer *quelque chose d'autre*, un monde dont on ne connaît ni la forme ni le goût, mais auquel on aspire.

Et s'il s'agissait de penser aux manières dont la femme, citée à partir de l'environnement patriarcal, pourrait désormais se mouvoir dans un environnement second? Cet environnement second, le texte citant, peut ainsi être pensé comme un lieu délivré du patriarcat. Citer permet ainsi une libération face à l'origine, devient un chemin de traverse à emprunter afin de s'en délester. Voyons un instant la manière dont Antoine Compagnon décrit, dans cette même veine, la citation comme une délivrance qui « délie de ce qui précède et de ce qui suit » :

Lorsque je cite, j'excise, je mutile, je prélève. Il y a un objet premier, posé devant moi, un texte que j'ai lu, que je lis; et le cours de ma lecture s'interrompt sur une phrase. Je reviens en arrière : je re-lis. La phrase relue devient formule, isolat dans le texte. La relecture la délie ce qui précède et de ce qui suit. Le fragment élu se convertit lui-même en texte, non plus morceau de texte, mais morceau choisi, membre amputé; point encore greffe, mais déjà organe *découpé*<sup>279</sup> et mis en réserve. Car ma lecture n'est ni monotone ni unifianite; elle fait éclater le texte, elle le démonte, elle l'éparpille. (Compagnon, 2016 [1979] : 20)

J'aimerais soulever que si Compagnon remarque comment la métaphore de la couture peut servir à réfléchir au geste citationnel, ici, celle de la *découpe*, qui renvoie au collage, pénètre le texte sans être identifiée comme telle. Cela m'enjoint à penser — moins à l'aspect apparemment involontaire de cette métaphore qu'au fait qu'elle soit tout simplement présente dans le travail de Compagnon — que Denise Boucher agit, dans *Cyprine*, d'une manière similaire à Carole Massé dans *Dieu* : en investissant les codes mêmes qui permettent de réfléchir théoriquement aux procédés qu'elles utilisent. Plutôt que de survenir dans un deuxième temps, après la publication de l'œuvre, la théorisation se fait pour elles de manière synchronique à l'écriture. La citation, avec cette théorisation synchronique dans l'écriture, tant chez Massé que chez Boucher, entre également en dialogue avec la manière dont se vit le regard chez Brossard, qui décrit le travail d'écriture au fur et à mesure qu'elle le réalise. Tout se passe comme si, peut-

---

<sup>278</sup> Je traduis. « *The word interruption comes from rupture: to break. A story of breakage is thus always a story that starts somewhere.* »

<sup>279</sup> Je souligne.

être dans un fantasme d'autosuffisance, les œuvres se réfléchissent elles-mêmes. Pressées d'inscrire les femmes dans l'histoire littéraire, ces œuvres n'attendent pas qu'on le fasse pour elles : elles se théorisent au moment même de leur écriture.

Tissage et collage ont une fonction similaire dans *Dieu* et *Cyprine*, mais la nature des deux gestes est bien distincte. Tissage et collage laissent voir la « greffe » qu'évoque Compagnon, en ce sens que ni la couture ni le collage n'ont une faculté d'absorption complète des éléments qu'ils rassemblent. Ils permettent de voir autant les résultats de la couture ou du collage que les éléments qu'il a fallu arracher à leur matrice afin de construire ces œuvres qui viennent dans un deuxième temps. Or les deux pratiques comportent néanmoins des distinctions non négligeables. Dans la couture, en effet, pour que restent jointes les pièces que l'on assemble, il faut une minutie indéniable. Dans une courtepoinTE, par exemple, l'aspect hétéroclite de l'assemblage est clair, mais la couture qui rassemble les différents morceaux de tissu se doit d'être très serrée sinon les éléments regroupés risquent de tomber, de s'éparpiller. Voilà ce qui est apparent dans *Dieu*, dans l'aspect matériel du texte : sa densité. Les phrases sont accolées les unes aux autres sans paragraphe, sans saut de page, de manière particulièrement compacte. Malgré certaines distinctions typographiques — mots en majuscules, italiques, guillemets —, la mise en page de *Dieu* est très homogène. Visuellement, *Cyprine* apparaît donc beaucoup plus éclatée, tendant du côté d'une hétérogénéité assumée que la notion de « collage » rend explicite. Pour le dire avec Clémentine Hougue dans l'essai qu'elle consacre au *cut-up*, « [l]e collage littéraire serait une forme d'intertextualité brute, directe et manifestée de façon visible [...] »<sup>280</sup>. Les blancs textuels, récurrents dans *Cyprine*, ne servent plus, comme dans *Dieu*, de fils métaphoriques afin de joindre les différentes phrases. Irréguliers, prenant à des endroits une grande partie de la page, à d'autres nettement moins d'espace, ils font voir l'espace citant non pas comme un lieu d'une intégration qui aplanit les textes cités en les absorbant, comme dans *Dieu*, mais comme un lieu qui, en accueillant des fragments éclectiques, désire conserver leur caractère résolument diversifié.

Dans *Cyprine*, les collages sont d'abord d'ordre générique. Les jeux formels et graphiques sont multipliés : notons des variations entre les tailles et les types de polices, des passages en encadrés, des collages de correspondances, d'extraits de journaux, la présence de poèmes, de passages théoriques. De plus, comme le remarque Évelyn Voldbeng dans l'une des

---

<sup>280</sup> Clémentine Hougue, *Le Cut-Up de William S. Burroughs. Histoire d'une révolution du langage*, Dijon, Les presses du réel, coll. « L'écart absolu », 2014, p. 13.

très rares études qui traitent de ce livre, ces différents fragments « appartiennent [dans *Cyprine*] aux deux bouts de la chaîne du langage, à la culture première ou populaire, comme, par exemple, les vieilles chansons du folklore, les légendes, ou à la culture seconde, au discours savant<sup>281</sup> ». Réunir ces textes aux appartenances diverses participe bien entendu d'un désir de décloisonnement face à la hiérarchie des genres. Ces différents procédés font partie de l'éclatement formel qu'on a associé au Québec aux écritures de la modernité, mais l'une des spécificités de *Cyprine* est une utilisation particulièrement foisonnante d'images. On trouve des citations textuelles dans *Dieu* comme dans *Cyprine*, mais dans la deuxième œuvre se trouvent également des citations iconographiques : en effet, en découpant des morceaux d'images à partir d'une image première beaucoup plus grande et en l'intégrant dans un projet qui possède ses propres codes esthétiques, Boucher procède pour le collage exactement de la même manière que pour une citation textuelle, où l'on extrait d'une ou plusieurs phrases d'un texte afin d'en faire émerger un autre sens dans un contexte différent.

On retrouve dans *Cyprine* des coupures de journaux<sup>282</sup> (Boucher, 1978 : 29; 75), des reproductions d'œuvre d'art (La Fresque de l'église San Petronio. *Ibid.* : 63), de couverture de livre (*Ibid.* : 57), mais surtout, des portraits photographiques d'écrivaines célèbres. Contrairement aux autres images, qui appartiennent toutes à des catégories différentes et qui sont insérées dans le texte selon des modes d'intégration hétérogènes, les images de femmes reviennent dans le livre à intervalle régulier, dans une présentation visuelle similaire : elles sont présentées au milieu d'une page blanche dans un double encadré aux lignes fines s'apparentant à un cartel d'exposition. Soit au-dessus, soit en dessous de l'image se trouvent quelques lignes de textes. Dans un livre où la multiplication des procédés formels est aussi abondante, où à l'intérieur de deux pages côte à côte peut se trouver une citation encadrée, une citation non encadrée, une petite annonce parodique, découpée à la « Librairie des femmes d'ici »<sup>283</sup>, le tout porté par différentes grosseurs de police d'écriture, ces portraits au milieu de pages blanches donnent l'impression de moments de répit dans la surstimulation visuelle du livre. Espace de pause, voire de recueillement, ces portraits s'apparentent à des images pieuses. Elles permettent d'imaginer que ces femmes aux horizons pluriels font partie, parce que nommées dans l'espace

---

<sup>281</sup> Evelyn Voldeng, « L'intertextualité dans les écrits féminins d'inspiration féministe », *Voix et Images*, vol. 7, n° 3, printemps 1982, p. 525.

<sup>282</sup> L'espace ici me manque afin d'analyser cela plus en profondeur, mais il serait intéressant d'étudier comment le dispositif du journal — j'entends ici « journal » à titre de « quotidien » et non de « journal intime » — peut être pensé en écho avec *Cyprine*. Le journal, toujours écrit à plusieurs mains, toujours composé de collage de différents articles, est un lieu où, comme dans *Cyprine*, l'hétérogénéité énonciative et formelle est mise de l'avant.

<sup>283</sup> Je fais référence aux pages 74-75. (Boucher, 1978) Voir Annexe 3 en page 320.

du texte selon un procédé similaire, d'une communauté au féminin. Le premier portrait présenté selon ce mode n'est pourtant pas celui d'une femme artiste, mais celui d'une inconnue qui, la bouche ouverte, le regard paniqué et le sein visible, semble soit être en train de souffrir, soit en train de jouir<sup>284</sup>. (*Ibid.* : 16) Après celui-ci se trouvent les portraits photographiques de femmes connues : Claire Lejeune, Simone de Beauvoir, Virginia Woolf, Édith Piaf, La Bolduc, Colette. (*Ibid.* : 23; 35; 66; 85) Dans *Cyprine*, le soi est posé comme contenant une multitude, célébrant autant les femmes anonymes que les femmes illustres.

Les femmes connues rassemblées par Boucher dans *Cyprine* sont souvent les mêmes que chez Carole Massé. *Dieu* fait mention de Flora Tristan, de Virginia Woolf, qui sont aussi présentes dans d'autres livres de la même époque, par exemple dans le recueil de Louise Cotnoir *Les rendez-vous par correspondances* (1984) où apparaît aussi l'écrivaine féministe américaine lesbienne Djuna Barnes, à laquelle revient également régulièrement Nicole Brossard<sup>285</sup>... Cet entrelacement de références communes travaille à constituer une bibliothèque imaginaire collective où, à contrepied de l'histoire littéraire, il y a consensus chez les écrivaines qui élisent des figures féminines comme points de repère. À chaque fois que leur nom est répété, Virginia Woolf, Flora Tristan, Djuna Barnes, mais aussi Louise Labé, Olympe de Gouges et plusieurs autres s'inscrivent plus durablement, plus profondément, dans l'histoire des femmes. Si toute et chacune est libre d'emprunter les bouts de l'histoire de l'autre qui lui convient afin de mener à bien son projet personnel d'écriture, c'est aussi afin de mener un projet plus vaste que ces références sont rassemblées : la création par l'écriture d'une place du féminin dans l'espace social.

## **Conclusion**

Comment aménager une place pour le féminin dans le temps téléologique du discours patriarcal? Quelles opérations, quels agencements sont à pratiquer pour que le féminin puisse advenir? Dans ce chapitre, j'ai observé que la critique du temps patriarcal dans les écritures au féminin présente autant un désir de s'apercevoir qu'une volonté de construction. L'histoire, selon Ricœur, est une discipline qui se constitue alors que la mémoire se double de preuves documentaires matérielles et s'ancre dans la dimension écrite. Or une critique féministe de

---

<sup>284</sup> Voir Annexe 4 en page 321.

<sup>285</sup> Dans *Amantes*, notamment. Au sujet des liens intertextuels entre Nicole Brossard et Djuna Barnes, voir Lianne Moyes, « Composing in the Scent of Woods and Roses : Nicole Brossard's Intertextual Encounters with Djuna Barnes and Gertrude Stein », *English Studies in Canada*, vol. 21, n° 2, 1995, p. 216-225.



l'histoire observe que les documents, pour l'histoire des femmes, sont lacunaires, n'ayant souvent pas été conservés. La plupart du temps, ils ne l'ont pas été du tout. J'ai postulé que l'écriture au féminin investit la fiction afin de remplacer ces preuves matérielles peut-être disparues à jamais... Avec Catherine Malabou, je considère que le féminin est un « espace d'étonnement et de surprise », ce qu'illustrent avec force les œuvres du corpus; elles font du féminin un espace d'interrogation pour les catégories temporelles du passé, du présent et du futur, ne sachant pas vers quoi ces explorations déboucheront. (Malabou : 22)

Dans le chapitre précédent, j'ai étudié la production de Nicole Brossard, en me demandant quelles métaphores étaient utilisées dans son œuvre pour réfléchir aux catégories temporelles. Tamis, calque, spirale et hologramme : ces images font état d'un désir de création qui permettrait d'épuiser le patriarcat pour atteindre un nouvel ordre, où le féminin ne serait plus oblitéré. Chez Brossard, ces figures ont le pouvoir de transformer le monde. C'est aussi aux manières dont les métaphores constituent des embrayeurs menant à un changement de paradigme que je me suis intéressée dans ce chapitre. J'ai vu comment certaines d'entre elles amenaient à réfléchir à l'expérience du temps dans mon corpus, cette fois grâce à des pratiques intertextuelles. Ces images : la courtepoinette chez Carole Massé, le collage chez Denise Boucher, la tapisserie chez Sara Ahmed. Dans ces travaux artisanaux qui agissent comme métaphores d'une temporalité dont désormais s'emparent les femmes, les mains — celles qui, historiquement, ont cousu des trousseaux pour leurs enfants, ont repris ce qui était troué afin de s'assurer qu'il puisse être réutilisé, recyclé — travaillent désormais pour elles-mêmes, mais le font toujours sur le mode relationnel. Or celui-ci n'est pas, ou ne se pose pas, uniquement comme étant lié à un ordre familial hégémonique.

Cette conceptualisation du temps appelle, nous l'avons vu, à un travail citationnel. Des figures sont glanées à travers des époques et des lieux d'énonciation. Elles représentent des modèles d'inspiration parce qu'elles correspondent à des modèles d'émancipation (comme Olympe de Gouge ou Simone de Beauvoir chez Boucher). D'autres figures sont évoquées parce qu'elles n'ont pas eu au cours de leur vie la reconnaissance qu'elles méritaient (comme Hégésio chez Bersianik). D'autres encore, parce que leur position rend compte d'affronts que le texte citant permet justement de souligner, voire de dénoncer (comme Mao Tse Toung chez Massé). On cite aussi, dans les écritures au féminin, des écrivaines contemporaines au temps de l'écriture, montrant que les affinités intellectuelles ne se vivent pas seulement de manière transhistorique, verticale dans l'histoire, mais aussi de manière horizontale. C'est le cas

notamment dans *Cyprine* de Denise Boucher, où sont citées autant des écrivaines québécoises, comme Odette Gagnon et Nicole Brossard, que belges, comme Claire Lejeune, ou encore américaines, comme Lila Karp.

Le geste citationnel permet ainsi de rompre, de « *snaper* », pour reprendre l'expression d'Ahmed qui a donné son souffle à ma réflexion ici, avec un environnement, le texte premier, pour l'intégrer dans un environnement deuxième, le texte second, où sont colligées ces citations. Le geste citationnel brise, suture, extrait. C'est un geste de coupure, de rupture, qui, par la destruction, participe aussi, dans son ballant, à la construction d'un nouvel espace que l'on souhaite, de manière utopique, être celui du postpatriarcat. À partir de cette rupture, on tisse d'autres liens. Comme le rappelle Elaine Hedges dans « *Quilts and Women Culture* », le travail de couture des femmes en est un qui, historiquement, s'est fait en groupe, en communauté. Si les travaux de couture se font parfois seules, d'autres événements constituent des « occasions festives, des opportunités de renouveler et de cimenter des amitiés, d'investir des liens sociaux entre ces femmes qui seraient autrement isolées, d'échanger des nouvelles et des idées et d'exprimer des émotions.<sup>286</sup> » (Hedges : 8) Hors de tout doute, les écritures au féminin travaillent à partir de cet aspect rassembleur de la couture : elles donnent à voir la littérature comme un lieu qui permet de faire hospitalité, de faire amitié aux autres femmes.

Les pièces de la courtepoinette qui a été soigneusement réalisée chez soi seront peut-être, lorsque présentée à des mains amies, décousues pour être réagencées autrement... Il y a aussi, et je souhaite terminer cette section avec cette réflexion, un caractère labile propre aux notions de couture et de collage. En rendant apparent leurs propres gestes de suture et de découpe, ces pratiques enjoignent — c'est du moins ce que je postule — à une reconfiguration en mouvement. Elles demandent à être modifiées, infléchies par des pratiques de lecture ultérieures, ce que je fais assurément moi-même en les citant dans ce travail de thèse. J'isole des morceaux de ces textes, j'en fais saillir des bribes, des morceaux, en les confrontant à des théories qui aurait peut-être été rédhibitoires pour ces écrivaines. Dans ce mouvement de la lecture-écriture que met de l'avant de manière particulièrement éclatante les écritures au féminin, une habitation du temps singulière se dessine, où, pour le dire avec la sociologue britannique Pamela Odih,

---

<sup>286</sup> Je traduis « [...] *festive occasions, opportunities to renew and cement friendships, to reestablish social bonds among women otherwise isolated, to exchange news and ideas and to express feelings.* »

un discours qui reconnaît l'identité de genre comme instable de manière inhérente, et comme continuellement en train de s'auto-déconstruire. Dans ce discours, l'identité de genre est constamment réfléchie dans un au-delà. Elle est perpétuellement multiple. Elle est un idéal narratif incarné par un jeu textuel sans fin qui ne cherche pas à effacer ni le féminin ni le masculin. En ce sens, ce discours face au temps genré peut fracturer la fiction masculine du temps linéaire et unitaire en révélant comment ces unités ont réprimé l'Autre<sup>287</sup>.

L'« identité de genre » qui se construit dans un « au-delà » serait bien entendu ici le féminin, comme le donnent à penser les œuvres du corpus, dont le point de chute d'un devenir assis, possible à circonscrire, ne survient jamais réellement dans le temps de l'écriture. Les écritures au féminin militent en faveur de ce féminin qui ne possède pas d'essence. Il se dérobe et danse. Du féminin, on montre la construction, l'agencement, le laboratoire de création. L'instant du « *snap* » ouvre un champ des possibles qui « fracture la fiction masculine » et donne à voir fruits, excroissances, glanes dans l'histoire : ce que le féminin renferme de latitudes et d'espoirs.

---

<sup>287</sup> Je traduis. « *It is a discourse that recognizes genre identity as inherently unstable and continually self-deconstructing. In this discourse the meaning of gender identity is constantly deferred, endlessly multiple, a narrative ideal of ceaseless textual play and yet one that does not erase either the masculine or the feminine. It is in this sense that discourses of gendered time can fracture the masculine fiction if unity that is linear time and reveal how these unities have repressed an Other* ». Pamela Odih, « Gendered Time in the Age of Deconstruction », *Time & Society*, vol. 1, n° 8, mars 1999, p. 35.

## CHAPITRE IV

### Pratiques du commun dans *La Barre du jour* et *La Nouvelle Barre du jour*

*L'amour est un peu comme la littérature. Pour qu'il y ait littérature, il faut la métamorphose du langage parlé. L'amour arrache le narcissisme de l'individu, il le métamorphose. À partir de soi, l'amour rend capable d'un geste gratuit et de générosité. L'amour suscite le désir d'un apport personnel à la collectivité.*

France Théoret

#### Introduction

##### Du parcellaire au collectif

« L'écriture lorsqu'elle s'éloigne des genres littéraires met à nu un rapport beaucoup plus global ou général au langage. On enlève des balises culturelles lorsqu'on s'éloigne des genres littéraires. C'est là que l'écriture devient paradoxale à savoir qu'elle tend à être globale alors qu'elle doit passer par le fragment, la partie, l'instant<sup>288</sup> », écrit France Théoret dans *La Nouvelle barre du jour* en 1987. Théoret explicite ainsi son parti pris esthétique pour un brouillage générique. Elle valorise une écriture labile, instable et éphémère. C'est dans le paradoxe que se situe le caractère politique de cette écriture : voguant sur le microscopique, le suspendu, se situant dans « l'instant » et non dans le pérenne, l'écriture se défait de l'empreinte de la culture et chemine à l'envers de récits doxiques. On cherche ainsi des stratégies afin de se défaire d'aprioris que l'on porte comme une vieille chemise, voulant ainsi peut-être atteindre un cœur, un corps, moins enclavé par des dogmes.

Chez Théoret, l'écriture du parcellaire n'est pas à entendre comme étant de l'ordre d'une humilité pieuse, résultant d'une quelconque abnégation qu'on attribue parfois au « petit » — ce « petit » se lisant comme le reliquat d'une grandeur hégémonique, nécessairement supérieure. Au contraire, cette fragmentation du discours en appelle à une multiplication d'éléments qui ne saurait s'épuiser lorsque ces particules se régénèrent dans de nouvelles constellations au fur et à mesure qu'un discours totalisant souhaite les démanteler. Le fragment se reconfigure, il n'est

---

<sup>288</sup> France Théoret, « Fiction et métissage ou écrire l'imaginaire du réel », *La Nouvelle Barre du jour*, « L'écriture. Lieu théorique et pratique du changement. Actes du colloque de Charleroi », n° 201-202, avril 1987, p. 77. Texte repris dans *Entre raison et déraison*, Montréal, Les Herbes rouges, 1987, p. 117-129.

pas figé. Il donne à voir le multiple et sa force dynamique : c'est peut-être pour cela que Théoret le pense par le biais de la notion d'instant, où la signification du fragment devient apparente pour ensuite se dissoudre et rejaillir sous un nouvel éclairage l'instant d'après.

Il n'est pas fortuit que France Théoret formule ces propos dans *La Nouvelle Barre du jour*, revue à laquelle je consacre ce chapitre, où s'incarne un désir vif de transformation du monde par l'entremise de la littérature. *La Barre du jour* est fondée en 1965 par quatre étudiants de l'Université de Montréal, Jan Stafford, Marcel Saint-Pierre, Nicole Brossard et Roger Soublière. Elle devient, à partir du numéro 58, en 1977, *La Nouvelle Barre du jour (NBJ)* et cesse ses activités en 1990. Revenant en 1980 aux raisons qui ont motivé sa création dans le dossier de la revue *Voix et Images* sur la *BJ/NBJ*, Nicole Brossard dit y avoir recherché « une pratique d'écriture susceptible de transformer les mentalités littéraires et sociales<sup>289</sup> ». Parmi les modifications paradigmatiques du monde à apporter par ces pratiques d'écriture, il y aurait le démantèlement des genres littéraires, comme l'indique aussi Caroline Bayard dans *La Nouvelle Barre du jour* en 1987 : « [n]on, les genres n'ont pas été tués par le postmodernisme, disons seulement qu'ils ont été alternativement sédimentés, archéologisés, détournés. Ils reviennent par fragments, se refaument dans le rapiéçage, le recyclage, le *patchwork* des créations artistiques [...]»<sup>290</sup> ». Bayard souhaite dépasser le simple constat de la mort du genre qu'annonce le colloque où elle participe alors, ce qui en revient à « enfoncer avec componction des portes joyeusement ouvertes depuis deux décennies » (Bayard : 22). Au-delà des constats postmodernistes en vogue à l'époque, où on appelle à une conception floue des genres littéraires, à un refus des étiquettes génériques, ce sont plutôt les *manières* par lesquels les genres littéraires se refont que Bayard invite à étudier<sup>291</sup>.

Atavismes, survivances, détournements, pastiches : c'est assurément sous le mode du deuxième degré, par l'utilisation d'un déjà-là, que se manient les genres littéraires durant les années quatre-vingt. Cette remise en question des genres littéraires revient régulièrement chez les écrivaines de mon corpus : je l'ai vu plus haut chez France Théoret. Les genres littéraires,

---

<sup>289</sup> Joseph Bonenfant et André Gervais, « Ce que pouvait être ici, une avant-garde. Entrevue avec Nicole Brossard, Marcel Saint-Pierre et Roger Soublière », *Voix et Image*, vol. 10, n° 2, hiver 1985, p. 77. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

<sup>290</sup> Caroline Bayard, « Les genres et le postmodernisme », dans *La mort du genre. 2. Actes du colloque tenu à Montréal en octobre 1987*, Montréal, Éditions Nouvelle barre du jour, 1989, p. 49. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

<sup>291</sup> Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, London et New York, Routledge, 1989 et Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Coll. « Critique », Les Éditions de Minuit, 1979.

volontairement déconstruits, montrent ainsi autant un *faire*, qu'un *défaire* et un *refaire* que l'hétérogénéité de textes construits par l'esthétique du fragmentaire rend particulièrement flagrant. À la suite des réflexions de Bayard que je prolonge aujourd'hui à plus de trente ans d'intervalle, je souhaite mettre de l'avant davantage qu'un rapport critique aux genres littéraires dans les écritures au féminin. Écrivant à partir d'un regard aiguisé sur le monde qui les entoure, où le patriarcat, disent-elles, a empêché, étouffé, la venue, l'implantation du féminin, les autrices se positionnent dans le social comme des écrivaines femmes, mais surtout comme des écrivaines féministes. Elles souhaitent en finir avec un ordre des choses dans lequel elles ne se reconnaissent pas, ne se sont jamais réellement reconnues. C'est cette écriture politique, par laquelle on souhaite enclencher une modification paradigmatique du monde, qui me porte à les considérer comme des intellectuelles. Dans ce chapitre, après une définition de la figure de l'intellectuelle et un bref balisage de l'étude des revues, j'étudierai comment la *BJ/NBJ*, de ses débuts à sa refonte, se positionne comme un vecteur de changement social par le travail littéraire. Je chercherai à déceler le type de bibliothèque imaginaire auquel a recours la revue dans ses dix premières années d'existence, et la vision de la littérature qui s'en dégage. À partir de 1975, la revue commence à publier des numéros non mixtes consacrés aux femmes, ce qui change la manière dont on réfléchit à la littérature dans la revue. C'est donc aux différents usages de la littérature au sein de la *BJ/NBJ* que je m'intéresserai ici, aux éléments dont on cherche à se distancier comme à ceux que l'on veut conserver. Dans ce chapitre, je chercherai aussi à voir comment s'agencent les fragments qui proviennent de la déflagration de genres littéraires ou de figures institués, des agencements qui vont de pair avec des réflexions sur le sens du commun.

### Intellectuelles?

Alors que le philosophe Georges Leroux écrit que « [l]a proximité des intellectuels et des écrivains est sans doute une chose assurée<sup>292</sup> », dans ce chapitre, je me demande comment celles qui ont pratiqué les écritures au féminin travaillent leur posture d'intellectuelle à même leurs pratiques d'écrivaines. Leur refus de s'engager dans une voie qu'elles considèrent doxique, y compris celle de reconduire les genres littéraires dits conventionnels, participe de leur posture intellectuelle. En effet, leurs écritures politiques, politisantes, font intrinsèquement partie de leur positionnement d'intellectuelles. Par les écritures au féminin, les autrices se

---

<sup>292</sup> Georges Leroux, « La condition de l'intellectuel contemporain » dans Claude Lévesque (dir.), *Qu'en est-il des intellectuels aujourd'hui?*, Montréal, Éditions Hurtubise, coll. « Constantes », 2007, p. 15.

situent ainsi à l'inverse d'une conception de l'intellectualisme héritée de l'exemple français décrit par exemple par Maurice Blanchot dans *Les intellectuels en question*<sup>293</sup> (1986). Cette posture montre, pour reprendre les mots de Claude Lévesque, comment « l'intellectuel s'est affirmé ainsi, peu à peu, comme celui qui accepte de renoncer momentanément à sa solitude créatrice [...] pour répondre à une injonction intérieure<sup>294</sup> ». (Lévesque, 2007 : 10) Les écrivaines de mon corpus échappent aussi à la définition de Pascal Ory et de Jean-François Sirinelli qui fait souvent autorité, où la figure de l'intellectuel correspond à celle des écrivaines et des écrivains qui œuvrent aussi, comme un geste à part, dans la politique, au sein d'un gouvernement, par exemple<sup>295</sup>. En effet, dans les écritures au féminin, les écrivaines agissent en tant qu'intellectuelles dans leur sphère d'exécution primaire : l'écriture littéraire.

La « solitude créatrice », pour reprendre l'expression de Lévesque, loin d'être un lieu duquel ces écrivaines s'arrachent quand vient le temps de prendre la parole, est plutôt le point focal de leur rapport au politique et au féminisme. Cette solitude, dans le cadre des écritures au féminin, si elle est inéluctablement celle à laquelle contraint la majorité des postures d'écriture, n'en est pas moins souvent brisée, rompue comme du pain par différentes stratégies que nous verrons au fil de ce chapitre et du suivant : participation à la *BJ/NBJ*, essais collectifs, écritures collaboratives ... Cette tentation du faire commun, du faire front, d'ouvrir cette chambre à soi durement acquise pour en faire, peut-être, une « chambre à nous », voilà sans doute l'un des traits forts de l'écriture au féminin dans la production des années soixante-dix à quatre-vingt-dix au Québec. Et si chaque pratique singulière d'écriture, lorsque conjuguée à d'autres dans un projet collectif, constituait un de ces fragments qui permet de mettre en joue le canon des genres littéraires tel que l'expliquaient Théoret et Bayard en ouverture de ce chapitre? Dans un même ordre d'esprit, dans son texte théorique « Éloge de la mémoire des femmes » de *La théorie, un dimanche*, ouvrage auquel je reviendrai dans le dernier chapitre, France Théoret décrit ainsi la dialectique entre les sujets individuels et collectifs telle qu'elle se joue dans sa conception du féminisme :

Avec le féminisme, le nous devient conscient, il est un point de départ pour une réflexion personnelle. Ce nous permet une renaissance du je, il est totalement une nouvelle naissance, il n'est jamais plus que cela. Tout enthousiasme vécu à travers le

---

<sup>293</sup> Cette perspective prend naissance dans le soulèvement d'écrivains qui défendent le capitaine Alfred Dreyfus, injustement accusé de trahison par l'État français. Plusieurs intellectuels français défendent ainsi Dreyfus, menés par Émile Zola dans son *J'accuse* (1897).

<sup>294</sup> Claude Lévesque, « Présentation », dans Claude Lévesque (dir.), *Qu'en est-il des intellectuels aujourd'hui?*, Montréal, Éditions Hurtubise, coll. « Constantes », 2007, p. 10.

<sup>295</sup> Pascal Ory et Jean-François Sirinelli, *Les intellectuels en France. De l'Affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, Colin, 1986. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

nous donne au je le sentiment d'être plus intelligent, plus lucide. Il faut se rappeler le sentiment que nous avons de comprendre la réalité, et par conséquent, d'avoir une prise sur elle [...]. Cette intelligence est aussi conscience. Nous n'étions plus, croyons-nous, des consciences douloureuses sans motif de réflexions. Mais la conscience du nous ne dispense pas de la conscience de soi. Car le féminisme est tout autant un mouvement social qui intellectualise des besoins affectifs. (Théoret : 1988, 188-189)

Le collectif permet ainsi une fruition de l'individualité chez Théoret : par sa capacité à exacerber les sentiments, à rendre plus grand ce qui, chez soi, peut paraître petit, il octroie une légitimité à ce qui n'avait pas auparavant d'espace où exister. Le « nous » devient une zone qui permet de nommer, d'identifier, de circonscrire ce qui n'a pas été comblé, ces « besoins affectifs ». Comme l'écrivait déjà Virginia Woolf dans *Une chambre à soi*, « [l]a poésie dépend de la liberté intellectuelle. Et les femmes ont toujours été pauvres, et cela non seulement depuis deux cents ans, mais depuis le commencement des temps<sup>296</sup>. » Créer des espaces communs de « liberté intellectuelle » engendre donc cette « renaissance du je » auquel réfère France Théoret. La création d'une communauté au féminin crée une scission dans l'avancée du temps tel qu'il se vivait jusqu'alors sous un mode majoritairement patriarcal. Elle est aussi là, cette « renaissance » qui est aussi la « naissance » d'un temps de liberté intellectuelle pour les femmes.

L'intellectuelle, comme l'intellectuel, « fond[ent] » l'identité collective », pour reprendre les mots d'Andrée Fortin dans *Passage de la modernité : les intellectuels québécois et leurs revues*<sup>297</sup>. L'intellectuelle devient celle qui non seulement observe le social, mais aussi celle qui hérite du temps passé, qui voit dans l'héritage du passé un ordre du monde à repenser, à reconfigurer, à critiquer. Penser la collectivité à l'aune du passé ou de l'avenir, à partir de la singularité, entre en résonance avec la poétique des écritures au féminin où le geste de sape et d'éliasion face au passé est la condition *sine qua non* de la fondation du futur. Or autre chose se joue dans les écritures au féminin. Car comment penser l'héritage du collectif, ce qui doit être conservé pour le futur, quand ce même collectif correspond à la doxa et exclut de son imaginaire tout ce qui est de l'ordre du féminin depuis des temps immémoriaux? Ainsi, la position de l'intellectuelle ne met pas en jeu les mêmes questions que celle de l'intellectuel, car il n'existe pas de symétrie entre le féminin et le masculin.

---

<sup>296</sup> Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, Paris, Denoël, 1978 [1931], p. 146.

<sup>297</sup> Andrée Fortin, *Passage de la modernité : les intellectuels québécois et leurs revues*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2006 [1993], p. 3. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait. Dans cet ouvrage, Fortin rend compte de trois mouvements distincts entre le politique et la place de l'intellectuel au Québec, où ces changements de paradigme seraient liés à l'avènement de la modernité, qui change les dispositions et les modalités de la parole dans l'espace public.



Habiter l'espace intellectuel, dans les écritures au féminin, est ainsi de l'ordre de la construction, où l'on peut imaginer, voire mettre en œuvre, une idée du collectif qui comprenne des stratégies pour y inclure le féminin. Cette construction implique aussi une destruction : on cherche à repenser, voire à annihiler, le patriarcat. C'est ce qui se produit, je le montrerai, dans *La Barre du jour*. Si, au départ, le projet initial de la revue était de soutenir la fondation de la littérature québécoise, la réflexion sur le féminin qui s'installe au fil des années dans les textes de la revue vise à en finir avec le patriarcat. Reléguer le patriarcat aux oubliettes, conserver du passé que ce qui peut en être remodelé, ridiculisé, réutilisé dans la mise en forme du féminin... Ces gestes, nous les avons vus notamment dans le chapitre précédent en explorant les stratégies intertextuelles chez Denise Boucher dans *Cyprine* (1978). Dans cette œuvre, l'action de découpage, mise de l'avant dès le sous-titre du recueil, « essai-collage pour être une femme », produit des morceaux de discours, d'images et d'extraits d'une trame première investis d'une portée féministe lorsque travaillés dans un second projet. Ce qui crée la portée féministe est autant le geste d'extraction, de découpe d'images et de citations, que celui de colligation. Ce qui donne la portée féministe à un tel projet est entre autres la politisation de ces éléments épars, politisation qui se crée aussi de par leur agencement singulier et possiblement inattendu. Ce type de pratique indique à la fois une récupération et une liquidation nécessaires à l'élaboration d'un futur que l'on espère libéré des spectres, des hantises et autres reliquats imprimés par le patriarcat. La mémoire mobilisée dans ce cadre est ainsi volontairement non-linéaire, trouée, portée par un aporétisme assumé qui s'incarne par la multiplication de blancs textuels dans *Cyprine*.

Si je ne prétends pas faire une analyse *queer* dans le cadre de cette thèse, j'aimerais rappeler la réflexion du critique Jack Halberstram à propos de la notion de mémoire. En effet, c'est également à une mémoire constituée de blancs et de saillies qu'il en appelle dans son essai *The Queer Art of Failure* (2011), où il revendique une position *queer* face à la mémoire, préférant se concentrer sur ce qui craque, ce qui coince, ce qui échappe au triomphalisme :

la mémoire en tant que telle est un mécanisme disciplinaire que Foucault nomme « un rituel du pouvoir ». Elle sélectionne ce qui est important (l'histoire des triomphes). La mémoire lie un fil narratif continu comme étant rempli de ruptures et de contradictions. Elle crée des précédents pour d'autres actes similaires de mémoire. [...] [O]ublier devient une façon de résister aux logiques héroïques et grandioses de la mémoire et libère de nouvelles formes de mémoire qui se rapportent plus à la

spectralité qu'aux preuves matérielles, aux généalogies perdues qu'à l'héritage, à l'effacement qu'à l'inscription<sup>298</sup>.

Circonscrire une mémoire qui en est aussi une de la perte, du non-dit, de la disparition, peut aussi se lire en lien avec la mise en récit du sujet féminin face à l'histoire dans les écritures au féminin, position que j'ai observée au chapitre précédent. J'ai alors remarqué la mise en discours, dans les textes, de ce schème récurrent dans les écritures au féminin : celui d'une figure, la femme, posée comme n'existant pas tout à fait, ou pas encore dans toute son amplitude, car invisibilisée dans l'histoire par le patriarcat. Cette position correspond aux propos d'Halberstam quand il demande d'observer les figures de l'oubli dans une histoire que l'on retourne comme un gant pour changer de perspective face à ses horizons, dans l'objectif d'en faire saillir les sutures, les raccourcis, les manques. La position de l'intellectuelle, dans les écritures au féminin, n'est donc pas distincte ou « autre » de la position du sujet féminin face à l'histoire que nous avons approfondie dans le chapitre précédent. La figure de l'intellectuelle prolonge, recoupe, rejoint ou renverse les axes paradigmatiques caractéristiques de celle du sujet féminin face à l'histoire. Il s'agit de penser leurs fonctions identitaires par le biais d'un vase communicant plutôt que comme deux entités hétérogènes.

À la fois produit de la société dans laquelle elle évolue et critique de celle-ci, la figure de l'intellectuelle dans les écritures au féminin apparaît en premier lieu au sein de la société québécoise, représentée comme étant patriarcale. Or, l'intellectuelle s'en échappe, comme nous avons vu au chapitre précédent, en promouvant un « discours de la fin », repli qui va avec la volonté de créer, cette fois, une communauté au féminin. Cette communauté devient le reliquat de la société. Le discours féministe est travaillé par l'espoir d'un commencement, d'une ère où les femmes auront leur juste place dans le partage des sensibiles. Ce commencement va de pair avec la fin, que l'on souhaite sans retour, du patriarcat. Cette façon de réfléchir à la communauté de femmes rejoint celle de Catherine Mavrikakis lorsqu'elle écrit sur les latitudes et les finitudes d'une communauté au féminin dans « Portrait de groupe avec dames ou comment penser une communauté de femmes » (2001). À partir de *La communauté inavouable* (1983) de Maurice Blanchot, pour qui une communauté est fondée sur le hasard qui réunit ses membres et sur un

---

<sup>298</sup> Je traduis. « *Memory is itself a disciplinary mechanism that Foucault calls "a ritual of power"; it selects for what is important (the history of triumph), it reads a continuous narrative into one full of ruptures and contradictions, and it sets precedents for other "memorializations". In this book forgetting becomes a way of resisting the heroic and grand logics of recall and unleashes new forms of memory that relate more to spectrality than to hard evidence, to lost genealogies than to inheritance, to erasure than to inscription.* » Jack Halberstam, *The Queer Art of Failure*, Durham, Duke University Press, 2011, p. 14. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

« amour de la mort », Mavrikakis écrit qu'« [i]l faut alors peut-être penser la communauté de femmes, non plus comme fondatrice d'une cellule qui reproduirait des liens sociaux basés sur des métaphores familiales, mais comme une communauté d'amantes qui ne produiraient rien, si ce n'est le plaisir d'être ensemble qui auraient pour but essentiel la destruction du social, son éclatement<sup>299</sup> ». Chez Mavrikakis, c'est le « plaisir d'être ensemble » des femmes qui constitue une dérogation au social. Parce que les femmes ont été socialisées, notamment par le clergé, à être d'abord des épouses ou des mères et ainsi à être des subordonnées, on les a empêchées de créer et de jouir des liens d'amitiés et/ou d'amour entre elles. Ce sont ces mêmes liens qui, une fois noués, réorganisent le social. D'une façon que l'on peut réfléchir en concomitance avec la figure de l'intellectuelle qui observe la communauté dont elle fait partie, en expérimente les frontières, les limites, ses débuts et ses finalités, les femmes réunies en groupe remettent en cause l'ordre établi.

Cette remise en cause de l'ordre établi qui se crée à l'intérieur d'une communauté de femmes selon Catherine Mavrikakis, se lit aussi dans les écritures au féminin notamment par la volonté de faire désordre dans les catégories génériques, de ne pas embrasser une codification générique usuelle. L'histoire des intellectuelles et des intellectuels croise nécessairement, au Québec, différents moments de l'histoire de la pensée, mais l'histoire intellectuelle des femmes issues des écritures en féminin m'apparaît comme un cadre en soi, dont l'étude comporte un système de référence particulier. Ma réflexion, en ce sens, prolonge celle d'Yvan Lamonde, de Marie-Andrée Bergeron, de Michel Lacroix et de Jonathan Livernois qui, dans l'introduction de leur *Dictionnaire des intellectuel.les au Québec* (2017), notent

que peu de définitions prennent en compte la réalité spécifique des femmes et leur intégration difficile, tant au politique qu'au vaste monde des lettres et des idées. Plusieurs facteurs contribuent à en expliquer la cause : les conditions matérielles (la difficile acquisition de l'autonomie financière, l'absence d'une « chambre à soi »), les conditions politiques (la non-reconnaissance du statut de citoyenne, l'impossibilité de voter aux élections provinciales jusqu'en 1940 et l'accès difficile au pouvoir) et enfin la dévalorisation générale de la parole des femmes dans les médias et des sujets dits « typiquement féminins », pour ne pas parler de la justification d'un conflit de nature « anthropologique » entre intellectualité et féminité<sup>300</sup>.

---

<sup>299</sup> Catherine Mavrikakis, « Portrait de groupe avec dames ou comment penser une communauté de femmes », dans Catherine Mavrikakis et Lucie Lequin (dir.), *La francophonie sans frontière*, Montréal, L'Harmattan, 2001, p. 309. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

<sup>300</sup> Marie-Andrée Bergeron, Yvan Lamonde, Michel Lacroix et Jonathan Livernois, *Dictionnaire des intellectuel.les*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2017, p. 10. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

Afin de rendre compte du contexte spécifiquement québécois dans lequel évoluent les intellectuelles et les intellectuels, Bergeron, Lamonde, Lacroix et Livernois ont recours à une « définition opératoire » (*Ibid.*), qu'ils distinguent du canonique engagement sartrien. À partir de la « fonction-auteur » foucauldienne<sup>301</sup>. Ils réfèrent à la « fonction-intellectuelle » qui

correspondrait ainsi à une reconfiguration des discours s'affrontant dans l'espace public. Ainsi, quand l'histoire d'une idée, d'un discours s'avère liée de près à un acteur (individu, revue, institution), c'est le signe que cette personne, cette revue, cette institution ont assumé la fonction-intellectuel de façon marquée et durable. (*Ibid.* : 12)

Cette « idée », ce « discours », serait bien entendu, dans le cadre qui nous intéresse, ceux des écritures au féminin. Impossible à mes yeux d'évoquer Nicole Brossard ou France Théoret, par exemple, sans convoquer leur implication dans la recherche et l'exploration du féminin dans l'écriture durant les années soixante-dix ou quatre-vingt. Ce mouvement de pensée qu'est le féminisme, sa prégnance sur leur travail d'écrivaine, est incontournable. Le féminisme littéraire incarné par les écritures au féminin agit comme une « reconfiguration des discours », pour reprendre les mots des directeurs et directrice du *Dictionnaire des intellectuel.les*, car il cristallise plusieurs mouvements, tendances et idées présents dans certains réseaux littéraires. Le formalisme, la psychanalyse, le marxisme, entre autres, sont autant d'influences pour ces femmes qui problématisent les différences sexuées par le biais de la littérature. La littérature est posée comme un vecteur rendant possible un changement social collectif, une « reconfiguration des discours » s'incarnant dans une remise en question du patriarcat dans la littérature. C'est cet alliage inédit de références — qui peut également s'expliquer, comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, parce qu'à partir des années soixante, les femmes ont de plus en plus accès aux études supérieures, et donc à un plus vaste réservoir de connaissances que jamais auparavant — agit comme moteur de cette volonté de révolution inédite au sein de la société québécoise. Qui plus est, la « fonction-intellectuelle » me paraît intéressante parce qu'elle rend compte de la position située de toute énonciation, et, dans ce cas-ci, encadre ma propre position située face au discours féministe des années soixante-dix à quatre-vingt-dix. Une remarque du *Dictionnaire des intellectuel.les* a aiguillonné ma recherche : celle-ci veut qu'« [u]n de ces mouvements [intellectuel des années soixante-dix], celui du féminisme radical, permet l'émergence des intellectuelles comme inflexion spécifique de la fonction-intellectuel ». (*Ibid.* : 22) Ce féminisme radical des années soixante-dix me semble bien entendu correspondre

---

<sup>301</sup> Michel Foucault définit la « fonction-auteur » comme « caractéristique du mode d'existence, de circulation et de fonctionnement de certains discours à l'intérieur d'une société ». (« Qu'est-ce qu'un auteur ? » (dans *Dits et écrits I, 1954-1975*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001 [1969], p. 826, tel que cité dans le *Dictionnaire des intellectuel.les* (Bergeron, Lamonde, Lacroix et Livernois, 2017 : 11))

à la mouvance des écritures au féminin, mouvance dont la recherche du féminin se joue dans un rapport au collectif.

Les écritures au féminin, en ce sens, peuvent se penser à la lumière des propos de Dominique Maingueneau dans *Le discours littéraire* (2004). Dans cet essai, Maingueneau associe le « fait littéraire » à un « discours ». La notion de discours, que l'on pourrait définir en suivant Maingueneau comme un fait de langage s'adressant à un autre, pris en charge par une instance énonciative et influencée par des interdiscours comme l'intertextualité, permet de considérer le fait littéraire comme un espace constamment traversé d'influences. Maingueneau nous enjoint à « renoncer au fantasme d'œuvre autarcique et d'œuvre au fond de la conscience créatrice [en] restitu[ant] les œuvres aux espaces qui les rendent possibles, où elles sont produites, évaluées, gérées<sup>302</sup>. » Maingueneau souhaite décroquer l'intériorité d'un texte et son extériorité, en analysant la manière dont les deux s'amalgament, s'interpénètrent, s'influencent et se relancent. C'est cette sensibilité au sens du commun que je souhaite mobiliser, croisant cette définition du discours à celle de la posture de l'intellectuelle.

Ainsi, alors que les deux chapitres précédents analysent de manière thématique le sujet féminin face à l'histoire, ici, c'est à partir de la forme, souvent mise en tension, questionnée, volontairement hybride et défaite de tout idéal de pureté, que je baserai ma réflexion. Autrement dit, que font les formes empruntées aux écritures au féminin, lorsqu'elles échappent au canon? Comment lier ces formes à la posture de l'intellectuelle? Quel sens du commun est mis en lumière avec ces différentes pratiques? Dans *Le discours littéraire*, Maingueneau écrit que « la création se nourrit ainsi de tout [...], d'un retrait méthodique, ritualisé du monde aussi bien que de l'effort permanent de s'y insérer ». (Maingueneau : 74) Si la littérature fait nécessairement partie du monde, il n'en reste pas moins, pour le dire encore une fois avec Maingueneau, que « [l]'existence sociale de la littérature suppose à la fois l'impossibilité de se clore sur soi et l'impossibilité de se confondre avec la société "ordinaire" ». (*Ibid.* : 72) Cette mise en tension entre adhésion et rejet, qu'il nomme « paratopie », me semble tout à fait fertile, car elle permet de penser autant ce « retrait méthodique du monde » qui caractérise les écritures au féminin que « l'effort permanent pour s'y insérer ». (*Ibid.* : 74) La notion de paratopie me paraît aussi recouper la posture de l'intellectuelle, telle que je l'évoquais plus tôt, qui demande de se placer à l'extérieur de la société que l'on observe, tout en y appartenant néanmoins. Dans le cadre des

---

<sup>302</sup> Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004 [2013], p. 34. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

écritures au féminin, c'est de l'univers patriarcal dont on souhaite se détacher, mais ce détachement vient du même coup avec la volonté de trouver des stratégies, des manières de participer au social. Ainsi, que garde-t-on du monde que l'on évalue, qu'en rejette-t-on, quelle idée du commun se déploie par l'entremise de cette activité de tri, de coupure et d'agencement?

### Le format revue. Quelques préoccupations théoriques

Les revues sont des objets particulièrement résistants à l'analyse, en raison notamment des nombreuses questions méthodologiques que leur étude soulève. En effet, comment penser leurs signatures plurielles, celle de la personne qui y signe un ou plusieurs articles, et celle de la signature de la revue en elle-même? Une revue possède son propre système de valeurs, construit par les articles publiés, mais également par d'autres instances — les membres de l'équipe de rédaction, son support matériel, par exemple. Quitte à énoncer quelques évidences, je souhaite souligner que la revue est un lieu où, à l'intérieur de chaque numéro, mais aussi de publication en publication, se construit une *sorte* de cohérence. J'utilise à dessein cette figure d'atténuation, dans la foulée des propos de Michel Lacroix dans son article « Sociopoétique des revues et l'invention collective des “petits genres” » (2012). Lacroix y nuance certaines remarques qui veulent que la revue soit le reflet sans ambages du collectif, ou encore qu'elle représente une vision parfaitement unifiée d'un groupe, proposant plutôt une

sociopoétique des revues [qui] viserait à tenir compte, dans leur articulation, mais sans les confondre, des dimensions sociale (ou collective) et poétique (ou médiatique). Ceci en examinant, d'un côté, la revue comme lieu de sociabilité en mouvement, avec des degrés variables d'homogénéité sociale, professionnelle ou discursive, comme prise de position, instrument d'accumulation de capital symbolique, au sein d'un espace intellectuel et littéraire aux frontières conflictuelles; comme produit économique et matériel, source de contraintes multiples; et enfin comme lieu de médiation du discours social. Sans négliger, de l'autre, ce qui fait de la revue une matrice médiatique spécifique, une œuvre collective, périodique, fondée sur un rapport second à l'actualité et juxtaposant des corpus à géométrie variable<sup>303</sup>.

C'est par le prisme de cette perspective qui conçoit les revues comme un espace sensible, fort en saillie et en angles morts, que je me propose de les aborder. En effet, une revue me semble portée par une cohérence qui, loin d'être lisse, n'est pas à l'abri d'aspérités qui viennent parfois contrarier cette même cohérence. On y retrouve des conflits internes, des changements de direction, de mouvances et d'orientation, des points de rupture qui sont sans doute encore plus

---

<sup>303</sup> Michel Lacroix, « Sociopoétique des revues et l'invention collective des “petits genres” », *Mémoires du livre. Studies in Book Culture*, vol. 4, n° 1, automne 2012, p. 11. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

évidents dans une période comme celle qui nous intéresse, caractérisée par une prise de position féministe qui se veut elle-même en rupture avec le patriarcat. Contrainte à une existence souvent précaire pour moult raisons — lectorat à construire, changement de comités de rédaction, par exemple —, la revue n'en développe pas moins une poétique singulière, souvent appelée à changer d'inclinaison durant son existence, parfois subrepticement, parfois furieusement, selon, par exemple, les réseaux d'intervenants qui y signent des textes. Dans ce chapitre, étudier les revues semble aller de soi en raison précisément de ce caractère informe, difficile à contenir, qui les caractérise; aussi parce qu'une revue, en dévoilant des morceaux d'œuvres en cours, des extraits de projets en chantier, des textes autonomes, appartient à cette poétique du fragment, du morceau, que je me propose d'observer. Car si, dans les chapitres précédents, il m'est arrivé de faire appel à certains articles de revue, je les ai analysés hors de leur contexte de publication premier. Ces textes avaient été extraits de ce premier lieu de publication, la revue, afin d'être colligés à l'intérieur de recueils. En déplaçant dans un recueil un texte diffusé d'abord en revue, on ne le juxtapose évidemment plus aux textes signés par d'autres écrivaines, comme c'était le cas lors de sa première diffusion; ce déplacement en modifie la lecture.

L'étude des revues permet d'aborder le sens du commun tel qu'il se met en place dans un univers littéraire, un « sens du commun » qui emprunte plusieurs avenues, notamment formelles. En effet, une revue littéraire — et c'est le cas de la *BJ/NBJ* — comporte souvent au sein d'un même numéro des textes appartenant à plusieurs genres littéraires : poèmes, essais, commentaires de lecture, qui forment un ensemble qui, bien qu'unitaire, demeure néanmoins hétérogène. Comment ces différentes formes permettent-elles de réfléchir au social? Le font-elles chacune de façon singulière, suivant leur forme? Qui plus est, comment les écritures au féminin représentent-elles, composent-elles, glosent-elles l'idée d'une pluralité, voire d'une communauté des femmes? Ces questions guideront ma réflexion au fil de ces pages, fil que j'ai aussi exploité en abordant les différentes modalités du geste intertextuel au chapitre précédent. L'intertextualité, nous l'avons vu, agit, pour reprendre la belle expression de Tiphaine Samoyault, comme une « mémoire de la littérature ». (Samoyault, 2001) Dans les écritures au féminin, le geste intertextuel montre la littérature comme un univers qui absorbe *et* relaie le travail d'autres écrivaines et écrivains. Les revues peuvent également se penser sous les auspices de l'intertextualité. Dans une revue, l'intertextualité est à voir de manière plus large que le simple repérage strict de mentions ou de citations de texte en texte, mais davantage, comme l'envisage Michel Lacroix, comme la production d'effets de « formes et [de] degrés de dialogisme ». (Lacroix : 9) En effet, le dialogisme est l'une des façons, pour plusieurs

théoriciens et théoriciennes dont Samoyault, de concevoir l'intertextualité. Citant Bakhtine, Samoyault décrit ainsi le dialogisme :

[l]'altérité est décisive pour mettre en place ce mouvement des textes, ce mouvement de langage qui se charge de mots autres, des mots des autres. C'est selon Bakhtine, le mouvement même de la vie et de la conscience [...]. La conscience est constamment remplie d'éléments extérieurs à elle, ingrédients apportés par autrui et nécessaires à son accomplissement. « Dans la vie, nous faisons cela à chaque pas : nous nous apprécions nous-mêmes du point de vue des autres, nous essayons de comprendre les moments transgredients à notre conscience même et d'en tenir compte à travers l'autre [...]; en un mot; constamment et intensément, nous surveillons et nous saisissons les reflets de notre vie dans le plan de la conscience des autres hommes<sup>304</sup> » (Samoyault : 12).

Alors que Bakhtine pense le dialogisme par rapport au genre romanesque, j'élargis sa définition en renvoyant à la profonde altérité contenue dans tout discours. Le discours, notamment celui qui circule dans les revues, ne saurait ainsi se construire en vase clos, étant plutôt soumis à un complexe réseau d'interférences et d'ouvertures à l'altérité. Car, pour reprendre encore une fois les mots de Michel Lacroix, « [l]a revue opère et manifeste une polyphonie et une intertextualité "restreintes", dont les frontières, les hiérarchies, et les conflits qu'ils suscitent, doivent être étudiés, en tenant compte des diverses médiations ». (Lacroix : 9) Ces termes, « dialogisme », « intertextualité » et « polyphonie » possèdent toutes des définitions différentes, mais ne sont pas, comme l'indique l'analyste du discours Ruth Amossy, contradictoires<sup>305</sup>. Ils se complètent plutôt, permettant de penser les liens qui unissent l'énoncé d'un sujet à la doxa<sup>306</sup> puisque

[le] locuteur est *à la fois* constitué par la parole de l'autre qui le traverse à son insu (il ne peut dire ni se dire en-dehors de la doxa de son temps : c'est le dialogisme); *et* sujet intentionnel mobilisant les voix et les points de vue pour agir sur son allocutaire (c'est la polyphonie). Loin d'être contradictoires, ces deux conceptions représentent deux facettes complémentaires du sujet parlant et rendent compte de son lien au social à la fois dans ses déterminations, son individuation et son vouloir-dire, qui est aussi un vouloir-faire (Amossy : 69).

Dans cette nuance qu'apporte Amossy quant aux définitions de « dialogisme » et de « polyphonie », je vois également se superposer la définition d'intellectuelle évoquée plus tôt :

---

<sup>304</sup> Cette citation de Samoyault est de Bakhtine, lui-même cité par Tzvetan Todorov dans « Bakhtine et l'altérité », *Poétique*, n° 40, p. 502.

<sup>305</sup> Ruth Amossy, « De l'apport d'une distinction : dialogisme vs polyphonie dans l'analyse argumentative », dans Jacques Bres (dir.), *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, 2005, p. 69.

<sup>306</sup> Dans le même article que cité ci-haut, Ruth Amossy définit la doxa comme les « représentations, opinions, croyances communes (Amossy & Herschberg Pierrot 1999; Amossy & Sternberg 2002). » (Amossy, 2005 : 66) On pourrait ajouter que la doxa correspond à un paradigme philosophique qui englobe l'ensemble des courants dominants dans la société.



l'intellectuelle fait partie de la communauté, de la doxa, mais cherche également à s'en extirper. Elle veut devenir un « sujet intentionnel », pour reprendre l'expression d'Amossy, en faisant appel sciemment aux voix qui la constituent dans son discours. Sans polyphonie active, pas de figure d'intellectuelle possible. La revue, en faisant coexister dans un même espace autant de voix, permet une saisie particulièrement intense et fructueuse des discours et des courants qui peuvent s'entrechoquer, provoquant de petites collisions, voire de petites explosions pour parfois, malgré tout, converger.

Pour les écrivaines associées à l'écriture au féminin au Québec, dont la pratique de l'intellectualisme s'inscrit dans un militantisme féministe à la longue histoire, la littérature devient un *vecteur*. Le féminisme qu'elles pratiquent prend racine à l'intérieur de la littérature, d'une croyance en sa possibilité de catalyseur de bouleversement social. Pour le dire avec Marie-Andrée Bergeron dans sa thèse de doctorat « *Nous avons voulu parler de nous* » : *le discours éditorial des féministes québécoises (1972-1987) dans Québécoises deboutte!, Les têtes de pioche et La Vie en rose*<sup>307</sup> (2013),

les féministes investissent l'espace politique par la matrice littéraire. Qui plus est, il ne s'agit pas de se servir de la légitimité acquise dans le champ littéraire pour intervenir dans le champ politique, mais bien de la qualité politique de leurs revendications pour investir le champ littéraire ». (Bergeron, 2013 : 257)

Ainsi s'explique mon choix d'étudier une revue, *La Barre du jour*, qui dès ses débuts se positionne comme une revue littéraire : ce sont les manières dont on y discute de la littérature qui m'intéressent. Plusieurs écrivaines du corpus participent à d'autres revues, mais le font davantage en tant que militantes qu'écrivaines. En prenant l'exemple des *Têtes de pioche* (1976-1979), revue qui naît d'abord d'un groupe de discussion hebdomadaire non mixte avant de devenir une publication revendiquant le passage à l'action afin d'arriver à une plus grande consciente féministe, Bergeron explique que

[d]u point de vue de la composition des textes, on ne note pas de parentés stylistiques ou même thématiques entre les revues formalistes des années 1970 et la revue *Les têtes de pioche*; pas de poème formaliste et aucune référence à l'appartenance des membres de l'équipe de rédaction à l'avant-garde littéraire québécoise. Les textes que l'on présente dans *Les têtes de pioche* sont féministes, strictement. Et si l'on trouve dans les pages des *Têtes de pioche* quelques textes de création, il n'y a rien qui s'apparente vraiment aux œuvres publiées dans *La Barre du jour* ou dans *Les Herbes rouges*. Plutôt, le recoupement entre les deux revues se constate à l'observation d'un réseau d'actrices transfuges, c'est-à-dire qui se transportent d'un projet à l'autre. Les poètes féministes

---

<sup>307</sup> Marie-Andrée-Bergeron, « *Nous avons voulu parler de nous* » : *le discours éditorial des féministes québécoises (1972-1987) dans Québécoises deboutte!, Les têtes de pioche et La Vie en rose*, thèse de doctorat, Université Laval, 2013. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

participent aussi aux revues féministes : Nicole Brossard et France Théoret font même partie de l'équipe de rédaction de *Têtes de pioche (Tdp)*, dont elles sont en outre membres fondatrices<sup>308</sup>. (Bergeron, 2013 : 108-109)

Relevant les contributions de Brossard et Théoret en tant qu'autrices et en tant que fondatrices de la revue, Bergeron revient un peu plus loin à la présence de ces dernières, mentionnant « [l']effacement de l'identité "littéraire" des rédactrices [...] au profit d'une identité collective ». (*Ibid.* : 111) Parce que c'est justement la portée politique véhiculée par le discours sur la littérature qui m'intéressera dans ce chapitre, on comprend pourquoi j'ai choisi de ne pas inclure dans ma recherche les périodiques non littéraires auxquels ont contribué les écrivaines issues de l'écriture au féminin, dont par exemple *Stratégies*, où Madeleine Gagnon a été active, ou encore *Spirale*, revue généraliste de critique se consacrant aux sciences humaines que France Théoret a cofondée, en 1979, avec Normand de Bellefeuille, Roger Des Roches, Gordon Lefebvre, André Roy, Gail Scott et Laurent-Michel Vacher, en plus de la diriger de 1981 à 1984.

Sans m'arrêter longuement à *Spirale*, je souhaite mentionner que, lorsque France Théoret porte un regard rétrospectif sur son implication dans la revue dans un numéro soulignant son quarantième anniversaire, elle met de l'avant le caractère intellectuel de la revue ainsi que sa mouvance féministe. Dans son article intitulé « Imaginer le langage ou ce qui manque » (2019), quarante ans après ses premières interventions dans la revue, elle élit ces critères afin de formuler, en quelque sorte, la mise en mémoire de son implication à *Spirale*. Pour elle, le propre de l'intellectuel est de faire des choix probants face aux œuvres critiquées : « [l']intellectuel, le mot est lâché, énonce ce qui importe<sup>309</sup> ». Dans la phrase de Théoret, « intellectuel » est une expression potentiellement dangereuse, peut-être incommode, mais on donne tout de même à l'intellectuel un atout important, voire primordial : celui de dire vrai, de choisir parmi l'éventail de possibles les éléments justes, qui « importent ». Un peu plus loin, Théoret réitère la corrélation entre les œuvres que l'on choisit de critiquer et la vie intellectuelle. Qui plus est, dans cet article, elle emploie l'indicatif présent, ce qui contribue à donner l'impression que les choix esthétiques et politiques de *Spirale* dans « ses années d'effervescence » continuent d'avoir une incidence par rapport aux choix actuels de la revue :

[i]l y a à défendre des œuvres, des idées : une vie intellectuelle. La tension anime les débats. Savoir choisir une œuvre est une chose, savoir la situer en contexte définit l'esprit du magazine. Ainsi le *féminisme* prend une dimension congruente à ses années

---

<sup>308</sup> Avec Agathe Martin, Michèle Jean, Eliette Rioux et Martine Ross.

<sup>309</sup> France Théoret, « Imaginer le langage ou ce qui manque », *Spirale*, n° 267, hiver 2019, p. 18. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

d'effervescence. La rubrique portant sur des ouvrages essayistiques est nommée « Féminisme » et non pas « Essai ». *Spirale* y marque son adhésion à la lutte des femmes, élaborée dans des ouvrages de chercheuses, de femmes intellectuelles » (Théoret, 2019 : 19. L'autrice souligne.)

Pour Théoret en 2019, la posture intellectuelle, et peut-être de *l'intellectuelle féministe* dans *Spirale*, réside à la fois dans le choix des œuvres critiquées, celles de « chercheuses, de femmes intellectuelles » et à la fois dans la plasticité de l'appareillage critique qui met en valeur ces critiques, comme les titres de section. Si les choix des œuvres commentées dans une revue relèvent pour Théoret d'un choix intellectuel, il me semble que, dans le même esprit, le choix des œuvres intégrées à des textes de poésie, de fiction, relève, lui aussi, d'un choix *intellectuel* autant que poétique. Plus encore, le « féminisme », relate Théoret, constituait à l'époque pour *Spirale* une catégorie générique propre, en lieu et en place de l'essai. Cette perspective très fertile a auréolé toute ma réflexion ici et continuera à le faire : c'est-à-dire que je conçois que le féminisme, dans le cadre jamais très carré des écritures au féminin, n'est pas « qu'un » mouvement politique, « qu'une » idéologie. Il est d'abord une *forme* appliquée à la langue.

### **Quand la revue crée sa ligne de vie**

#### Bibliothèque(s) de *La Barre du jour*

Comme je l'ai écrit précédemment, *La Barre du jour* est fondée en 1965 par quatre étudiants de l'Université de Montréal : Jan Stafford, Marcel Saint-Pierre, Nicole Brossard et Roger Soublière. En 1977, *La Barre du jour (BJ)* prend le titre de *La Nouvelle Barre du jour (NBJ)* à partir du numéro 58. Son dernier numéro régulier, le 220-221-222, « Autoportraits », est publié en 1989. En 1990 paraît le tout dernier numéro, le 223-224-225, qui est en fait une anthologie. La *BJ/NBJ*, cumulant près de vingt-cinq ans de publications, a connu une longue trajectoire, pétrie de remodulations, de changements éditoriaux, de nombreuses prises de position. De 1965 à 1990 : la période d'activité de la *BJ/NBJ* correspond à celle qui m'intéresse dans cette thèse. Cette coïncidence somme toute commode ne saurait en être réellement une, tant les enjeux poétiques et politiques de la *BJ/NBJ* recourent, mettent en jeu et prolongent ceux observés ailleurs dans cette thèse. Ainsi, le choix de rendre compte de cette revue s'est imposé de lui-même, notamment parce qu'y ont été rassemblées, à un moment ou à un autre, les écrivaines mentionnées au fil de la thèse, ce qui en fait un lieu de sociabilité particulièrement fécond. Sans comptabiliser l'arithmétique de toutes leurs interventions, travail minutieux que

je laisserai à d'autres, je souligne qu'ont publié en ses pages Nicole Brossard, bien sûr, qui fonde la revue et la dirige un temps, mais aussi Louky Bersianik, France Théoret, Madeleine Gagnon, Madeleine Ouellette-Michalska, Germaine Beaulieu, Carole Massé, Denise Boucher, Louise Cotnoir, Line McMurray, Louise Dupré...

Contrairement à d'autres publications évoquées un peu plus tôt, comme *Les têtes de pioche* ou *La Vie en rose*, qui possèdent un réseau de collaboratrices très similaire à la *BJ/NBJ*, la *BJ/NBJ* place la littérature au cœur de ses préoccupations; ce sont les possibles qu'elle cherche à explorer, à fédérer par la représentation de la femme intellectuelle, qui m'intéresseront ici. Si la revue *Les Herbes rouges*, créée en 1968 soit trois ans après *La Barre du jour*, partage avec celle-ci un certain réseau de collaboratrices et de collaborateurs<sup>310</sup>, si *Les Herbes rouges* est aussi une revue littéraire prenant racine dans l'avant-garde, et si les deux revues partagent des références théoriques communes (le structuralisme, la revue française *Tel Quel*, la psychanalyse, le marxisme, notamment), *Les Herbes rouges* n'investissent pas dans la même mesure les écritures au féminin. Comparant les deux publications dans « *Tel quel* ou les conditions d'émergence des *Herbes rouges* », Pierre Milot, qui a travaillé sur les revues québécoises de gauche, notamment dans son essai *Le Paradigme rouge*, confirme que la *BJ* est « la principale génératrice discursive [des écritures au féminin]<sup>311</sup> » à partir du milieu des années 1970. « Bien que *Les Herbes rouges* aient publié quelques femmes (Madeleine Gagnon, France Théoret) pendant cette montée du féminisme littéraire, ce sont surtout les écrivains (au masculin pluriel) qui vont chercher à renouveler les thèmes et les techniques de la maison », écrit-il (*Ibid.*). Fondée et dirigée jusqu'à sa fin, en 1993, par les frères François et Marcel Hébert, la revue *Les Herbes rouges* privilégie de prime abord les voix poétiques masculines. C'est donc dans *La Barre du jour* que les écritures au féminin se développent de manière la plus frontale. Alors qu'on a largement associé — à l'instar des critiques qui ont rédigé *l'Histoire de la littérature québécoise*<sup>312</sup> — la *BJ/NBJ* au formalisme, à la « nouvelle

---

<sup>310</sup> Hugues Corriveau, Carole Massé, Roger Des Roches et François Charron, par exemple, publient tous dans les deux revues. Corriveau sera davantage associé à la *BJ/NBJ*, où il fera partie du comité de rédaction des livraisons 105 à 140, tandis que Massé, Des Roches et Charron seront plutôt associés à la deuxième, entre autres parce qu'une grande partie de leurs publications livresques se fera à la maison d'édition éponyme que deviendra la revue en 1978. Ajoutons aussi que Massé, Des Roches et Charron se prononceront aussi en faveur des *Herbes rouges* dans le conflit sur la définition des intellectuels qui opposera les deux revues en 1985.

<sup>311</sup> Pierre Milot, « *Tel Quel* ou les conditions d'émergence des *Herbes rouges* », *Voix et Images*, vol. 13, n° 2, hiver 1988, p. 323. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

<sup>312</sup> Voir Michel Biron, François Dumont, Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, 2010 [2007], Éditions du Boréal, p. 490-494.

écriture<sup>313</sup> », je ne souhaite pas ici revenir à la manière dont ce même formalisme littéraire, qui cherche à revenir à la matérialité du mot, à la déconstruction du signifiant, peut être pensé comme étant précurseur du féminisme littéraire qui se développera par la suite dans la revue<sup>314</sup>. Je souhaite plutôt réfléchir à la manière dont la représentation de la littérature véhiculée à *La Barre du jour* présente des influences littéraires remodulées, reprises ou évacuées au fur et à mesure que les écritures au féminin prennent de plus en plus de place dans la revue. Autrement dit, quelles idées de la littérature sont-elles portées par *La Barre du jour*, quelles influences y sont-elles revendiquées, et comment ces idées seront-elles peu à peu transmutes, absorbées par elles-mêmes, modifiées?

Dans *La Barre du jour*, cet engagement envers la littérature est présent dès le premier numéro, dont l'appartenance générique est écrite en bonne et due forme sur la page couverture : « revue littéraire », lit-on sous le titre de la revue. Cette mention perdurera pour les neuf premières livraisons de *La Barre du jour*. À la dixième livraison, alors que la revue change d'identité visuelle, passant de modestes brochures à un format plus ambitieux — les numéros deviennent cartonnés, reliés, plus trapus<sup>315</sup> et la page couverture, en couleur —, cette mention glisse à l'intérieur de la page de garde<sup>316</sup>. Dès le premier numéro, à l'instar de cette mention,

---

<sup>313</sup> Ce syntagme, « la nouvelle écriture », est hérité de la revue française *Tel Quel*, qui s'en réclame également. Il est autant utilisé, à l'époque, par les collaboratrices et collaborateurs de *La Barre du jour* pour décrire leur conception de leur pratique que, par la suite, par les historiennes et historiens de la littérature afin de faire l'exégèse de la vision de la littérature des collaboratrices et des collaborateurs de *La Barre du jour* et des écrivaines et des écrivains qui, plus largement, publient des livres que l'on peut rattacher au formalisme. À l'été 1971, François Charron et Roger Des Roches signent un des premiers textes qui tente de définir l'expression à la *Barre du jour*. Ils écrivent chercher à se détacher d'une littérature visant le mimétisme du réel. Ils promeuvent une littérature détachée d'un désir de communication ou d'émotion : « Donc, une nouvelle écriture (écriture matérialiste, i.e. considérant les phénomènes comme liés entre eux (langue/histoire), produisant et transformant) va avoir à dénoncer cette idéologie du texte-miroir [...]. Écrire non plus pour un "lecteur" mais pour une "lecture" qui désaxe le phénomène habituel : l'identification au texte. Attaquer en somme un tabou social : le langage. » (François Charron et Roger des Roches, « Notes sur une pratique », *La Barre du jour*, n° 29, p. 6)

<sup>314</sup> On a déjà réfléchi à ce passage du formalisme à l'écriture au féminin au sein de la *BJ/NBJ*, notamment chez Élyse Guay. Dans son mémoire de maîtrise, « La revue *Dérives* (1975-1987) et l'écriture migrante : introduire le Tiers dans la littérature québécoise » (2015), elle consacre plusieurs pages à la *BJ/NBJ*, postulant « que les mutations de la « nouvelle écriture » [qui se construit dans la *BJ/NBJ*] font émerger une ultime avant-garde qui trouve ses sources dans la revue *Dérives* (1975-1987) ». (Guay, 2015 : 20-21) Guay étudie spécifiquement les mutations de poétique au sein de *La Barre du jour* et de *La Nouvelle barre du jour*. (voir Guay : 17-61) De mon côté, dans le premier chapitre de cette thèse, j'ai aussi étudié le passage du formalisme au féminisme chez Nicole Brossard. Si je n'oserais pas affirmer que les conclusions que j'en tire peuvent être appliquées sans ambages aux manières dont se vit le même changement de paradigme dans la *BJ/NBJ*, je suis tout de même d'avis que les travaux de Guay ainsi que les miens constituent des sources suffisamment concluantes pour que je ne cherche pas, ici, à réitérer nos conclusions à ce sujet.

<sup>315</sup> Notons par ailleurs que si le format de la *BJ/NBJ* comporte, après ces premières livraisons au format brochure standardisé, quelques caractéristiques qui demeurent stables (reliage, couverture en couleur), sa taille, son nombre de pages, les illustrations de la page couverture connaîtront, elles, de nombreuses variations jusqu'à la fin de la publication de la revue.

<sup>316</sup> La mention disparaît peu avant que la revue ne devienne *La Nouvelle Barre du jour* en 1977 : elle est absente à partir du numéro 53 de novembre-décembre 1976.

« revue littéraire », qui indique le chemin de la littérature, l'éditorial investit également la question de la présence littéraire au monde. Porté par un *ethos* collectif, celui du « comité de rédaction », cet éditorial, rédigé au « nous » et non signé, montre un désir de se rallier à l'époque, une volonté de solidarité avec ce qu'on annonce comme un moment de renouveau dans la littérature québécoise :

À l'heure actuelle le Québec se recrée dans une production littéraire tendue et inquiète. À l'attitude révolutionnaire des jeunes poètes et romanciers nous ne pouvons que constater une solidarité et un dynamisme nouveau. [...] D'ailleurs, si nous pouvons maintenant nous prêter avec tant d'ardeur à la création de cette nouvelle revue, c'est en un sens dû à l'inévitable situation de lucidité dans laquelle nous plonge notre milieu. Nous voulons répondre à ce climat de lucidité et il nous semble que cette revue est le meilleur moyen d'atteindre notre but<sup>317</sup>.

La revue est présentée, dans ce fiévreux éditorial inaugural, comme le véhicule par lequel atteindre une certaine « lucidité » recherchée aussi par les « jeunes poètes et romanciers ». La revue se positionne donc comme appartenant à un réseau plus vaste et englobant de littéraires, comme un « milieu » qui « recrée », donc repense et redéfinit, ce qu'est la littérature québécoise. Si on y rejette subrepticement une certaine tradition, sans jamais la nommer, cet éditorial cherche surtout à adhérer à un sens du commun — la collectivité à qui on dit ici appartenir est vaste, jeune et porteuse d'un désir de réinvention qui passe également par une adéquation avec l'identité québécoise<sup>318</sup>. D'un côté, cet éditorial promouvant un renouveau de la littérature correspond au mouvement qu'identifie Jacqueline Pluet-Despatin lorsqu'elle remarque que « [t]oute revue lors de sa création est en effet porteuse d'un message singulier et revendique contre les “cléricatures” en place une nouvelle culture, une nouvelle esthétique ou une nouvelle orientation scientifique, qu'elle le signifie ou non sous la forme d'un manifeste ou d'un article fondateur<sup>319</sup>. » D'un autre côté, porté par un désir de nouveauté comme par une volonté de s'inscrire dans un présent qui rompt avec une tradition ancienne, désuète, *La Barre du jour* se pense comme faisant partie d'une avant-garde<sup>320</sup>, ce qui correspond au Québec,

---

<sup>317</sup> Anonyme, « Présentation », *La Barre du jour*, n° 1, mai/juin 1965, p. 2.

<sup>318</sup> Élyse Guay, dans le même mémoire que nommé plus haut, souligne le peu de capital symbolique du comité de rédaction original de la *BJ/NBJ*, des étudiants qui n'ont eu jusqu'alors peu de présence dans le champ culturel. À partir de cette remarque de Guay, on peut sans doute postuler que ce besoin de se rattacher à une cause plus vaste que leur revue en elle-même, celle de la « littérature québécoise », fait également partie des manières, pour ce jeune comité de rédaction, d'acquérir un certain capital symbolique. Andrée Fortin remarque également la force avec laquelle les membres du premier comité de rédaction se réclament du champ littéraire. (Fortin : 190)

<sup>319</sup> Jacqueline Pluet-Despatin, « Une contribution à l'histoire des intellectuels : les revues », *Cahiers de l'Institut d'histoire du temps présent*, n° 20, 1992, p. 129. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

<sup>320</sup> Les membres du comité de rédaction original pensent en effet leur implication au sein de la revue *littéralement* comme une avant-garde. En fait, c'est cette notion qui revient à plusieurs occasions dans l'entretien avec Brossard, Soublière et Saint-Pierre que mène André Gervais pour un numéro de 1985 de *Voix et Image* dans lequel un dossier, qui demeure à mes yeux le document le plus substantiel dédié à cette publication, est consacré à la *BJ/NBJ*.

comme le montrent Jacques Michon<sup>321</sup> ou Jacques Pelletier<sup>322</sup>, mais aussi ailleurs, à une longue tradition à l'œuvre dans l'histoire des revues.

À partir de cet éditorial inaugural, *La Barre du jour* se positionne donc discursivement en tant que témoin d'une littérature en plein changement de paradigme, tout en étant elle-même l'un des creusets rendant possible ce même changement qui vient avec l'adhésion à une certaine modernité. Pour le dire avec Robert Dion, qui s'intéresse aux pratiques de lecture dans la revue, « les deux préoccupations majeures à la BJ/NBJ [sont] l'écriture de la modernité et la saisie de la modernité par la lecture<sup>323</sup>. » Comment être à la fois le producteur et le témoin de cette production? Dans *La Barre du jour* — et de manière beaucoup plus flagrante que dans *La Nouvelle Barre du jour* —, on fait coexister textes de créations et textes critiques sur la littérature québécoise. On est donc à la fois en train de produire une littérature, et en train de commenter cette même littérature. Cette position n'est pas, bien sûr, l'apanage de *La Barre du jour*. Elle est plutôt caractéristique de nombreuses revues d'idées, où coexistent textes de création, d'opinion, poèmes, proses et *tutti quanti*... En soulignant l'hybridité générique présente dans *La Barre du jour* dès ses premiers numéros, je souhaite introduire l'hypothèse que, par effets de style, de contagion, cette pratique générale de l'hybridité s'est également reflétée dans les écritures au féminin, par exemple dans les livres portés par une écriture collaborative comme *Retailles* (1977) de Madeleine Gagnon et Denise Boucher, ou encore *La théorie, un dimanche* (1988), cosigné par Louky Bersianik, Nicole Brossard, Louise Cotnoir, Louise Dupré, France Théoret et Gail Scott. Pour Nicole Brossard ou pour France Théoret, le travail en revue a été antérieur ou simultané à leurs premières publications livresques, ce qui permet d'autant plus de le penser comme créant une *influence*, voire une *ascendance*, sur la forme de leur travail, dans lequel l'hybridité générique est récurrente. Les revues sont donc dépositaires du legs d'une certaine hybridité générique. Elles créent aussi l'habitude de travailler en équipe, en collaboration, qui se reflètera dans les livres rédigés par des femmes

---

Cet entretien est d'ailleurs judicieusement intitulé « Ce que pouvait être, ici, une avant-garde ». (vol. 10, n° 2, hiver 1985, p. 68–85)

<sup>321</sup> Voir Jacques Michon, « Les revues littéraires d'avant-garde de 1940 à 1976 » dans Lise Gauvin et Jean-Marie Klinkenberg (dir.), *Trajectoires. Littérature et institutions au Québec et en Belgique francophone*, Bruxelles, Éditions Labord, p. 117-127.

<sup>322</sup> Voir Jacques Pelletier, « L'avant-garde culturelle et littéraire des années soixante-dix : l'art en question », *Le poids de l'histoire*, Montréal, Nuit blanche éditeur, 1995, p. 183-242 ; « Constitution d'une avant-garde littéraire dans les années 1970 au Québec : le moment de négation », *Études littéraires*, vol. 20, n 1, 1987, p. 111-130.

<sup>323</sup> Robert Dion, « L'analyse littéraire à la BJ/NBJ : tradition de lecture et modernité québécoise » dans Joseph Melançon, Nicole Fortin et Georges Desmeules (dir.) *La lecture et ses traditions*, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. « Les Cahiers du CRELIQ », 1994, p. 213. Désormais cité directement dans le texte suivi de la page de l'extrait.

dans les années quatre-vingt, époque où, comme nous le verrons plus loin dans ce chapitre, prolifèrent les écrits collectifs.

Revenons aux premières livraisons de *La Barre du jour*, dans lesquelles la revue explore différents chemins afin de mettre en œuvre la fondation de la littérature québécoise. Robert Dion mentionne que « [l']appel à la rénovation de la lecture sera, on le sait, l'un des leitmotifs majeurs des diverses équipes qui se succéderont à la direction de la revue ». (Dion : 214) On propose, dès la première livraison, une section « Les inédits » où, en publiant des textes « oubliés » du patrimoine littéraire québécois, on crée, en pointillé, une certaine histoire littéraire; chaque figure appelée équivalant à un point lumineux que relie le fil narratif de la rubrique<sup>324</sup>. Si les textes réunis ne sont pas, pour la plupart, réellement inédits parce qu'ils ont déjà été publiés ailleurs, est « inédite », bien sûr, la *lecture* des membres de la revue de ces textes, ceux-ci choisissent de lier ensemble, au sein d'une rubrique, des auteurs qui appartiennent à divers moments de l'histoire littéraire québécoise<sup>325</sup>. Les auteurs que l'on cite dans « Les inédits » semblent appartenir aux marges de l'institution littéraire. Ils sont ainsi considérés par les membres de la revue comme des avant-gardistes, des figures singulières, les précurseurs du travail que la revue cherche, elle aussi, à accomplir.

Appelé, en 1985, à revenir sur la genèse de la création de *La Barre du jour* dans le numéro spécial de *Voix et Images* consacré à la *BJ/NBJ*, Roger Soublière rappelle « [q]u'à

---

<sup>324</sup> Voici la liste des auteurs mis en valeur dans la rubrique « Les inédits » : Charles Gill (n° 1, février 1965), Arthur de Bussièrès (n° 2, mai/juin 1965), Louis-Jean Quesnel (n° 3-4-5, juillet/décembre 1965), Albert Lozeau (n° 6, janvier/février 1966), Louis-Joseph Doucet (n° 7, été 1966), Nérée Beauchemin (n° 8, octobre/novembre 1966), Charles Hamel (n° 9, janvier/février, 1967), Jean-Charles Doyon (n° 10, automne 1967), Jean-Charles Harvey (n° 14, juin/juillet 1968), Émile Nelligan (n° 16, octobre/décembre 1968), Hector de Saint-Denys Garneau (n° 21, septembre/octobre 1969), Gaétane de Montreuil (n° 22-23, novembre/février 1970), Albert Laberge (n° 24, mars/avril 1970), Louis-Joseph Quesnel (n° 25, été 1970), Robert Charbonneau, (n° 27, novembre/février 1971), Roger Lemelin (n° 28, mai 1971), Claude Gauvreau (n° 29, été 1971), Jean-Michel Valiquette (n° 30, automne 1971).

<sup>325</sup> Gill (1871-1918), de Bussièrès (1877-1913), Nelligan (1879-1941), Lozeau (1878-1924), Doucet (1874-1959) et Laberge (1871-1960) ont fait partie de l'École littéraire de Montréal, lieu souvent désigné dans l'historiographie comme le creuset de la modernité poétique au Québec; Gaétane de Montreuil (1867-1951), à laquelle je reviendrai plus tard, est écrivaine et journaliste, et a été mariée à Gill; Quesnel (1749-1806) est un dramaturge, musicien et poète; Nérée Beauchemin (1850-1931) est considéré comme l'un des premiers poètes du terroir; Hamel (1914-1961) est l'auteur de deux romans réalistes oubliés par la critique; Saint-Denys Garneau (1912-1943) est poète, considéré comme l'un des précurseurs de la modernité poétique québécoise et membre de la revue *La Relève*; Charbonneau (1911-1967) a aussi participé à *La Relève*, qu'il a d'ailleurs cofondé; Lemelin (1919-1992) est l'auteur des *Plouffe* (1948); Gauvreau (1925-1971) est un poète iconoclaste. Jean-Michel Valiquette (1945-1967), lui, a publié un seul poème dans un des premiers numéros de *La Barre du jour* (« Chaque gong », n° 6, octobre/novembre 1966, p. 25-28), la revue lui consacra par la suite un numéro spécial entier, intitulé « Un poète nous est mort ». (n° 15, août/septembre 1968) S'il y aurait évidemment beaucoup plus à dire sur cette section de la revue, on voit sans mal comment les auteurs choisis pour la rubrique « Les inédits » composent, en eux-mêmes, le récit de l'histoire de la littérature québécoise telle que la construit la revue.



l'époque, à la faculté des lettres, on parlait de la littérature canadienne-française. Nous, nous affirmons l'existence de la littérature québécoise. Les "inédits" voulaient faire connaître et valoriser notre littérature. » (Bonenfant et Gervais : 69) Or, bien que cette rubrique puisse se lire comme participant au grand projet d'édification et d'autonomisation de la littérature québécoise, complexe sujet qui ne sera pas le mien ici, elle reflète aussi le désir de doter la revue « d'une tradition de lecture », pour reprendre cette fois les mots de Marcel Saint-Pierre dans le même entretien. Ce dernier ajoute un peu plus loin « [que les membres de la revue] trouvai[en]t dans le passé comme dans notre contemporanéité des noyaux d'écrivains plus avant-gardistes que d'autres. » (*Ibid.* : 69 et 71) Cette recherche de figures du passé se double d'un retour critique sur la littérature québécoise : on peut, par exemple, penser aux livraisons sur le théâtre québécois (n° 3-5, juillet/décembre 1965) ou sur les automatistes (n° 17-20, janvier/août 1969). D'ailleurs, un écrivain comme Claude Gauvreau se retrouve autant dans la section des « inédits » que dans le numéro spécial sur les automatistes, ce qui montre une circulation des figures d'autorité entre la rubrique des « Inédits » et les numéros spéciaux<sup>326</sup>. Mais, dans cette mise en place d'une conception de la littérature québécoise, dans ce désir de fabrication de l'histoire littéraire, qu'en est-il de la présence des femmes? Les comités de rédaction successifs sont résolument mixtes : Nicole Brossard codirigera la première à la 51<sup>e</sup> livraison, et reviendra au sein de la direction du comité de rédaction de *La Nouvelle Barre du jour* pour les livraisons 58 à 80. Mentionnons aussi la présence de France Théoret, qui agit comme collaboratrice dès la troisième livraison, et intègre le comité de rédaction des livraisons 8 à 21. C'est donc à la huitième livraison que France Théoret — ainsi que Michel Beaulieu, Pierre Charbonneau, Raoul Duguay, Yvan Mornard, Luc Racine — s'ajoute au comité. Elle le quitte en 1969 parce qu'elle « avai[t] trop de résistance au formalisme », explique-t-elle à Patricia Smart dans un entretien de 1988<sup>327</sup>.

Pour Andrée Fortin, « [l]a revue, par opposition au livre, est un forum à voix simultanée », qu'« [o]n s'y répond de revue en revue, ou de numéro en numéro ». Elle observe en effet qu'une

---

<sup>326</sup> Claude Gauvreau reste, selon les historiens de la littérature, « un cas à part dans l'histoire littéraire du Québec » (Biron, Dumont, Nardout-Lafarge : 319), constatation qui prolonge les intuitions des membres de la revue *La Barre du jour* qui le considérait comme une figure iconoclaste, en marge de ses contemporains. Ajoutons que dans *l'Histoire de la littérature québécoise*, on écrit qu'« [...] en 1968, [u]ne nouvelle génération de poètes formalistes découvre Gauvreau et verra en lui son plus génial précurseur » (*Ibid.* : 320), remarque que l'on comprend ici à la lumière de sa présence comme figure tutélaire à l'intérieur de *La Barre du jour*, périodique souvent considéré, on le sait, comme la revue québécoise formaliste par excellence. Par ailleurs, mentionnons que France Théoret reviendra de manière ponctuelle à celle de Claude Gauvreau dans son œuvre : elle lui consacrera par exemple son mémoire de maîtrise.

<sup>327</sup> Patricia Smart, « Entrevue avec France Théoret », *Voix et Images*, vol. 14, n° 39, automne 1988, p. 22.

cohérence certaine se construit dans les premiers éditoriaux de la revue (Fortin : 7). L'arrivée d'un deuxième comité éditorial est présentée dans *La Barre du jour* par un texte éditorial revendicateur. Sa poétique renvoie au tout premier éditorial, que j'évoquais plus tôt. Rédigé au « nous », ce qui donne une impression de bloc commun, il est pourtant signé seulement par Marcel Saint-Pierre. On y promeut un enseignement de la littérature québécoise, littérature nationale que les membres de la revue s'appliquent à définir tout en la positionnant comme existante, bien que fragile. Le rôle de la revue est ainsi autant d'attester de l'existence, de la vitalité de cette littérature, que de trouver des stratégies afin de la diffuser. Qui plus est, on ajoute que

*La Barre du Jour* s'est donné une nouvelle équipe et elle entend intensifier ses exigences. En cela, elle consacre une grande importance à la publication de jeunes auteurs : c'est-à-dire tout ce qui est véritable création et recherche nouvelle. Cette nouvelle littérature ne s'assimile peut-être pas aussi facilement que la traditionnelle, à cause du degré de recul historique, mais il n'en demeure pas moins qu'elle permet par notre revue d'ouvrir la porte sur l'avenir littéraire et cela autant pour le lecteur que l'écrivain. Notre revue peut ainsi agir en redonnant vie et voix à de vieux auteurs qui sont demeurés sans tradition de lecture et donc sans vie littéraire à cause de la rareté des rééditions<sup>328</sup>.

Cet éditorial, qui survient un peu moins d'un an après la première livraison de la revue, renforce le projet d'édification — et de renouvellement — de la littérature québécoise, à laquelle se destine *La Barre du jour* dès ses débuts. Les femmes, à la *BJ*, Nicole Brossard, France Théoret et plusieurs autres, travaillent à cette construction, à cette redéfinition de la littérature québécoise, comme l'annoncent ces éditoriaux et dont leurs signatures au sein des numéros rendent compte de manière indiscutable. Or, les discours sur la littérature, tels qu'ils s'articulent au sein des premiers numéros de la revue, ne font pas état de la présence des femmes en littérature avec le même éclat. Si la revue, sans toutefois être paritaire, offre dans ses numéros une place indéniable aux femmes comme productrices de discours sur la littérature et comme productrices *de* littérature dans les textes de création, les discours critiques qui circulent dans la revue, eux, privilégient très largement, presque unilatéralement, les auteurs masculins.

### Une littérature de peu de femmes

Dans les débuts de *La Barre du jour*, la présence des femmes comme objets d'étude reste anecdotique, marginale, vastement périphérique. Elle échappe à peu près complètement

---

<sup>328</sup> Marcel Saint-Pierre, « Éditorial », *La Barre du jour*, n° 8, octobre-novembre 1966, p. 3.

aux entreprises d'institutionnalisation, d'incorporation à une historicisation, que sont les numéros spéciaux ou la rubrique « Les inédits ». La tradition de lecture mise en valeur dans *La Barre du jour* par la rubrique « Les inédits » vise à renouveler la narrativité de l'histoire de la littérature québécoise et à en finir avec un imaginaire du pays. Dans la rubrique, on réunit des écrivains de différentes époques, appartenant à différentes écoles, genres littéraires. Au sein de cette dernière se trouve une seule femme, la journaliste et écrivaine Gaëtane de Montreuil<sup>329</sup> (n° 22-23, novembre/février 1970). Née à Québec en 1867 et morte à Montréal dans une certaine indifférence en 1951, Gaëtane de Montreuil a tenu les pages « féminines » dans plusieurs périodiques, a enseigné le français aux États-Unis, a écrit un recueil de poésie, deux romans et une cinquantaine de contes<sup>330</sup>. Épouse de Charles Gill, auteur liée à l'École de Montréal, Gaëtane de Montreuil a aussi été le sujet de la thèse de doctorat de Réginald Hamel<sup>331</sup>, thèse déposée en 1971. Hamel a aussi été professeur à l'Université de Montréal de 1964 à 1994. Les membres du comité de rédaction de la *BJ/NBJ* reconnaissent son influence profonde, et particulièrement sur la rubrique « Les inédits »<sup>332</sup>.

Les femmes écrivaines qui parviennent à faire leur place dans les rubriques de *La Barre du jour* où il est question de critique, à l'exception de Gaëtane de Montreuil, sont, elles, très rares. Le dossier consacré à Gaëtane de Montreuil mérite en cela qu'on s'y arrête<sup>333</sup>. On y voit un désir de valoriser les pages féminines dans les journaux, ce qui pourrait constituer en soi une façon de renouveler le discours sur l'histoire littéraire, projet qui, on l'a vu, est porté par l'équipe de *La Barre du jour*. Marcel Saint-Pierre présente le travail de Gaëtane de Montreuil en ces mots :

---

<sup>329</sup> Il s'agit du pseudonyme principal de l'écrivaine Géorgina Bélanger.

<sup>330</sup> Ses œuvres complètes ont été rassemblées par Réginald Hamel : *Gaëtane de Montreuil, Œuvres complètes*, Montréal, Université de Montréal, 1961-1969 (il s'agit de six volumes en quatorze tomes).

<sup>331</sup> La section des « Inédits » consacrée à Gaëtane de Montreuil comporte une chronologie de sa vie, une reproduction d'un portrait photographique de l'écrivaine, une présentation de son œuvre par Marcel Saint-Pierre et une de ses nouvelles, « Dan Rowney ». Deux indices nous permettent de lire l'ascendance de Réginald Hamel sur le choix de traiter de Gaëtane de Montreuil dans *La Barre du jour*. Une note de bas de page relate que la chronologie qui retrace la vie de Gaëtane de Montreuil a été extraite des *Œuvres complètes*, « [q]ue M. Réginald Hamel a colligés d'après les manuscrits. » Dans la présentation de Saint-Pierre se trouve une citation d'Hamel sur l'œuvre de Montreuil. (*BJ*, n° 22-23, novembre-février 1970 : 80; 87) Ces deux références à Hamel sont intéressantes parce qu'elles montrent comment s'organise la généalogie intellectuelle dans ce numéro de *La Barre du jour* : afin de rendre compte de la vie et de l'œuvre de Montreuil, décédée vingt ans plus tôt dans un certain anonymat, il faut qu'un professeur d'université agisse comme passeur.

<sup>332</sup> Marcel Saint-Pierre souligne ainsi l'apport essentiel de Réginald Hamel à la formation de la pensée critique des fondateurs de la revue : « [c]'est en ce sens que dès le numéro 1, [que] l'influence de Réginald Hamel se fait sentir. Il nous fournissait des pistes, des adresses, des noms de chercheurs, des anecdotes, des textes. On avait l'impression à l'époque qu'il n'y avait jamais eu ici de passé littéraire et qu'on recommençait toujours à zéro. C'est pour en finir avec cet *aveuglement* que cette rubrique a été créée ». (Bonenfant et Gervais : 69. Je souligne.)

<sup>333</sup> Marcel Saint-Pierre, « Les inédits. Gaëtane de Montreuil », n° 22-23, novembre 1969 / février 1970, p. 85-87. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

Il est un aspect de la littérature que l'on nomme « littérature féminine » et que l'on associe généralement à la « presse du cœur » afin de la reléguer aux oubliettes. Et si quelques galants, tels que M<sup>e</sup> Georges Bellerive (dans *Brèves apologues de nos auteurs féminins* [...]) ou Camille Roy (dans son *Manuel d'histoire de la littérature canadienne française*) renouvellent quelques fois le souvenir de ces dames par de gracieuses déclarations, personne ne s'entend pour reconnaître l'importance sociologique ou même l'influence réelle de cette « presse féminine » sur la vie quotidienne du milieu québécois. Cette « littérature », c'est pourtant à travers elle que se trace le cheminement des premières gestations du féminisme québécois comme d'une certaine forme de journalisme. (Marcel Saint-Pierre, 1969/1970 : 85)

Saint-Pierre reconnaît sans mal que l'histoire littéraire a perpétué une hiérarchie dans les genres littéraires, hiérarchie qui a fait en sorte de maintenir des genres littéraires dits « féminins », comme les pages féminines des périodiques — l'un des genres auquel s'adonnait Gaétane de Montreuil — dans une position de minorisation qui conduit à une forme d'oubli. Ce discours, on le sait, contient les mêmes *aprioris* face à l'histoire que nombre de textes liés à l'écriture au féminin, où l'on critique la minorisation historique des femmes au sein de l'histoire en général, et de l'histoire littéraire en particulier. D'un autre côté, d'autres indicateurs dans son discours contiennent une mise à distance ironique qui, elle, reconduit une certaine misogynie. Est-ce que cette ironie constitue une manière de mettre à distance la misogynie ordinaire qui affleure dans ses propos, de la critiquer, ou cette misogynie est-elle à prendre au premier degré? Difficile de trancher. Le passage qui suit montre combien cette position de Saint-Pierre peut être équivoque :

Cette québécoise pour le moins excentrique [de Montreuil] fut la première à tenir ici ce qu'il est désormais convaincu d'appeler « un courrier du cœur » où elle tentait de répondre tant bien que mal aux diverses questions se rapportant au sexe faible. Elle est donc, lorsqu'on la situe dans le contexte chronologique de nos lettres, à l'origine d'une véritable tradition qui se perpétuera jusqu'à nos jours sous la plume de Colette, de Jovette, de Jeannette et de Madame X. (*Ibid.*)

Tout en soulignant que de Montreuil est une préceuse dans l'histoire de la littérature au Québec, Saint-Pierre identifie les femmes auxquelles elle s'adresse, elles, comme le « sexe faible », expression péjorative s'il en est une. Rendre hommage à Gaétane de Montreuil tout en effectuant un certain travail de dévalorisation face à elle : le texte de présentation de Marcel Saint-Pierre fonctionne selon ce curieux mouvement. S'il reconnaît sans ambages que Gaétane de Montreuil a été l'une des premières femmes journalistes québécoises, ce qui lui octroie un enviable statut de pionnière, Saint-Pierre écrit pourtant qu'elle répondait « tant bien que mal » aux questions des femmes qui lui écrivaient dans le courriel du cœur, expression qui met en doute ses compétences, ses habiletés à le faire. (*Ibid.*) Il écrit aussi que sa vie fut « aussi difficile qu'amère » et que son œuvre, « malgré bon nombre d'exceptions, est quelque peu décevante ».

(*Ibid.*) On décrit en ces termes la nouvelle de Montreuil choisie pour la rubrique « Les inédits », « Dan Rowney » : [c]ette nouvelle, on le verra surtout à sa lecture, si elle représente surtout un intérêt historique, n'en est pas moins, par son héros, la version masculinisée d'une certaine Aurore, dont le misérable miracle apparaît encore comme la consécration d'une certaine littérature de seconde zone [...]. » (*Ibid.* : 87) Plusieurs marques d'atténuation sont contenues dans ce court passage : la répétition de « certaine » deux fois en quelques lignes par exemple, qui connote d'un flou amusé quant aux propos qu'on relate, comme si, dans les circonstances — l'écriture d'une femme appartenant à une « littérature de seconde zone » — on ne se devait pas d'user de précision intellectuelle.

Ainsi, bien que le caractère novateur de l'œuvre de Gaëtane de Montreuil lui vaut d'être admise au cénacle des « Inédits », bien qu'on lui reconnaisse une place au sein de l'histoire littéraire, une certaine misogynie reste perceptible dans le texte qui lui rend hommage. Même si la présence de Gaëtane de Montreuil au sein de cette rubrique est portée par une volonté de « faire mémoire », elle est reléguée à la littérature mineure. Cela pourrait sans doute s'expliquer par le fait que de Montreuil pratiquait la littérature *féminine* (courrier du cœur, conte), et non un autre type de littérature plus communément canonisable comme le roman. Afin de réfléchir à la place qu'occupe de Montreuil au sein de *La Barre du jour*, arrêtons-nous un instant sur les propos de Françoise Collin dans son article « Histoire et mémoire ou la marque et la trace » :

[m]ais il est vrai aussi que leur agir, même quand il était réel, a été sous-évalué dans la mesure où il se traduit peu en termes de pouvoirs. Que ce soit dans le domaine de la création littéraire ou scientifique, ou dans le domaine politique, l'apport généralement anonyme des femmes est nommé et approprié par les hommes — ou du moins par la structure masculine — qui en recueillent les bénéfices et paraissent en être ainsi les seuls facteurs. Sur le plan social et culturel, comme sur le plan économique, la production des femmes est annexée et capitalisée par eux. La dominance masculine est donc tout à la fois inscrite dans le processus de la réalité elle-même, et renforcée tant par son autoprésentation que par la lecture du savoir historique traditionnel. La part innovatrice des femmes dans la constitution du monde commun leur est ainsi doublement dérobée. (Collin, 1993 : 14)

Collin souligne ici qu'une certaine tradition discursive maintient les femmes créatrices dans une position de subordination et ce, même lorsqu'elles sont valorisées, ce qui m'apparaît être exactement le cas de Gaëtane de Montreuil dans la perspective qui nous occupe. Lorsque Marcel Saint-Pierre l'élit au sein de l'historiographie, son geste ne constitue pas uniquement un endossement de son capital symbolique, puisque cette élection vient avec une entreprise de dénigrement qui a à voir avec les caractéristiques féminines associées à de Montreuil : voilà cette « annexation » et cette « capitalisation » du savoir féminin à laquelle réfère Collin. Malgré

tout le talent que lui reconnaît Saint-Pierre, ce talent ne réussit pas à faire sortir Gaétane de Montreuil de la « littérature de seconde zone » à laquelle l’astreignent autant son sexe que le genre littéraire qu’elle pratiquait. En lisant ces mots doux-amers concernant Montreuil, on ne peut que constater qu’on est loin, par exemple, de l’éloge que réserve le libraire et écrivain Henri Tranquille à Charles Hamel dans la rubrique des « Inédits » qui lui est consacrée, dans la livraison de janvier-février 1967. Tranquille remarque, empreint de regret, voire d’empathie face à une injustice de l’histoire, que

Charles Hamel est mort le 18 novembre 1961. Un seul roman avait été alors publié de lui : *Solitude de la chair*, en 1951. Ce livre aurait dû, en toute justice, gagner cette année-là le Prix du Cercle du Livre de France [...]. Si Charles Hamel avait gagné ce Prix du Cercle, nous aurions maintenant, j’en suis convaincu, un écrivain important et peut-être encore parmi nous. Qui peut évaluer les ravages du doute sur un écrivain<sup>334</sup>?

Tous les écrivains sélectionnés pour la rubrique les « Inédits » ne font cependant pas l’objet d’un discours dithyrambique; la présentation de Gauvreau par Roger Soublière en est un exemple. Soublière affirme s’être senti « plutôt mal à l’aise » en présence de Gauvreau de son vivant, et ajoute qu’il ne « veu[t] pas chanter ses louanges ». Il n’en demeure pas moins qu’il considère que le travail de Gauvreau relève du « chef d’œuvre<sup>335</sup> », des mots auxquels n’aura pas droit la seule femme retenue dans la rubrique « les Inédits ».

La présentation de Saint-Denys Garneau par Nicole Brossard, à l’été 1969, est aussi en demi-teintes. Contrairement à Robert Dion qui affirme que la présentation de Brossard fait « exception » à toutes celles des autres écrivains de la rubrique « Les inédits » (Dion : 217), je crois que Brossard présente Saint-Denys-Garneau comme une figure ambivalente dans l’histoire littéraire. Sa présentation concorde avec l’ambiguïté généralisée dans le traitement des personnalités littéraires retenues dans les autres présentations. Pour Brossard en effet, le destin « masochiste » de Saint-Denys Garneau s’oppose à l’avancement de la société québécoise auquel aspire les collaboratrices et les collaborateurs de la revue, avancement qui s’incarne, on le lit ici, dans la Révolution Tranquille, dans *Parti Pris* et dans le Mouvement laïque de langue française<sup>336</sup> :

Pour nous, Saint-Denys Garneau avait toujours été un homme marqué, celui que l’on montre du doigt. ILS en avaient trop dit et trop fait pour un écrivain qui n’avait été que l’esclave et le reflet d’un désespoir qui — avec la révolution tranquille, la naissance de *Parti Pris*, du M.L.F., etc. — était devenu à nos yeux pur masochisme. ILS avaient sanctifié l’obscur prison qui leur servait de maison et nous n’avions que faire de cette

<sup>334</sup> Henri Tranquille, « Présentation », *La Barre du jour*, n° 9, janvier-février 1967, p. 52.

<sup>335</sup> Roger Soublière, « Les inédits », *La Barre du jour*, n° 29, été 1971, p. 94.

<sup>336</sup> Abrégé par Nicole Brossard par M.L.F., ce mouvement (1960-1969) dénonce le cléricisme sous le régime de Maurice Duplessis.

canonisation. Au fond, ce qui sauve Saint-Denys à nos yeux, c'est d'avoir été conscient; ce qui le perd, c'est de s'être laissé étouffer, de ne pas avoir trouvé en lui (écrivain) la matière et les arguments qui lui auraient permis de VIVRE, seul peut-être, mais en accord avec lui-même<sup>337</sup>. [Les majuscules sont de l'autrice.]

Le « ILS » renvoie ici à ceux qui font de Saint-Denys Garneau leur porte-étendard de la souffrance canadienne-française, mais aussi ici à cette force oppressante, passéiste à l'œuvre au Québec, de laquelle veulent à tout prix se détacher les jeunes gens qu'incarnent alors les animatrices et les animateurs de *La Barre du jour*. En ce sens, il est vrai que le caractère tranchant des propos de Brossard contraste avec le ton plus fédérateur d'autres « Inédits » : on lit ici un désir net d'en finir avec un certain désespoir qui empêche le Québec de progresser, désespoir auquel elle rattache la figure de Saint-Denis Garneau. Or, tout n'est pas à jeter de manière si drastique chez Saint-Denys Garneau : Brossard souligne qu'il faudrait désormais davantage se remémorer non pas son destin tragique — son absence de reconnaissance, son décès à l'âge de trente-et-un ans — mais plutôt sa recherche d'authenticité dans l'écriture. Plus loin, Brossard ajoute qu'« aujourd'hui, NOUS avons quitté Saint-Denys Garneau, et sa place, nous la lui taillons dans l'histoire d'une littérature qui se faisait. » (*Ibid.*) Faisant appartenir Saint-Denys Garneau à une littérature du passé, qui, si elle n'en a pas moins été déterminante, appartient à un ordre révolu, Brossard souligne en même temps le travail d'historisation intrinsèque à l'*ethos* éditorial de la revue et le désir de rompre avec la vision misérabiliste qu'incarne Saint-Denys Garneau. Cette perspective ouvre l'espoir d'une littérature québécoise à faire, à imaginer, où il est aussi possible d'appréhender différemment certaines figures, à l'instar de celle de Saint-Denys Garneau.

Revenons à Gaëtane de Montreuil dans *La Barre du jour*. Sa présentation, comme celles d'autres figures littéraires convoquées dans la rubrique des « Inédits », est ambivalente : on critique leur personne, comme Soublière pour Gauvreau, on cherche à les réhabiliter dans l'histoire littéraire, comme Tranquille pour Hamel, on cherche à s'en distancier, comme Brossard pour Saint-Denys Garneau. Or, ces figures sont toutes, à l'exception celle de Montreuil — la seule femme retenue dans cette rubrique —, traitées avec au moins une certaine déférence, ce qui porte à croire que quelque chose achoppe dans la réhabilitation des œuvres du passé auquel se voue cette rubrique, quand il ne s'agit pas d'œuvres écrites par des hommes. Tout se passe comme si, dans *La Barre du jour*, la littérature au présent peut se faire en incluant des femmes — en font foi les nombreux textes de création écrits par des femmes dans *La Barre*

---

<sup>337</sup> Nicole Brossard, « Saint-Denys Garneau », *La Barre du jour*, n° 21, septembre-octobre 1969, p. 69. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

*du jour*, et les comités de rédaction mixtes — mais que la littérature du passé, elle, comporte peu ou prou de figures féminines marquantes. Cela rejoint par ailleurs un élément constitutif des écritures au féminin que nous avons souvent observé dans les chapitres précédents : le trope qui veut que la littérature des femmes s'écrive perpétuellement au présent, que sa mémoire soit tronquée, difficilement accessible. C'est exactement ce qu'on peut observer dans la première décennie d'existence de *La Barre du jour*.

Ainsi, les femmes écrivaines que l'on étudie dans les pages de *La Barre du jour* apparaissent souvent subrepticement. Elles sont, contrairement aux écrivains figurant dans les « Inédits », évidées d'une appartenance plus englobante. Leur appartenance serait celle à cet ensemble large, un peu flou, que sont les auspices de cette « littérature québécoise » en quête de « renouveau » sous laquelle se place la revue. Parmi les écrivaines étudiées, notons Antonine Maillet dont le deuxième livre, *On a mangé la dune* (1962), est recensé avec enthousiasme par le poète Michel Beaulieu en 1966 dans une rubrique qui ne durera qu'un seul numéro, « Les oubliés ». Le livre de Maillet, « pas un grand livre, sans doute [m]ais un livre excellent<sup>338</sup> », écrit Beaulieu, est explicitement lié au projet d'édification de la littérature québécoise que met de l'avant la revue. En effet, cette chronique très éphémère, qui suit d'ailleurs celles des « Inédits » dans ce numéro, a comme projet de faire valoir des œuvres qui n'ont pas été retenues par l'histoire littéraire. Une note de la rédaction, dans laquelle le « nous » semble être celui des collaboratrices et des collaborateurs de la revue, souligne la volonté de mettre de l'avant des œuvres mésestimées du passé dont la reconnaissance est montrée comme fondamentale à la construction d'une future littérature québécoise<sup>339</sup> : « Nous sommes des enrégés de la littérature québécoise en devenir. Nous lisons donc beaucoup celle du passé, la nôtre. Cette chronique — qui reviendra, nous l'espérons, à chaque livraison — vise à retracer certains ouvrages, sombrés dans l'oubli, qui méritent d'en sortir ». (*Ibid.* : 43)

---

<sup>338</sup> Michel Beaulieu, « Les oubliés », *La Barre du jour*, n° 8, octobre/novembre 1966, p. 44. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait. Bien que la chronique « Les oubliés » ne parait qu'une seule fois, notons que Beaulieu, en plus de textes de création, signera à plusieurs autres reprises dans la *BJ/NBJ* des articles qui peuvent se lire comme des regards divers sur la production littéraire québécoise, comme des critiques de livre (notamment n° 24, mars-avril 1970) et sa « Lettre ouverte à Miron ». (n° 26, octobre 1970, p. 50) Il signe aussi la présentation d'Albert Laberge pour les « Inédits ». (n° 24, mars/avril 1970, p. 55-56)

<sup>339</sup> Il est par ailleurs intéressant de souligner qu'Antonine Maillet, d'origine acadienne, soit la première écrivaine nommée dans cette rubrique visant à mettre l'accent sur la littérature québécoise, ce qui montre peut-être que la littérature québécoise recouvre la littérature d'expression française au Canada. La première édition d'*On marche sur la dune* a néanmoins été publiée à Montréal, ce qui peut expliquer que Beaulieu considère Maillet comme une écrivaine québécoise.



Jusqu'au numéro 50 de *La Barre du jour* en 1975 — le premier des numéros « Femmes », j'y reviendrai dans la section suivante —, les femmes écrivaines n'ont donc pas de place dans les portraits de groupe que brossent les « Inédits », mais notons également qu'elles sont carrément absentes comme objets d'étude dans les livraisons spéciales sur les automatistes (n° 17-20) ou sur la bande dessinée (n° 46-49). Les femmes écrivaines qui sont l'objet de textes critiques ne sont pas auréolées du prestige associé au numéro spécial ou à la rubrique distincte, deux stratégies qui permettent d'associer des individus singuliers à un esprit de communauté, à un sens du commun. Parmi les rares écrivaines qui apparaissent dans la revue comme objets d'études, il y en a néanmoins une dont la figure revient de manière plus appuyée au sein de *La Barre du jour*. Cette récurrence permet de penser à un autre fil narratif qui, pulsant sous, à côté, *au travers*, de la rubrique des « Inédits » et des numéros spéciaux, inclut une figure féminine dans l'édification de la littérature québécoise souhaitée par la revue : celle d'Anne Hébert. Ce fil narratif de l'en-dessous se noue ainsi aux autres arcs narratifs qui tissent l'« histoire de la littérature québécoise » promue par *La Barre du jour*.

L'une des premières mentions d'Anne Hébert dans *La Barre du jour*, sinon la première, apparaît assez tôt dans la revue. Dès la septième livraison, en 1966 — donc quatre ans avant le dossier consacré à de Montreuil —, Ulric Aylwin, un jeune professeur de français, signe l'étude « Vers une lecture d'Anne Hébert<sup>340</sup> ». Née en 1916, romancière et poète, Anne Hébert est âgée d'une cinquantaine d'années quand débute le projet de *La Barre du jour* et qu'est publiée cette étude. Hébert a donc déjà fait paraître une bonne partie de son œuvre poétique, dont *Les songes en équilibre* (1942), *Les tombeaux des rois* (1953) et ses *Poèmes* (1960); elle a également publié son recueil de nouvelles *Le torrent* (1950) et son roman *Les chambres de bois* (1958). Si elle est établie comme écrivaine, elle n'est pas encore l'autrice couverte de prix de *Kamouraska* (1970, Prix des libraires de France), et des *Fous de Bassan* (1982, Prix Femina). Ainsi pourrait-on dire que l'étude d'Aylwin participe, dans le milieu des revues à tout le moins, et peut-être dans le milieu universitaire, à la légitimation de l'œuvre d'Hébert, une légitimation bien différente de celle qui viendra un peu plus tard dans sa carrière, quand on lui décernera des prix importants et qu'une grande maison d'édition française, le Seuil, la publiera. Cette légitimation par le jeune comité de rédaction qui compose alors la direction littéraire de la revue permet à la fois de présenter sous quels auspices littéraires se présente la revue et quelles méthodes de lecture elle désire mettre de l'avant en donnant la parole à un jeune critique

---

<sup>340</sup> Ulric Aylwin, « Vers une lecture d'Anne Hébert », *La Barre du jour*, n° 7, été 1966, p. 2-11. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

(Aylwin a alors 29 ans). En effet, alors que la lecture de l'œuvre de Gaëtane de Montreuil était psychologisante, la manière dont est abordé le travail d'Hébert correspond à la représentation de la littérature véhiculée à *La Barre du jour* : elle préfigure même le courant formaliste qui n'est pas, en 1966, tout à fait institué à la revue, malgré quelques publications que l'on pourrait rattacher à ce mouvement<sup>341</sup>. En effet, Aylwin est attentif à la matérialité des textes d'Hébert, à la récurrence de mots, de motifs, de thèmes, et se refuse à toute analyse sociologique ou psychologique. Il relève par exemple le caractère du « style avec un minimum de charnières et sans expression de liens logiques, d'où l'impression d'un univers formellement incohérent, fragmenté [...] ». (Aylwin : 7) Ailleurs, il remarque que les « métaphores et comparaisons sont tirées [chez elle] des domaines les plus divers et n'offrent pas de suite entre elles; elles ne sont pas filées, comme chez Proust par exemple, ou tirées du décor des personnages auxquels elles se rapportent; elles sont pourtant d'une extrême précision et concordent parfaitement avec la sensation ou l'image à rendre. » (*Ibid.* : 8) Les caractéristiques que valorise Aylwin chez Hébert concordent avec la manière dont sera représentée l'idée de la littérature dans le courant formaliste : autoréférentialité de l'œuvre, suppression de la figure de l'autrice, désaxement des attentes et du cliché, assemblage aléatoire des mots. Hébert apparaît ainsi, sans qu'Aylwin ne le formule tout à fait explicitement, comme une possible figure tutélaire pour *La Barre du jour* afin de penser la remodulation de la littérature québécoise à laquelle aspirent les comités de rédaction. Cette présence d'Anne Hébert comme figure tutélaire est reflétée dans la disposition même de l'étude à l'intérieur du numéro où elle est publiée. Le numéro ne compte en effet pas d'éditorial, et « Vers une lecture d'Anne Hébert » y est le premier texte présenté. Les mots d'Aylwin sur Anne Hébert pouvaient ainsi être considérés comme tenant lieu et place de l'éditorial, s'y substituant; ils gratifient le numéro d'un discours constituant, en quelque sorte, un élan pour la suite du numéro.

Qui plus est, j'ai envie d'avancer que ce ne sont pas uniquement les autres textes du numéro qui peuvent être lus comme tendant, eux aussi, « vers » cette lecture d'Anne Hébert, mais peut-être également — et le titre d'Aylwin est ainsi à entendre comme un appel — la poétique même de *La Barre du jour*. En effet, l'analyse de l'œuvre d'Anne Hébert que propose Aylwin se lit donc comme préliminaire, comme préfigurant un investissement plus vaste de son œuvre. Cette impression, d'un texte qui se donne comme guide d'une lecture à venir se ressent

---

<sup>341</sup> Élyse Guay suggère, et je la suivrai ici à ce propos, que c'est véritablement à la neuvième livraison, en 1967, lorsque la revue change aussi d'identité visuelle, que se produit le tournant formaliste au sein de *La Barre du jour*. (voir Guay : 27-28)

dès le titre, « Vers une lecture de l'œuvre d'Anne Hébert ». La préposition « vers » donne l'impression que l'analyse constitue, en quelque sorte, des notes préparatoires, un balisage de terrain avant d'en venir à une lecture plus entière. Cette lecture « plus entière » sera, dans cet ordre d'idées, faite au fur et à mesure des publications de *La Barre du jour*, peut-on présumer. Aylwin mentionne d'ailleurs que son article tient des « propos destinés à préparer une lecture de l'œuvre d'A. Hébert. » (*Ibid.* : 11) L'article se conclut sur une réflexion qui va dans le même sens, sous-entendant que la lecture de l'œuvre d'Anne Hébert est à perpétuer, à reprendre, à recommencer, tant ce qu'elle recèle s'avère inépuisable : « Nous n'aurions jamais fini de lire Anne Hébert ». (*Ibid.*) Cette phrase conclusive est énoncée par un « nous », qui apparaît ici pour la première fois dans ce texte. Ce « nous », je le vois au-delà d'une posture d'humilité prise par l'énonciateur du texte, comme englobant ce qu'on considère d'office comme une communauté de lectrices et lecteurs.

Plus encore que l'orientation esthétique du numéro dont elle est issue, l'étude d'Aylwin me paraît éclairer une des conceptions de la littérature qui prévaudra par la suite à *La Barre du jour*. Anne Hébert sera en effet la figure d'une des filiations intellectuelles revendiquées dans la revue. En 1968, deux ans après la publication du texte d'Aylwin, Gille Houde consacre aussi une longue analyse dans *La Barre du jour* au travail d'Hébert, qui n'est pas lié, contrairement à chez Aylwin, avec un désir d'inscription de l'œuvre d'Hébert dans le contexte plus large de la littérature québécoise. Avec « Les symboles et les structures mythiques du *Torrent*<sup>342</sup> », Houde propose un article en trois parties, dont la troisième ne sera vraisemblablement jamais publiée dans la revue. Il propose une minutieuse analyse symboliste d'inspiration psychanalytique de la nouvelle « Le Torrent », qui donne son nom au livre d'Hébert publié en 1950. Si l'étude du « Torrent » par Houde me semble moins révélatrice que celle d'Aylwin dans le cadre de cette recherche, la présence d'un tel article, qui occupe le tiers de cette livraison, parle pour elle-même de la valeur accordée à l'œuvre d'Hébert au sein de la *BJ*.

La présence d'Anne Hébert, telle que mise en scène dans *La Barre du jour* par Ulric Aylwin et, dans une moindre mesure, par Gilles Houde, peut être considérée, pour reprendre les mots de Pierre Nepveu dans son essai *L'écologie du réel*, « sous le signe d'une éthique de la mémoire et de la présence aux formes, et d'une herméneutique jamais achevée ». (Nepveu,

---

<sup>342</sup> Gilles Houde, « Les symboles et les structures mythiques du *Torrent* », *La Barre du jour*, n° 16, octobre/décembre 1968, p. 22-46.

1999 [1988] : 214) Dans le « jamais achevée » de Nepveu<sup>343</sup>, j’entends en écho le « jamais fini » d’Aylwin : il s’agit bien, en effet, de lire et de relire Anne Hébert, dont la présence comme objet critique revient en effet à d’autres occasions dans *La Barre du jour*. Au nombre de ces occurrences, nommons rapidement la manière dont s’inscrit Anne Hébert dans le numéro « Onze analyses » où son poème « Il y a certainement quelqu’un qui m’a tuée » est analysé par Normand de Bellefeuille<sup>344</sup>. Ce dernier y calcule la fréquence de consonnes et de voyelles dans une analyse structuraliste assez classique, afin d’évaluer comment la structure des phrases peut créer une poétique spécifique au poème. J’ai pour ma part envie de proposer une lecture à rebours de celle de Normand de Bellefeuille lorsqu’il affirme avoir « choisi ce texte [le poème d’Hébert] sans aucune préméditation méthodologique ». (de Bellefeuille : 107) S’il a choisi ce texte, dit-il, c’est parce qu’il est facilement trouvable dans les anthologies pour d’éventuels lecteurs (*Ibid.*); en effet, en 1973, Hébert a acquis plus de notoriété, plus de visibilité que lorsqu’a été publié le texte d’Aylwin, quelques années plus tôt. Or, loin d’être aléatoire comme le laisse entendre de Bellefeuille, le choix d’Anne Hébert parmi les onze poètes québécois retenus pour le numéro enjoint plutôt à la considérer comme l’une des figures importantes de la littérature québécoise telle que pensée par la revue. On peut voir ce choix à l’aune de la prédiction d’Aylwin, celle « qu’il faudra toujours relire Anne Hébert ».

L’éditorial du numéro « Onze analyses », nommé « Vague de précision » et signé « N.B » — pour Nicole Brossard, évidemment —, appelle à une « lecture décapitante (dont on omettrait volontiers la tête thématique) [qui] obligerait à un “délire”<sup>345</sup> », pour en finir avec un ordre « poético-socio-culturel ». (*Ibid.*) Dans le changement de mode de lecture que se propose d’accomplir le numéro, de « lyrique », pouvons-nous dire, à structuraliste, « délire » renvoie, dans un jeu de sens propre à l’époque, à « dé-lire » le texte. Délire, ici, équivaut à retrancher des strates de lectures, d’a priori, pour déplacer les sens, en faire émerger un qui était insoupçonné. C’est à partir de cet insoupçonné, cet insoupçonnable, qu’il est possible d’appréhender le texte à la lorgnette de la folie, comme invite l’homophonie du titre, « délire ». En atteignant une certaine folie, donc, en acceptant un certain dérapage, on pourrait rejoindre

---

<sup>343</sup> Nepveu évoque cette expression au sujet d’œuvres québécoises « migrantes », mais que je l’entends de manière plus large, comme relative à un corpus dont la lecture sera réactualisée, remodulée par différentes générations de lecteurs et de lectrices. Cette réactualisation politisante d’une œuvre par le biais de son lectorat a été investie par Jean-François Hamel dans son essai *Camarade Mallarmé. Une politique de la lecture* (Paris, Les Éditions de Minuit, 2014).

<sup>344</sup> Normand de Bellefeuille, « Tel qu’en lui-même », *La Barre du jour*, n<sup>os</sup> 39-41, printemps/été 1973, p. 104-123. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l’extrait.

<sup>345</sup> Nicole Brossard, « Vague de précision », n<sup>os</sup> 39-41, printemps/été 1973, p. 3.

un niveau de sens inédit. M'intéresse aussi, dans ce court éditorial signé par Brossard, l'idée que les lectures structuralistes permettent une certaine habitation de la contemporanéité du texte; celle d'un « présent politique ». (*Ibid.*) Afin de prolonger cette réflexion, je souhaite ajouter que c'est l'acte de lecture dans cet éditorial de Brossard qui me paraît politique. En effet, les différentes lunettes, lorgnettes et perspectives avec lesquelles est lu et considéré un texte à chaque moment de l'histoire, l'actualise et donc le *politise* d'une façon chaque fois singulière : les lectures d'Hébert par Aylwin, Houde et de Bellefeuille sont chacune portées par des orientations singulières et différeront de la manière dont Anne Hébert sera lue par l'entremise des écritures au féminin, comme nous le verrons dans la prochaine section. Chaque fois mobilisée dans des textes aux projets esthétiques différents, la figure d'Anne Hébert est traversée par des orientations herméneutiques qui la politisent de manière singulière. On rejoint ici les considérations du théoricien français contemporain Yves Citton sur l'actualisation de tout acte de lecture. Il écrit, dans son essai *Lire, interpréter, actualiser*<sup>346</sup> (2007) travailler à partir de « [c]e point de départ, à la fois trivial et subversif envers les attendus de l'approche historiciste : loin de se contenter de "recevoir" un sens donné par l'auteur, chaque lecteur insuffle une signification toujours nouvelle dans le texte, en projetant sur lui les préconceptions que lui inspire sa position historique. » (Citton, 2007 [2017] : 64) Cette habitation subjective du présent, qui le politise ainsi nécessairement, je la reconnais comme opérante dans les propos de Brossard, à l'époque, comme ici, dans mes propres lectures, mes propres analyses. Dans la section suivante, d'ailleurs, je verrai comment la figure d'Anne Hébert, lorsque la *BJ/NBJ* adopte des positions féministes, sera transformée par de nouvelles orientations de lecture. On l'utilise, on la cite, on la politise de différentes façons selon qui la nomme.

« Comment constituer une communauté de femmes » à *La Barre du jour/La Nouvelle Barre du jour*

« Ces écritures [au féminin], elles ne sont et seront peu de choses, si des encres rouges n'en dénudent le sens, si elles ne sont pas lues, intégrées à la tradition littéraire à part entière ». (Lamy 2017 [1984] : 28) Suzanne Lamy, dans ce passage de *Quand je lis, je m'invente*, met en lumière le besoin vital d'une réception des écritures au féminin, réception qui va de pair avec leur intégration au canon de la tradition littéraire. Cette intégration se fait, selon Lamy, à l'encre rouge, c'est-à-dire avec une plume qui vient corriger, annoter, biffer. Son geste est de l'ordre

---

<sup>346</sup> Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007 [2017]. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

de la rature, de l'ajout, de la correction de ce qui existe déjà. C'est la lectrice qui vient opérer ainsi le texte. Le geste d'interprétation devient une heureuse manière de faire appartenir un texte littéraire à un ensemble plus vaste de références. L'herméneute est celle qui rend possible l'intégration de tout texte aux récits qui créent, par la perpétuation, des traditions littéraires. L'inscription des écritures au féminin dans ces récits incombe aux établissements d'enseignement, selon Lamy : les écritures au féminin, dit-elle, devront être intégrées aux corpus enseignés afin de les rendre accessibles. À l'instar des établissements d'enseignement, la revue littéraire représente aussi, selon moi, l'un de ces lieux où s'accomplit la réception des écritures au féminin, spécifiquement par des lectrices.

Au commencement de *La Barre du jour*, la revue a pour projet, comme le donnent à lire les éditoriaux cités plus tôt, de promouvoir d'autres récits que ceux qui prédominent. Jusqu'aux premiers numéros « Femmes », en 1975, la production littéraire des femmes est présentée dans les pages de la revue comme n'ayant pas de mémoire propre, ni même de liens ou d'affiliations avec les autres courants littéraires. C'est une production qui n'existe alors tout simplement pas comme ensemble spécifique. Une certaine idée de la littérature québécoise se joue en creux, en saillie, dans les partis pris esthétiques des gens qui publient à *La Barre du jour*. J'estime que l'absence de discours assumé, explicite, au sujet de l'appartenance de la littérature des femmes à l'ensemble de la littérature québécoise constitue l'un des angles morts de la revue, auquel elle remédiera par la suite, à mesure que sa conceptualisation des écritures au féminin prendra forme. En effet, cette absence de récit concernant la production des femmes prendra fin de manière nette à *La Barre du jour* avec le début de la parution des numéros « Femmes ». À partir de 1975, l'année où, sous la thématique « Femme et langage », le premier numéro « Femmes » paraît, *La Barre du jour*, qui devient deux ans plus tard *La Nouvelle Barre du jour*, consacre une dizaine de numéros spécifiquement aux textes écrits par des femmes<sup>347</sup>. La parution de ces numéros spéciaux coïncide avec l'émergence de discours dans d'autres

---

<sup>347</sup> Ces numéros spéciaux sont : « Femme et langage », dirigé par Nicole Brossard (hiver 1975, n° 50); « Les corps les mots l'imaginaire », dirigé par Nicole Brossard, (mai-août 1977, n°s 56-57); « Célébrations », dirigé par Nicole Brossard, (février 1979, n° 75); « La mermour », dirigé par Jovette Marchessault, (février 1980, n° 87); « La femme et la ville », dirigé par Nicole Brossard (avril 1981, n° 102); « La femme et l'humour », dirigé par Germaine Beaulieu, (octobre 1981, n° 106); « La complicité », dirigé par Louise Cotnoir (n° 112, mars 1982); « Femmes », (n° 124, mars 1983); « Révélatrices : femmes et photos », dirigé par Micheline de Jody et Louise Sauvé (mars 1984, n° 136-137); « Party mixte. 10 ans d'écriture féministe », dirigé par Line McMurray, (n° 150, hors-série, 1985); « Le forum des femmes » (n° 172, mars 1986); « Femmes scandales. 1965-1985 », (n° 196, mars 1987), dirigé par Line McMurray; « Femmes de lettres », (dirigé par Denise Desautels) (n°s 218-219, avril 1989).

revues<sup>348</sup>. Des maisons d'édition qui se dédient à la littérature des femmes voient aussi le jour à la même période<sup>349</sup>.

Ces numéros m'intéressent parce qu'ils sont les incubateurs de différentes conceptions des écritures au féminin. Étant publiés durant vingt ans, ils montrent une pensée qui s'élabore, se module, se densifie, portée par différentes générations de penseuses. Ils contiennent autant des textes de création que des textes théoriques. Les analyser me permet ici de voir tant la définition de la revue des écritures au féminin que la manière dont ces définitions se modifient au fil des années. Alors que la revue est un objet dont l'écriture se fait avec certain rapport d'immédiateté au temps présent, puisque les délais de publication sont beaucoup plus courts que pour un livre, par exemple, je fais l'hypothèse que les commentaires sur l'habitation du temps, et sur la transformation du temps patriarcal en un *temps au féminin*, s'y font sur un mode particulier.

Les numéros spéciaux « Femmes » rassemblent des voix explicitement féministes qui se trouvaient jusqu'alors assez isolées au sein des numéros de *La Barre du jour*. Le texte « Vaseline » de Nicole Brossard, paru dans le numéro « Transgression », constitue sans doute le premier texte explicitement féministe à être publié dans *La Barre du jour*, en 1973<sup>350</sup>. Le numéro « Transgression » est un jalon important dans l'histoire de la revue, non seulement parce qu'y paraît, comme je le viens de le souligner, ce qui est sans doute le premier texte féministe à la revue, mais aussi parce qu'il regroupe plusieurs des orientations esthétiques de la revue jusqu'alors, comme le souligne Élyse Guay :

Le numéro « Transgression », paru à l'automne 1973, montre que la BJ est devenue le catalyseur de l'avant-garde formaliste ralliant aux côtés de Nicole Brossard, les contre-culturels d'Hobo-Québec (Raoul Duguay, Paul Chamberland, Lucien Francoeur, Patrick Straram et André Beaudet) et François Charron, qui poursuit son travail théorique inspiré de la sémiologie française et du structuro-marxisme. À ce

---

<sup>348</sup> Comme le remarque Suzanne Lamy, « [d]'autres revues ont consacré un, parfois deux numéros, d'autres fois quelques pages à l'écriture au féminin : *Possibles*, en 1980, avec *Des femmes et des luttes* (vol. 4, n° 1), et la publication d'un *Manifeste pour les femmes* (vol. 4, n° 1), *Dérives*, avec *Littérature/érotisme/prostitution* (n° 22, 1980), et *Idéologie, structuralisme et féminisme* (n° 27, 1981), *Interprétation*, avec *La petite fille* (n° 24, 1981), *Mimésis*, avec *La théorie et le féminin* (vol. 3, n° 2, 1981), *Jeu*, avec *Théâtre-femmes* (n° 16, 1980). À son tour, la revue *Québec français* qui s'adresse aux enseignants du primaire, a présenté un dossier intitulé *Femmes et écritures*, en octobre 1982. (Lamy, 1984 [2017] : 106-107)

<sup>349</sup> Je pense par exemple à la maison d'édition Remue-ménage, qui voit le jour en 1976, et dont le mandat était — et continue d'être — de publier des livres dans plusieurs champs (littéraire, sociologique, essayistique) tout en promouvant le féminisme; ou aux Éditions de la Pleine Lune. Fondée en 1975, cette dernière, qui, comme Remue-ménage, existe toujours, avait aussi comme ligne éditoriale de publier des livres féministes.

<sup>350</sup> Nicole Brossard, « Vaseline », *La Barre du jour*, n° 43, automne 1973, p. 11-17. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

« courant » formaliste s'ajoute un élan sémiologique qui interroge le rôle de l'art et de la littérature au sein de la société, débat déjà lancé par Charron à la revue *Stratégie* (1972-77), fondée un an auparavant. Qui plus est, dans ce numéro ayant pour thème la transgression, en plus de la dimension ludique et transgressive insufflée par les explorations textuelles des poètes de la contre-culture, Brossard pose la question des femmes<sup>351</sup>.

Sans vouloir approfondir plus en avant les liens entre contre-culture et écritures au féminin, soin que je laisserai à d'autres études, je souhaite tout de même y aller de quelques constats par rapport à ce numéro. Dans « Vaseline », Brossard écrit qu'« une grammaire ayant pour règle : le masculin l'emporte sur le féminin doit être transgressée ». (Brossard, 1973 : 14) Cet appel à la révision de règles grammaticales peine à être entendu au sein du numéro. Il est juxtaposé, remarque Claude Sabourin, à des textes écrits par des hommes qui abordent d'autres types de transgression qui, eux, n'ont rien à voir avec le genre sexuel<sup>352</sup>. En effet, la revendication d'une représentation plus éthique du féminin dans la langue de Brossard paraît bien en décalage par rapport, par exemple, au texte du poète Lucien Francoeur, « Les crimes de Billy the Kid », dans le même numéro<sup>353</sup>. Ce texte s'inscrit explicitement dans une filiation poétique de la marginalité : « je suis le Arthur Rimbaud/Billy the Kid du rock'n'roll, le Jim Morrison/Elvis Presley de la poésie », écrit Francoeur. (Francoeur : 63) « Je suis un bum d'acide et pas un intellectuel français », affirme-t-il, dans le même esprit. (*Ibid.*) La voix énonciative y adopte la posture du mauvais garçon, et la manière dont est y dépeinte la femme rêvée, celle-ci étant présentée comme le complément de son partenaire sexuel, est empreinte d'une tendresse vulgaire, presque violente, qui contraste vivement, il va presque sans dire, avec la posture énonciative de Brossard dans le même numéro : « [a]utant il est juste d'affirmer que "derrière chaque criminel il y a une poupée", autant il est pertinent d'affirmer que derrière chaque poète de ruelle il y a une crise de vache. », écrit encore Francoeur. (*Ibid.*, 61) La femme qu'il décrit, il la souhaite volontairement abîmée, loin d'une stéréotypie qui veut le féminin comme doux, propre, à sa place. Ailleurs, cette femme à aimer, il l'oppose à d'autres figures féminines : « Chez moi, dans mon lieu-écriture la femme est une plote de l'Est, une plote de gaffe; elle a des "studs" dans la face, elle est, en un mot mignonne. C'est le contraire charnel de Marie-Josée Longchamps et l'ennemi psychique de Simone de Beauvoir. » (*Ibid.* : 60) Si elle s'oppose si

---

<sup>351</sup> Élyse Guay, « Images plurielles de l'identité de genre chez Hugues Corriveau et Normand de Bellefeuille à *La Nouvelle Barre du jour* », *@analyses*, vol. 13, n° 2, 2018, p. 76. [En ligne] <https://uottawa.scholarsportal.info/ottawa/index.php/revue-analyses/article/view/3621> (page consultée le 8 mars 2020)

<sup>352</sup> Claude Sabourin, « Les numéros "femmes" de la BJ/NBJ : pour une transformation des pratiques discursives », *Voix et Images*, vol. 10, n° 2, hiver 1985, p. 125-132.

<sup>353</sup> Lucien Francoeur, « Les crimes de Billy the Kid », *La Barre du jour*, n° 43, automne 1973, p. 59-66. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.



brutalement à Simone de Beauvoir, la femme que Francoeur conçoit comme partie prenante de sa démarche d'écriture, c'est, j'en émets du moins l'hypothèse, en raison du féminisme de la première. Habilitée grâce à ses lectures à se considérer comme sujet et non comme objet d'amour, la lectrice de Beauvoir, il y a fort à parier, aurait de la difficulté à se voir subordonnée ainsi au grand génie poétique de l'homme qui l'aime... La transgression chez Brossard est, pour le dire rapidement, celle d'une langue que l'on doit retravailler, tordre, afin d'y faire apparaître le féminin. Chez Francoeur, cette transgression est celle des genres littéraires, comme il le dit explicitement dans son texte, mais c'est aussi une mise à mal d'une vision de l'amour romantique.

Ailleurs dans le même numéro, c'est une autre posture que prend le poète Patrick Straram dans « Précisions maximales minimales ». Il écrit, dès l'incipit de son texte, qu'« [i]l s'agit de changer la vie. (La vie invivable judéo-chrétien blanc capitalisme/impérialiste [...])<sup>354</sup> ». S'appuyant sur des citations de Marx et de Barthes notamment, Straram adopte un discours d'inspiration marxiste, affirmant vouloir écrire pour les prolétaires. Sa volonté d'atteindre une forme d'écriture radicalement différente des formes instituées participerait à la lutte des classes : « [d]ans la lutte de subversion de l'idéologie de la classe dominante, ma tâche principale est de *produire une écriture autre*, que le Système ne puisse la récupérer, de changer l'écriture, suis-je momentanément "illisible" pour ceux sans lesquels on ne change pas la vie. » (Straram : 70. L'auteur souligne).

Dans le numéro « Transgression » de *La Barre du jour*, Brossard, Francoeur et Straram, malgré, nous le voyons, des orientations dissemblables, ont en commun de montrer un désir de transgression de la perspective d'un « je » énonciateur. Le désir de transgression sociale est aussi canalisé grâce à la littérature. C'est la société que l'on désire changer, mais, pour le faire, on prend assise dans le travail littéraire. Plus encore, la transgression, si elle a une valeur collective, si elle vise l'amélioration des conditions de vies des communautés, du moins chez Brossard et Straram, passe aussi par une investigation du soi. Brossard écrit en ce sens au début de « Vaseline » :

Je dis qu'il est difficile d'écrire la vérité — qu'elle est impossible — et que si je transgresse c'est par plaisir, pour en connaître davantage sur moi, ça, les personnes, les systèmes, LA MÉCANIQUE qui m'entoure et qui machine en même temps que moi la destruction lente de moi comme d'eux. » (Brossard, 1973 : 11)

---

<sup>354</sup> Patrick Straram, « Précisions maximales minimales », *La Barre du jour*, n° 43, automne 1973, p. 67. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

Chez elle, la pratique d'une écriture proche du soi entraîne la lecture d'un système, lecture qui permet, dans « Vaseline », une remise en cause des règles de grammaire qui évincent le féminin du langage. Pour ce faire, on exhorte à une destruction de soi ainsi que du collectif : comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, le trope de la destruction est récurrent dans les écritures au féminin, ce qu'exemplifie une nouvelle fois ici le travail de Brossard. C'est à partir de la destruction puis de la reconstruction, dans un agencement nouveau, des fragments, détritiques et autres rebus engendrés par cette destruction, que se reconfigure le féminin.

Francoeur, quant à lui, conclut son texte par ces réflexions, où il fait tenir le siège de la transgression dans son *ethos* même, et dans sa capacité à braver diverses situations, à se maintenir dans une position de qui-vive qui va à l'encontre du train-train passif du quotidien :

Tout FRANCOEUR est transgression, preuve irréfutable de mon désir maladif d'arriver à vivre une nouvelle vie tous les jours, sans pour autant cesser de *vivre ma vie*. Nous avons tous peur des changements, surtout ceux concernant l'affectivité. Je transgresse dans mes textes et dans mes actes pour me guérir de cette peur héréditaire aliénante. Je risque ma vie, roulette russe et « saut de la mort », j'aime le danger et je m'aime [...]. (Francoeur : 66)

Finalement, Straram inscrit lui aussi sa volonté de transgression dans le personnel, l'intime. Il écrit :

Cette écriture autre, j'essaie de, je travaille à la produire autobiographique et critique, assise sur des citations qui la et me mettent en situation, ainsi que sur des répétitions, autant pour une dynamique interne de l'écriture qui m'est personnelle que parce que certaines choses ne seront jamais assez répétées, à l'Autre, et plus précisément tous ceux entièrement conditionnés, robotisés, réifiés, par l'idéologie de la classe dominante [...]. (Straram : 74)

Les propos de Straram recourent ici plusieurs des tropes que travaillent aussi les écritures au féminin : par exemple, celui d'une écriture « autre » s'opposant à une écriture normée, posture qui la rendrait « critique ». Si chez Straram, ces stylisations fonctionnent comme des stratégies pour faire apparaître le prolétariat dans la littérature par une reconfiguration du partage des sensibles, des procédés similaires, dans les écritures au féminin visent, nous l'avons vu, la mise en lumière du féminin. Aussi, chez Straram, la valorisation de la pratique citationnelle comme exercice d'assise de la pensée, la possibilité de reconnaissance du « soi » par le biais de la pratique littéraire de l'autre et le travail de répétition rappellent aussi les observations que j'ai faites dans le chapitre précédent sur l'usage de la citation chez Denise Boucher dans *Cyprine* et chez Carole Massé dans *Dieu*. J'ai mentionné, entre autres, que la citation permet, dans ces œuvres, la saisie de figures tutélaires dans l'histoire, ce qui rejoint, au moins partiellement,

l'usage d'identification qu'en fait Straram. Cette circulation de discours entre le texte de Straram et les écritures au féminin me servent d'ancrage pour formuler cette hypothèse : l'esthétique du recyclage et de l'agencement dans les écritures au féminin se compose à même le discours culturel de l'époque. C'est aussi à cet égard que j'entends la réflexion que fait Louise Dupré pendant le colloque de 1982 que consacre *La Nouvelle Barre du jour* à l'œuvre de Nicole Brossard; Dupré y soutient que le féminisme à la revue enclenche un « détournement de la modernité<sup>355</sup> ». La *BJ* étant considérée comme l'un des vecteurs de la modernité, le « détournement » qu'y produit le féminisme repose sur différentes stratégies des écritures au féminin que j'ai identifiées ailleurs : par l'usage du recyclage, par l'investissement de formes et de discours qui leur sont antérieurs et contemporains, les écritures au féminin se pensent comme un lieu aux écoutilles ouvertes, prêt à se faire infiltrer par des schèmes de pensée qui seront mis à profit dans leurs réflexions. Mais parfois, aussi, ces discours qui s'invitent chez elles, peut-être se propagent-ils sous le mode de la contagion, de l'envahissement, d'un déjà-là empoisonnant : cela reste à voir.

Dans « Transgression », la littérature sert de fondement, nous l'avons vu, pour réfléchir à la reconfiguration des sensibles, même si les opprimés ne sont pas les mêmes suivant les positions idéologiques des écrivains : prolétaires à sortir de l'anonymat chez Straram, poètes « rock'n'roll » de l'américanité jouissive chez Francoeur, femmes chez Brossard.... Pour Pierre Nepveu, le numéro « Transgression » propose des textes qui ont en commun « l'expérience (non tragique) de l'abîme, expérience vécue comme un éternel préambule, comme la promesse d'une connaissance à venir, comme l'espérance de contenus encore informulables<sup>356</sup>. » Avec les numéros spéciaux « Femmes » qui débute deux ans plus tard à *La Barre du jour*, c'est justement à la spécificité de cette « connaissance à venir » à laquelle on s'intéresse. Le dialogisme active les perspectives féministes ouvertes par Brossard en 1973 au sein de la revue, permettant une nouvelle coprésence de réflexions féministes. Et rien n'est moins sûr que cette expérience de l'abîme demeure dénuée de tragique, car il s'agira de creuser certaines blessures, certains traumatismes, afin, justement, de *formuler* ce qu'on pressent être informulable.

Bien que la parution d'un premier numéro consacré exclusivement à la littérature des femmes constitue sans contredit un tournant dans la représentation et la mise en mots de

---

<sup>355</sup> Louise Dupré, « Les utopies du réel », *La Nouvelle Barre du jour*, n<sup>os</sup> 118-119, novembre 1982, p. 87.

<sup>356</sup> Pierre Nepveu, « *BJ/NBJ*. Difficile modernité », *Voix et Images*, vol. 10, n<sup>o</sup> 2, hiver 1985, p. 163.

l'écriture au féminin dans les pages de *La Barre du jour*, certains mouvements, certaines perspectives présentes dans les dix premières années d'existence de la revue continuent, bien sûr, d'y résonner. Dans « Femme et langage », on met en avant le pouvoir agissant de la littérature, comme en rendait déjà compte, on l'a vu, Nicole Brossard dans son éditorial de « Onze analyses » au printemps/été 1973, et comme le font aussi plusieurs des textes présents dans le numéro qui suit d'ailleurs « Transgression », à l'automne 1973. C'est ainsi Nicole Brossard qui a patiemment tissé certains fils de la pensée féministe dans *La Barre du jour*, pensée féministe qui, avec la parution du numéro « Femme et langage » qu'elle dirige, devient finalement explicite.

Nicole Brossard signe aussi l'éditorial « Préliminaires<sup>357</sup> » de « Femme et langage », dans lequel elle met de l'avant un désir de relecture de l'histoire de la littérature québécoise. Brossard débute son éditorial en citant longuement l'article « Le mythe du père québécois » de la poète Michèle Lalonde (1969)<sup>358</sup>. S'il semble peut-être aller de soi d'ouvrir un numéro consacré aux femmes écrivaines en citant une autrice contemporaine de celles qui publient dans ce même numéro, il s'agit pourtant d'une première dans l'histoire de la revue de présenter le projet des collaboratrices de la revue en dialogue avec un discours théorique. En utilisant le mot « théorie », je suis consciente que ce terme désigne l'une des obsessions de « la nouvelle écriture » et aussi, plus spécifiquement, des écritures au féminin. Théorie, du grec *theorein*, « contempler, observer, examiner », renvoie à une sorte de ralentissement qui s'effectue face à une œuvre en cours de lecture, ralentissement qui donne le temps de l'appréhender, oui, mais aussi, dans le cadre qui nous occupe, de la commenter. La théorisation vient aussi combler ce qui manquait jusqu'alors au sein de la revue : donner une densité au travail des écrivaines. Le

---

<sup>357</sup> Nicole Brossard, « Préliminaires », *La Barre du jour*, n° 50, hiver 1975a, p. 6-9. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

<sup>358</sup> La citation de Lalonde est la suivante : « Si l'on veut bien admettre le fait que le père c'est d'abord le géniteur et que c'est une activité absurde que d'engendrer une progéniture sans avenir, sans réelle perspective de mieux-être et à laquelle on n'a rien à transmettre, le père en situation québécoise apparaît comme un être absurde, amputé de sa fonction... Notons que ces idées sont familières et qu'on les entend fréquemment énoncées sous forme d'allusion à la domination de l'homme canadien-français par sa femme, de la toute-puissance de la mère et cetera. Or en fait ce sont moins les femmes canadiennes-françaises qui sont toutes-puissances que les impératifs de survivance. Ce n'est pas le matriarcat, c'est la matric, que le père finit par desservir *sans nécessairement perdre son statut de chef au plan de l'organisation familiale proprement dite*. Le père peut continuer à exercer l'autorité (il n'a guère plus que cela à faire d'ailleurs) mais son rôle et ses objectifs sont de même nature que ceux de la mère. Il est passé au service de la survivance minimum, il sert la matric. » (Tel que cité par Nicole Brossard, 1975 : 6. L'autrice souligne) Notons par ailleurs que cette citation est tirée d'un texte paru dans la revue de psychanalyse et de littérature *Dérives*, animée par Julien Bigras, revue qui met de l'avant une hybridité formelle entre ces deux disciplines. Que la citation d'ouverture du premier des numéros « Femmes » de la *BJ/NBJ* soit tirée d'une revue de psychanalyse indique d'ailleurs comment la psychanalyse a eu une influence prégnante sur le développement de la pensée féministe au Québec durant les années soixante-dix.

travail des femmes écrivaines ne s'effectue ainsi plus dans une sorte de présent perpétuel, sans la mémoire donnée par une critique de l'œuvre, comme le mettaient en lumière les propos de Suzanne Lamy que j'évoque plus haut. Sans critique, les écritures au féminin ne sont que « peu de choses », pour reprendre encore une fois les mots de Lamy : la critique leur donne autant une verticalité qu'une horizontalité et, surtout, elle les rattache à la tradition littéraire.

La citation de Lalonde ne fait pas, ici, qu'annoncer la possibilité de construire des liens entre les textes écrits par des femmes, une possibilité qui ne se faisait pas jusqu'alors sous le monde de la connivence, de la citation, du lien explicite dans *La Barre du jour*. Lalonde écrivant sur les « impératifs de la survivance » incarnés par les femmes canadiennes-françaises » dans la littérature, de manière équivalente aux personnages masculins, Brossard mobilise ses propos afin de signifier que

ces remarques [celles de Michèle Lalonde] peuvent être éclairantes non pas pour comprendre le contenu de ce numéro, mais pour saisir en quoi la femme québécoise a tout autant marqué les lettres québécoises que son vis-à-vis masculin. Nous pensons ici à Laure Conan, à Anne Hébert, à Germaine Guèvremont, à Rina Lasnier et à Marie-Claire Blais. Notre référence à ces femmes ne se pose pas en termes de jugement de valeur. Nous tenons surtout ici à attirer l'attention de leurs textes dans la mesure où ceux-ci ont coïncidé à un imaginaire collectif. (Brossard, 1975a : 6-7)

Il s'agit d'abord d'une question de visibilité : celles des écrivaines dans l'histoire littéraire. La citation de Lalonde sert de point de départ à la construction d'une bibliothèque imaginaire des femmes de la littérature québécoise, où sont évoquées, en ordre non chronologique d'années de naissance, Conan, Guèvremont, Lasnier et Blais. Ces écrivaines sont nommées, car leurs réflexions correspondent et répondent à « un imaginaire collectif », pour paraphraser les propos de Brossard, dont la prise en compte dans la revue est nouvelle. Or, je contreviendrais un peu à l'affirmation de Brossard<sup>359</sup> lorsqu'elle mentionne que la « référence à ces femmes ne se pose pas en termes de jugement de valeur », car il me semble que ces choix sont, au contraire, cohérents à la fois avec la manière dont sont représentées certaines de ces écrivaines au sein de la revue, et à la fois avec la posture d'écrivaine que Nicole Brossard endosse déjà et continuera à endosser. Rina Lasnier, par exemple, fait partie — à l'instar d'Anne Hébert — des écrivains étudiés<sup>360</sup> dans le numéro « Onze analyses »; son poème « Escales » y est analysé par Louise

---

<sup>359</sup> Notons par ailleurs que si l'éditorial est signé par Brossard, son énonciation navigue entre la première et la troisième personne du singulier. Dans la portion que j'évoque ici, il me semble que la troisième personne du singulier signale que cette affirmation, celle au sujet d'une tradition littéraire qui sait représenter équitablement écrivaines et écrivains, est portée par l'*ethos* discursif du comité de rédaction.

<sup>360</sup> Anne Hébert est l'autre écrivaine femme étudiée à l'intérieur de ce numéro. S'y trouvent aussi analysés les poèmes de Fernand Ouellette (par Joseph Bonenfant), de Gaston Miron (par Pierre Bonenfant), de Jean-Aubert Loranger (par Claude Bélanger), d'Alain Grandbois (par Claude-Yves Charron), de Gilles Hénault (par Hughes

Cotnoir et Paul Chanel Malenfant<sup>361</sup>. Brossard revient ponctuellement à Marie-Claire Blais dans son œuvre, elle aussi nommée dans cette énumération, la présentant au nombre de ses influences; Brossard a par ailleurs écrit la postface de la traduction anglaise d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel*, le troisième livre de Blais<sup>362</sup>. Ainsi, cette bibliothèque au féminin ne semble pas *réellement* constituée selon les règles instables et floues du hasard, comme le mentionne Brossard, mais reflète plutôt le regroupement d'écrivaines déjà évoquées au sein de la revue, et d'écrivaines que Brossard pose et posera dans sa pratique comme étant des influences majeures.

Dans cette liste est aussi présente Anne Hébert, que j'avais mentionnée précédemment en remarquant qu'elle était l'une des seules écrivaines femmes dont la présence revenait avec une certaine récurrence dans *La Barre du jour*. La figure d'Anne Hébert, on l'a vu, a déjà été mobilisée à plusieurs reprises dans la revue. Pour Ulric Aylwin en 1966, Anne Hébert est incontournable dans le corpus québécois, et il faudra, signale-t-il, relire sans cesse sa poésie; pour Normand de Bellefeuille dans « Onze analyses » en 1973, « Le Torrent » d'Anne Hébert est prétexte à une analyse structuraliste à laquelle aurait tout aussi bien pu se prêter n'importe quel autre texte. Dans l'éditorial du premier numéro consacré uniquement aux femmes, la figure d'Anne Hébert est désormais pensée comme appartenant à un autre ensemble, celui d'écrivaines. Ce groupe réuni par Brossard dans l'éditorial de l'historique premier numéro « Femmes » de *La Barre du jour* illustre la dimension identitaire inhérente à la création, par des femmes, d'un corpus littéraire au féminin. Alors que la revue présentait auparavant l'histoire littéraire en mettant presque uniquement l'accent sur ses représentants masculins, cette simple énumération met en relief la modification du récit historique qui se déployait jusqu'alors dans *La Barre du jour*.

Constituer une bibliothèque d'écrivaines devient, en ce sens, un travail de recherche, d'excavation peut-être, des femmes dans l'histoire. Il s'agit d'une stratégie pour faire apparaître un féminin qui a été, comme l'explique la suite de l'éditorial de Brossard, peu ou pas apparent dans l'histoire littéraire :

---

Corriveau), de Paul-Marie Lapointe (par Jean Fisette), de Saint-Denys Garneau (par Lise Guèvremont), de Claude Gauvreau (par Nicole Hurtubise) et de Roland Giguère (par Lysanne Langevin). Bien entendu, réunir ces poètes québécois, tous relativement contemporains des membres du comité de rédaction, est aussi éclairant sur la conception de la littérature québécoise de la revue.

<sup>361</sup> Voir Paul Chanel Malenfant et Louise Cotnoir, « Ensemble », *La Barre du jour*, printemps/été 1973, p. 96-103.

<sup>362</sup> Voir Nicole Brossard, « Afterword » dans Marie-Claire Blais, *A Season in the Life of Emmanuel*, Toronto, New Canadian Library, 1992 [1965], p. 134-138.

[p]our moi un travail immense est à faire sur la question de la relation de la femme québécoise à l'histoire (ce matriarcat de survivance), à notre fiction collective et à notre propension séculaire à fonctionner au niveau du mythe... De plus, ce travail, en termes littéraires, il appartient à la femme de l'amorcer, dans la mesure où elle seule peut tenter l'exploration du désir féminin, dans l'espace féminin, de la pratique de la femme dans le champ brouillé des pouvoirs phallocratiques. Elle seule peut actuellement poser des questions aux textes d'une première société des mâles assumant leurs désirs, leur sujet, dans un érotisme condescendant quelqu'en soit les a priori « révolutionnaires ». Elle seule peut formuler pour elle d'abord, pour les autres ensuite, le sujet féminin et ce faisant, faire éclater nos pratiques d'écriture. (Brossard, 1975a : 8-9)

Brossard rend compte dans cet éditorial — et pour la première fois avec autant de limpidité dans *La Barre du jour* — d'une pensée féministe, qui revendique une repolitisation de la femme dans l'espace social. Cet éditorial montre un désir clair : un changement de paradigme quant à la représentation de la femme dans la littérature, représentation portée par le regard des femmes sur elles-mêmes. Et en disant cela, en expliquant que les femmes doivent elles-mêmes s'écrire, se représenter, Brossard performe elle-même cet acte d'autoreprésentation : elle prend en main, en mots, cette mise en récit de l'histoire des femmes en lui faisant une place, en tant qu'écrivaine, dans les pages de la revue qu'elle dirige. Elle lui donne un espace aussi matériel que symbolique : un numéro spécial consacré aux écritures au féminin.

Le liminaire de Brossard enjoint à un « écla[tement des] pratiques d'écriture », visant à désormais mettre le sujet féminin au cœur des expériences d'écriture. C'est aussi à partir de cet éclatement que l'on pourra ensuite relire les textes de certains auteurs masculins. Cinq ans après la publication de cet éditorial, Brossard revient sur l'acte de lecture dans une communication prononcée lors du colloque annuel de la *NBJ* qui porte sur la nouvelle écriture<sup>363</sup>. Dans cette communication, publiée par la suite dans les pages de la revue, elle explique comment la modification de la littérature est tributaire de pratiques de lectures qu'elle associe à la montée des femmes en littérature :

[s]i, au Québec, l'espace littéraire se modifie, ce n'est pas à cause des effets de la critique, mais bien plutôt parce que la plupart des gens du texte savent se relire à temps. Mais j'ajouterais en cela que les écritures produites par les femmes ont considérablement permis aux écrivains de se relire à temps. Car elles ont déplacé le propos/la pertinence du propos. Prématurément peut-être pour certains, mais pour elles assurément à temps. (Brossard, 1980 : 62)

Brossard développe là l'idée que les écritures des femmes, en provoquant changements, décentrement et déplacements « du propos » dans la littérature, ont créé ce que j'ai envie de

---

<sup>363</sup> Nicole Brossard, « L'épreuve de la modernité », *La Nouvelle Barre du jour*, n° 90-91, mai 1980, p. 62.

nommer une éthique de la relecture, qui englobe non seulement la littérature des femmes, mais l'ensemble de la production littéraire. En inscrivant son féminisme à même la littérature, Brossard ne nous invite pas seulement à écrire des textes qui s'engagent à la découverte du féminin, mais aussi à travailler à l'élaboration de discours sur les œuvres littéraires du passé pour les rallier à la constitution d'un corpus féministe transhistorique. Ces pratiques mènent à la dénonciation de certains discours misogynes. Pour Brossard, l'avènement des écritures au féminin a eu des répercussions qui ont mené à des changements qui dépassent son seul domaine. Toutes et tous seraient influencés par la dénonciation littéraire du patriarcat, ce qui les forcerait à ne plus lire les textes, tant ceux qu'elles et ils ont écrits que ceux des autres, de la même façon<sup>364</sup>. On se fait autre, on sort de soi pour mieux se regarder : c'est cette extériorité à soi qu'auraient amenée les écritures des femmes, insufflant de l'altérité dans la pensée du même qu'est le patriarcat. L'idée d'une conjoncture favorable traverse aussi ce court extrait. C'est « à temps » que l'on sait se relire, c'est aussi « à temps » que les écritures des femmes sont venues produire ce changement de paradigme. Le temps du féminisme serait peut-être alors, formulons-le ainsi, celui où se produit cette coïncidence au présent, cette manière de dire « je suis présente, je suis ici, en écho avec le contemporain qui a besoin de moi ».

Relire, donc. Relire les textes des hommes en y imprégnant un point de vue féminin pour en faire basculer les paradigmes, comme l'écrit Brossard dans l'éditorial du numéro « Femme et langage ». C'est cette relecture, qui inclut aussi, en premier lieu, celle d'écrivaines femmes par d'autres écrivaines femmes, et qui permet par exemple de faire changer le statut d'Anne Hébert au sein de la revue. Les perspectives à l'aune desquelles on considère Anne Hébert à la *BJ/NBJ*, si elles peuvent sembler de l'ordre du détail, du micro, m'apparaissent au contraire illustrer les différentes orientations que prendra la revue. Dans l'éditorial de « Femme et langage », c'est ainsi Brossard — tout en endossant l'*ethos* de groupe du comité de rédaction — qui module, décide et tranche quant à l'appartenance d'Anne Hébert à la catégorie des écritures des femmes. Une communauté se crée ainsi, lorsque des femmes lisent d'autres femmes. Ces mouvements de lectures engendrent des espaces psychiques en identifiant, en nommant, en mettant en lumière des lieux qui jusqu'alors n'avaient pas été nommés dans la petite bibliothèque patriarcale que formait la littérature québécoise dans la *BJ/NBJ*. Cette

---

<sup>364</sup> Élyse Guay a mené une étude, que je citais plus tôt, qui viendrait confirmer l'intuition de lecture de Brossard au sujet d'un changement paradigmatique amené par l'écriture au féminin chez des écrivains qui ont participé à la *BJ/NBJ*. Voir son article « Images plurielles de l'identité de genre chez Hughes Corriveau et Normand de Bellefeuille à *La Nouvelle Barre du jour* ». (Guay, 2018)



libération, dans l'univers de sens qu'explore Brossard dans cet éditorial, déclenche la possibilité pour d'autres *d'écrire au féminin*. Lecture et écriture opèrent de manière concomitante, dans un mouvement dynamique, possiblement infini; l'une agit comme déclencheur de l'autre. Le titre de l'essai de Suzanne Lamy, *Quand je lis je m'invente* (1984), rend compte de cette interconnexion entre lire et écrire, qui vient, chez elle aussi, avec une théorisation de l'écriture des femmes. Lire des œuvres de femmes, poésie, roman, fiction, permet de se théoriser soi-même. On puise dans la lecture un savoir théorique relatif à sa propre existence, un savoir qui n'avait pas d'existence ailleurs et qu'on inaugure désormais.

Je souhaite conclure cette partie avec une courte digression sur *La Barre du jour* en revenant encore une fois à Anne Hébert, dont la figure est décidément tutélaire pour les écritures au féminin. Cette fois, c'est France Théoret qui fait signe à Anne Hébert par le biais, elle aussi, du motif de la relecture. Écrivant sur la poésie des femmes à l'Hexagone dans un collectif consacré à la maison d'édition, elle mentionne :

Lisant les poètes Rina Lasnier, Louise Pouliot, Gertrude Le Moyne, Andrée Chaurette, Gemma Tremblay, je ferai allusion plus loin à Michèle Lalonde, Nicole Brossard et Cécile Cloutier, je remarque ceci : aucune des femmes ne parle d'elle au féminin. Pourtant, il y a entre autres Anne Hébert qui dans un poème de 1953 parle de la « fille maigre ». D'ailleurs, Anne Hébert est selon toute vraisemblance une poète importante pour une relecture du féminin : place du sujet écrivain, femme comme nom et objet du discours<sup>365</sup>.

En 1979, Théoret cherche des « je » au féminin dans la production de l'Hexagone, et ne les trouve pas. Elle se demande donc si les poètes de l'Hexagone effacent à dessein le genre dans leurs écrits. Théoret situe la pratique d'Anne Hébert à rebours de leur travail. Théoret remarque qu'Hébert, dès 1953, dans « La fille maigre », un de ses poèmes les plus connus qui figure dans le recueil *Le tombeau des rois*, écrit au « je » en marquant le féminin. (Théoret, 1990 : 61) Chez Théoret, tout se passe comme si Hébert avait compris, bien avant les poètes qui lui succéderont, l'important de genrer la voix poétique, et de mettre de l'avant la « place du sujet écrivain, femme comme nom et objet de discours. (*Ibid.*) Théoret se fait enquêteuse, recherche chez les poètes de l'Hexagone le signe d'une voix féminine, d'une femme qui parle en son nom propre. Dans ce corpus, Anne Hébert est isolée. Le geste de lectrice de Théoret permet ainsi de

---

<sup>365</sup> France Théoret, « Le je troublant des femmes », dans Cécile Cloutier et Ben Shek (dir.), *La poésie de l'Hexagone. Évolution, signification, rayonnement*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1990, p. 61. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait. « Le je troublant des femmes » a d'abord été lu au colloque « 25<sup>e</sup> anniversaire des Éditions de l'Hexagone » en 1979, qui a eu lieu à l'Université de Toronto, et dont *La poésie de l'Hexagone* reprend les communications. Le texte paraît aussi dans l'essai de Théoret *Entre raison et déraison* (1987).

distinguer, d'élire, Anne Hébert parmi d'autres femmes ayant publié à l'Hexagone, de voir chez elle l'écriture d'une alliée.

Madeleine Gagnon, dans une conférence sur « La poésie québécoise actuelle<sup>366</sup> » présentée au Département de littérature de l'Université de Montréal le 12 février 1990, au milieu d'une pléthore d'écrivains masculins québécois et où Claude Gauvreau représentait une figure tutélaire, donne aussi la place belle à Anne Hébert, qui, considère-t-elle, préfigure l'écriture « dite féminine ». C'est dans cette pratique, celle de l'écriture féminine, que Gagnon s'inscrit elle-même, et où elle inscrit également, établissant la liste d'une certaine communauté littéraire à laquelle elle se voit appartenir, « Nicole Brossard, Marie Savard, France Théoret, Louky Bersianik, Janou Saint-Denis, Denise Boucher, Josée Yvon, Carole Massé, Anne-Marie Alonzo ». (Gagnon, 1990 : 40) Pour France Théoret, c'est dans sa capacité de présenter la voix lyrique féminine comme sujet d'énonciation qu'on peut voir dans le travail d'Anne Hébert la préfiguration des écritures au féminin. Gagnon, quant à elle, souligne que le

recentrement territorial post-Gauvreau et *Refus Global* [...] est déjà annoncée dans la poésie d'Anne Hébert, par les multiples évocations — toujours en filigrane — de nos mythologies, profanes ou sacrées, avec ce qu'elles comprennent d'assujettissant, avec leur lot d'aliénations religieuses et leur non moins grand nombre d'effets aliénants sur les esprits et les cœurs (et les corps) d'ici. (*Ibid.* : 28)

Théoret comme Gagnon voient donc chez Anne Hébert un modèle de ce que leurs écritures cherchent aussi à circonscrire : une capacité à parler en son nom propre ainsi qu'une volonté de nommer les forces aliénantes d'oppression.

Anne Hébert, écrit encore Théoret, est « une poète importante pour une *relecture* du féminin ». (Théoret, 1990 : 61. Je souligne.) Dans cette expression, on retrouve ici, comme je l'évoquais plus tôt avec Brossard, l'idée d'une « relecture » et non simplement d'une « lecture ». Chez Théoret comme chez Gagnon, le retour à la figure d'Anne Hébert amène, je crois, l'idée que la bibliothèque, dans les écritures au féminin, se construit non simplement dans une « lecture », mot qui induit, peut-être, une certaine primauté dans l'acte, mais dans une lecture qui se fait par la répétition. Ce qui pourrait être la lecture au féminin s'incarne dans le « re », dans un geste que l'on doit répéter, refaire, une lecture qui se parfait, s'aiguise et s'ajuste au fil de sa répétition. En effet, vue par la lorgnette des écritures au féminin, une pratique qui

---

<sup>366</sup> Cette conférence a par la suite été publiée sous le même titre : Madeleine Gagnon, *La poésie actuelle*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1990. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

s'incarne, on l'a vu, dans une volonté de rétrospective, l'acte de lecture s'exerce dans une conscience accrue de ce qu'on est en train de faire. Non seulement lit-on les œuvres des femmes de générations antérieures et de nos contemporaines, mais on le fait en ayant sur son propre processus un regard critique, surplombant. On souhaite que sa lecture s'accomplisse dans une pratique historisante, comme chez Théoret et Gagnon. Cette lecture qui se *sait* en train de lire, qui lit pour retrouver dans l'histoire des angles qui correspondent à sa propre pratique, je la vois comme une relecture, ou la lecture d'une lecture, surconsciente d'elle-même, à l'affût de découvertes.

### Quelles constructions pour quels savoirs? : le premier numéro spécial « Femmes » à la *BJ*

On l'a vu, le liminaire du premier numéro « Femmes » de *La Barre du jour* reconnaît pour la première fois dans les pages de la revue l'existence d'une bibliothèque au féminin dans la littérature québécoise. Robert Dion propose, dans « L'analyse littéraire à la *BJ/NBJ* : tradition de lecture et modernité québécoise », que la *BJ/NBJ* invite à une « rénovation de la lecture ». Cette bibliothèque composée d'écrivaines femmes rénove en effet la pratique de la lecture telle qu'elle se fait alors à la revue, tout en y introduisant un nouveau paradigme (Dion : 214). À la mise en récit d'une littérature presque exclusivement au masculin, *La Barre du jour* oppose désormais un contre-discours qui permet, dans l'espace non mixte que sont ces numéros, le développement, entre femmes, d'une pensée qui prend également pour objet les femmes. Mais comment ce regard sur l'histoire littéraire est-il exprimé dans les pages de la revue lorsqu'il survient pour la première fois? Dans cette section, je m'intéresse aux textes publiés dans le premier numéro « Femmes » de la *BJ/NBJ*. Plutôt que d'en faire une lecture en ordre chronologique, j'ai plutôt choisi d'isoler certaines thématiques, comme les rapports à la déception, à l'acte de lecture, à l'intellectualisme, afin de voir comment les textes se répondent parfois les uns aux autres ou, au contraire, comment ils prennent des angles complètement différents.

L'éditorial de « Femme et langage » énonce d'ores et déjà quelques déceptions face au programme annoncé. Celles d'un numéro qui arrive à la fois au bon et au mauvais moment, comme si sa coïncidence avec le temps présent se vivait de manière décalée, tiraillée. « Ce numéro, il était dû et peut-être en même temps prématuré », écrit Brossard (1975a : 8), remarquant que seulement neuf des seize femmes invitées à produire un texte les ont, en fin de compte, soumis. Le titre du liminaire, « préliminaires », souligne aussi l'aspect préparatoire des

constats développés dans le numéro. Comme un liminaire constitue une introduction, on comprend qu'un « pré » liminaire est une phase particulièrement exploratoire de l'élaboration d'un projet. Une certaine réserve se lit dans les dernières phrases de ce liminaire :

La question-hypothèse qui fut à l'origine formulée était la suivante : comment la femme qui utilise quotidiennement les mots (comédienne, journaliste, écrivain, professeur) peut-elle utiliser un langage qui, phallogratique, joue au départ contre elle? C'était en fait poser la question à celles qui écrivent en leur demandant si, femmes, elles avaient, pouvaient avoir, pensaient avoir au langage, un autre type de relation que celle établie et pratiquée par les hommes. En fait, la plupart des textes ne répondent pas directement à l'hypothèse de travail [...]. Ce numéro n'a pas l'homogénéité à laquelle je m'attendais (mais au fond, cela importe peu — même si...). Avant tout, il fallait tenter l'expérience du miroir, de l'interrogation. Tenter la femme à son propre jeu de maux. (Brossard, 1975a : 8-9)

Pour Brossard, le numéro comporte donc certains ratages, notamment celui de ne pas avoir réussi à fédérer plus d'écrivaines, et aussi celui que les écrivaines qui ont finalement publié des textes l'ont fait en répondant à la prémisse de manière oblique, lacunaire. À la lumière de ma position dans le contemporain, le constat a de quoi surprendre : ce numéro spécial « Femmes » a forcé la mise en place d'une tradition au sein de la revue, en engageant la publication d'une dizaine d'autres numéros eux aussi consacrés aux femmes. Ces numéros ne sont, pour Louise Forsyth par exemple, rien de moins que la « représent[tation] » d'un « nouveau phénomène dans l'histoire de la pensée humaine et surtout, l'histoire de la femme dans la société patriarcale<sup>367</sup> ». Or, c'est en gardant en tête ce ratage que remarque — voire que regrette — Brossard dans le liminaire que je voudrais étudier les textes qui composent ce numéro. Qu'y a-t-il en dessous de cette volonté de mentionner que la publication de ce numéro précède, écrit Brossard, un mouvement qui est appelé à prendre forme avec plus de force? Il ne m'apparaît pas fortuit que ce qui pourrait de facto être envisagé comme une réussite — la publication, dans une revue déjà instituée, d'un premier numéro explicitement féministe — soit présenté, du moins partiellement, sous le mode de l'atténuation, du regret, voire d'une certaine mélancolie. D'une fragilité quant à la position occupée, dans tous les cas. Cette pensée du ratage travaille en effet différents textes du numéro. Il s'agit premièrement d'un regret, comme je viens de le mentionner ci-dessus, car il y a inadéquation entre le projet rêvé par Nicole Brossard et le projet tel qu'il s'est matérialisé dans le numéro. Un deuxième ratage nourrit aussi, par extension, la réflexion sur l'écriture au féminin : un ratage — et sans doute ici le mot est-il trop faible — quant à la représentation même des femmes dans l'espace littéraire. Devant ces ratages que

---

<sup>367</sup> Louise Forsyth, « Les numéros spéciaux de *La (Nouvelle) Barre du jour*. Lieux communs, lieux en recherche, lieu de rencontre », dans Suzanne Lamy et Irène Pagès (dir.), *Féminité, subversion, écriture*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1983, p. 175. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

regrette le liminaire, les textes du numéro multiplient les références intertextuelles, comme pour remédier à l'absence des femmes dans l'histoire littéraire. Ces citations, qui mobilisent un savoir particulier, feront l'objet de cette section. Elles élaborent des solidarités littéraires, mais agissent aussi comme les repoussoirs d'une tradition épistémologique dont on veut se distancer.

Or, et là est peut-être aussi l'un des ratages annoncés dans le liminaire, alors que le numéro est caractérisé par une abondance de citations, aucune écrivaine québécoise contemporaine n'en fait partie. En 1975, les contributrices du numéro commentent, citent, réfléchissent à partir d'un environnement référentiel particulièrement vaste, mais duquel sont pourtant à peu près complètement exclues leurs consœurs, les autres femmes québécoises qui, comme elles, travaillent à la libération du féminin par la littérature<sup>368</sup>. Cette absence est aussi mise en lumière dans les références placées à la toute fin du numéro dans une liste qui vise à informer les lectrices et les lecteurs du numéro sur le féminisme<sup>369</sup>. Parmi ces « quelques titres sur le sujet », on ne retrouve que deux ouvrages québécois sur vingt-quatre, d'ailleurs isolés des autres par un blanc textuel<sup>370</sup>. Le présent « au féminin » que l'on cherche à construire dans les textes du numéro reconduit malgré tout une certaine obscurité du présent, obscurité qui sera largement réparée et dépassée, nous le verrons, dans les numéros « Femmes » subséquents de la *BJ/NBJ*.

---

<sup>368</sup> À moins d'erreur de ma part, la seule écrivaine contemporaine qui est citée ailleurs que dans le liminaire, dans les textes du numéro « Femme et langage », se trouve dans le texte de Josée Yvon, « La poche des autres ». Yvon cite en effet deux passages de Nicole Brossard dans un autre de ses textes à *La Barre du jour* : « aussitôt transie de débauche » et « vêtue comme une huître devant un numéro de porte de la rue Cherrier ». Les deux citations sont tirées du texte de Nicole Brossard « Me la couler douce », *La Barre du jour*, n° 38, hiver 1973, p. 26 et 28.

<sup>369</sup> Située à la toute fin de la livraison, juste avant les publicités, cette liste n'est pas signée et n'appartient à aucun article.

<sup>370</sup> Les deux titres québécois sont *Les femmes vues par le Québec des hommes* de Marie-Josée Gagnon (Édition du Jour, 1974) et *Québécoises du 20<sup>e</sup> siècle* de Michèle Jean (Éditions du Jour, 1974). Le reste de la liste, qui renseigne les lecteurs et lectrices sur l'environnement littéraire, politique et féministe dans lequel se situe la revue, se lit comme suit : *Le féminisme et la mort*, Françoise d'Eaubonne, Pierre Horay, 1974; *La fin du surmâle*, Elaine Morgan, Calmann-Lévy, 1973; *Lettre ouverte aux femmes*, Françoise Parturier, Albin Michel, 1974; *La moitié du ciel*, Claudie Broyelle, Denoël-Gonthier, 1973; *Les parleuses*, Marguerite Duras et Xavière Gauthier, Les Éditions de Minuit, 1974; *Parole de femmes*, Annie Leclerc, Grasset, 1974; *Mary Barnes, un voyage à travers la folie*, Mary Barnes et Joseph Berke, Seuil, 1973; *La malacastree*, Emma Santos, Maspero, 1973; *Corps féminin, corps textuel*, Yannick Resch, Klincksieck, 1973; *Les nouvelles lettres portugaises*, Maria Isabel Barreno, Marie Teresa Horta, Maria Velho da Costa, Seuil, 1974; *Féminisme et révolution*, Sheila Rowbotham, Payot, 1973; *La femme potiche et la femme bonniche*, Claude Alzon, Maspéro, 1972; *Libération des femmes, année zéro*, Maspero, 1972; *La politique du mâle*, Kate Millet, Stock, 1971; *La dialectique du sexe*, Shulamith Firestone, Stock, 1972; *Une chambre à soi*, Virginia Woolf, 1974; *Maintenant*, novembre, 1974; *Forces*, n° 27, 2<sup>e</sup> trimestre, 1974; *La quinzaine littéraire*, n° 192, 1974; *Les temps modernes*, « Les femmes s'entêtent », n°s 333-334, avril-mai 1974; *Tel Quel*, n° 59, automne 1974.

C'est dans « Femme et langage » qu'est publié pour la première fois « E muet mutant » de Nicole Brossard, que j'ai évoqué au chapitre précédent en m'attachant entre autres à la manière dont y sont abordés les thèmes du regard et du corps. Ici, c'est plutôt au motif de la lecture dans ce même texte que j'aimerais m'arrêter. Peut-être plus encore que le liminaire du numéro, ce texte agit comme l'instance programmatique sous laquelle se dessine l'écriture au féminin dans *La Barre du jour*, puis dans *La Nouvelle Barre du jour*. Il est composé de plusieurs fragments isolés les uns des autres. Les premiers, sans titres, appellent à une théorisation de la présence de la femme dans l'histoire, théorisation qui doit être faite dans et par l'écriture, puisque Brossard montre que la parole des femmes a été sujette, dans l'histoire, à une minorisation :

La parole féminine a tôt vite de faire le tour d'elle-même. Parole censurée par excellence. Parole confinée. Condamnée à tourner en rond, à se clore sur elle-même dans la mesure où elle n'entre pas dans l'histoire; où l'histoire y entre par défaut. Parole du détail et de l'insignifiant (pour l'autre). Parole posée d'amour sur le corps : la beauté, la douleur, la maladie, le sang, la jeunesse, la vieillesse. Parole répétitive, fondée sur le zéro de la tradition qui se transmet, *ainsi va la vie*. Parole baroque, rococo, pleine de fioritures; qui se dépense en pure perte d'énergie qui ne transforme rien. Parole qui se *contredit*. (Brossard, 1975b : 11)

Stérile parce que contrainte et dévalorisée, la parole des femmes s'est ainsi réalisée, dit Brossard, sans avoir le luxe d'être réfléchie ou théorisée. « [A]insi va la vie », proverbe que l'on répète sans doute par abnégation, illustre ce type de parole qui « se dépense en pure perte d'énergie qui ne transforme rien ». Les deux dernières parties du texte de Brossard, « La fiction I – la menteuse » et « La fiction II – La lésée », apparaissent comme des applications, comme des mises en pratique des propos théoriques développés dans les premières parties du texte. Ce *modus operandi*, la présence d'un texte à portée théorique qui montre les fils conducteurs de l'élaboration du texte de fiction qui le suit, est un procédé qui revient fréquemment dans la revue, mais également de manière plus large dans la production des femmes de l'époque, comme dans *La théorie, un dimanche* (1988). La fiction est présentée comme une mainmise sur le discours, une manière de faire parler ses virtualités qui deviennent, dès lors, des menaces à l'endroit du discours normé, patriarcal.

Plusieurs citations émaillent le texte de Brossard. Celle-ci ne les commente pas directement : les citations agissent comme des fenêtres, des ouvertures et des relances à ses propos, étant souvent présentées comme l'introduction aux fragments qui les suivent<sup>371</sup>. Par

---

<sup>371</sup> Voir Annexe 5 en page 323.

exemple, Brossard cite Diderot : « ... Lilith, selon les fables des Juifs, était la première femme d'Adam, laquelle refusant de se soumettre à la loi, le quitta et s'en alla dans l'air par un secret de magie. » (cité par Nicole Brossard, 1975b : 16) Cette citation sert manifestement à présenter Lilith comme un modèle d'émancipation. Elle donne en tant que figure tutélaire au fragment qui la suit un personnage biblique qui refuse l'asservissement de la relation amoureuse. Sont aussi nommés Rimbaud, Foucault, *Refus Global* et « Julie Camomille », qui est la fille de l'écrivaine. La seule femme directement citée est donc une enfant. Cela donne à penser à l'importance de la figure de l'enfant chez Brossard, figure qui reviendra dans plusieurs de ses œuvres, par exemple dans *L'amère ou le chapitre effrité* (1977) ou *Le désert Mauve* (1987). La présence de l'enfant peut aussi se lire en faisant le lien avec cette phrase du liminaire de « Femme et langage » qui dit que « les femmes et les enfants sont sans pouvoir ». (Brossard, 1975a : 7) Peut-être doit-on aussi voir dans l'utilisation de cette figure d'enfant, convoquée au même titre que des figures littéraires qui possèdent évidemment un bien plus grand capital symbolique qu'elle, un geste de renversement quant à qui peut ou non être cité comme personne tutélaire. Peut-être peut-on la voir comme un ratage conscient, presque jouissif, à annoncer la parole de « grands maîtres », personnifiés par les autres personnes citées. Cette utilisation de la citation permet d'entendre les propos de Judith Butler, lorsqu'elle écrit, dans *Ces corps qui comptent* (2009), que

[I]a citation n'est pas preuve d'esclavage, ni une simple réitération de l'original, mais une insubordination qui a lieu dans les termes mêmes de l'original, qui remet en question le pouvoir d'initiation et d'origine que Platon revendique [...]. Cette pratique textuelle ne se fonde pas sur une ontologie rivale, mais habite — en fait pénètre, occupe et redéploie — le langage du père<sup>372</sup>.

En effet, s'il est possible d'interpréter l'usage de la citation comme un endossement sans borne du texte citant, Brossard et Butler en font plutôt un geste critique. Chez elles, la citation sert à montrer que la connaissance peut provenir d'ailleurs que du champ institué du savoir — auxquels appartiennent par ailleurs Rimbaud, Diderot et Foucault. Cette hypothèse se voit renforcée par une discrète note de bas de page qui mentionne que « [d]ans le cinéma américain, il arrive souvent que la parole de la femme, de l'enfant et du noir aient en commun le fait d'être sans conséquence. Aussi les laisse-t-on se parler. Aussi cherchent-ils à se parler entre les cloisons ». (Brossard, 1975b : 12) Comment parler entre les cloisons? Peut-être en note de bas de page, et peut-être aussi par le biais de la voix de l'enfant.

---

<sup>372</sup> Judith Butler, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du sexe*, Paris, Amsterdam, 2009, p. 58.

On peut sans mal critiquer les écritures au féminin depuis le contemporain, car les écrivaines qui les ont pratiquées étaient la plupart du temps des femmes blanches ayant fait des études universitaires. N'empêche qu'il existe, dans ce texte de Brossard, mais également dans d'autres textes du même numéro, dans celui de Josée Yvon, la conscience que la lutte des femmes possède des points de jonction, de contact, avec d'autres luttes de personnes en situation de minorisation : ici, les personnes noires et les enfants. Si ces personnes n'avaient pas *réellement* voix au chapitre — car en effet, où sont-elles, les femmes racisées qui écrivent au Québec dans les années soixante-dix? — au moins existe-t-il une certaine conscience de leur existence.

Dans ce même numéro, le texte « La poche des autres » de Josée Yvon<sup>373</sup> montre en effet une prise de conscience que les oppressions prennent une multiplicité de formes. Josée Yvon, poète, écrivaine, romancière née à Montréal en 1950 où elle décède en 1994, a été davantage associée à la contre-culture qu'à l'écriture au féminin. En fait foi la courte remarque des contributeurs à l'*Histoire de la littérature québécoise*, réduisant sa contribution à ladite histoire de la littérature québécoise à une seule phrase. La nommant à la suite de Louis Geoffroy et Denis Vanier, on mentionne rapidement que « chez Josée Yvon [...], l'influence contre-culturelle se fond dans un féminisme agressif ». (Biron, Dumont et Nardout-Lafarge : 489) Je ne cherche pas à nier l'appartenance d'Yvon à la contre-culture, mais plutôt à montrer comment une réflexion sur son travail par le prisme des écritures au féminin permet de décloisonner les affiliations qui lui sont usuellement attachées. Car, malgré leurs différences inhérentes, la contre-culture et la littérature au féminin possèdent des points de contact et un désir similaire de « [mettre] à distance des pouvoirs normatifs », pour reprendre les mots de Karim Larose et de Frédéric Rondeau dans l'introduction du volume *La contre-culture au Québec* qu'ils dirigent<sup>374</sup>. Plus encore, les écritures au féminin, dont le souffle se fait sentir le plus intensément du milieu des années soixante-dix au milieu des années quatre-vingt, se développent alors que les pratiques de la contre-culture sont moins nombreuses : si évidemment, aucune scission, aucune rupture sans équivoque ne délimite les deux mouvements, je souhaite tout de même mettre en lumière que la première reprend des empreintes, des formes, inhérentes à la seconde. Plusieurs écrivaines associées à l'écriture au féminin publient des textes que l'on peut aussi

---

<sup>373</sup> Josée Yvon, « La poche des autres », n° 50, hiver 1975, p. 78-104. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

<sup>374</sup> Karim Larose et Frédéric Rondeau, « Introduction », dans Karim Larose et Frédéric Rondeau (dir.), *La contre-culture au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 2016, p. 12-13.



rattacher à la contre-culture. Il a bien fallu, en effet, que survienne la contre-culture, avec son désir de prendre à contrepied l'histoire littéraire, sa soif de connaissances, de savoir, sa façon ludique d'être au monde, pour que Pauline Harvey, par exemple, puisse faire paraître aux Éditions Cul Q son recueil *Ta dac tylo va taper* (1978), dont, par ailleurs, une première mouture paraît dans *La Barre du jour*<sup>375</sup>. *Cyprine* (1978) de Denise Boucher, avec son parti pris pour un jeu de formes et d'images pourrait aussi être relu à l'aune de la contre-culture. Comme pour Harvey ou Boucher, la question de l'appartenance, chez Josée Yvon, se pense de manière plurielle : elle ne s'arrime pas de façon définitive à une seule période de l'histoire littéraire<sup>376</sup>.

De plus, même si une certaine revalorisation de son œuvre, qui compte une dizaine de publications livresques et d'innombrables contributions à des revues se fait de plus en plus — pensons par exemple à l'hommage qui lui a été rendu par plusieurs poètes et écrivains le 2 juin 2018 à La Maison de la poésie de Montréal<sup>377</sup>, il reste que la réception de Josée Yvon dans des publications savantes ou dans des études universitaires demeure relativement succincte, loin de celle de Nicole Brossard et, dans une moindre mesure, de celle de France Théoret, par exemple. Comment faire appartenir toutes ces écrivaines à un même ensemble alors que, comme l'écrit Catherine Mavrikakis, le travail d'Yvon, de par ses choix esthétiques « [...] se trouvait aussi en décalage par rapport aux textes féministes qu'il avait pu croiser<sup>378</sup> »? Des lectures de leurs œuvres peuvent-elles cohabiter ou est-ce que rassembler leurs propositions artistiques tord leurs propos? Il me semble qu'une partie de la réponse se trouve dans *La Barre du jour* et *La Nouvelle Barre du jour*, où les œuvres d'Yvon et de Brossard et Théoret occupent le même espace de publication. Cette coprésence, et ce qu'elle recèle de possibilités, de miroitements, de transvasements thématiques, de dialogisme, justifie à elle seule que l'on tente de lire Josée Yvon en reliant son œuvre aux écritures au féminin. Ne serait-ce qu'afin d'y évaluer comment ces textes, la manière dont ils se contredisent ou entrent en relation permet de les penser à la

---

<sup>375</sup> Le texte paraît sous un titre différent, sous forme d'extraits qui montrent qu'il s'agit d'une version préliminaire. Voir Pauline Harvey, « Sex O'Clock », *La Barre du jour*, n° 53, novembre/décembre 1976, p. 49-61.

<sup>376</sup> Valérie Mailhot, à la suite de Catherine Mavrikakis, remarque en ce sens que l'œuvre d'Yvon arrive « en décalage » par rapport à la contre-culture, « parce que [lorsque Yvon] publie son premier recueil, *Filles-commandos bandées*, en 1976, c'est [...] au moment même où la contre-culture québécoise est en passe de s'institutionnaliser, mais également [parce qu'] au sein même de la mouvance contre-culturelle Yvon demeure une figure à part, tant ses textes dérangent par leur radicalité et leur violence. » (Valérie Mailhot, « La “dislocation révolutionnaire des corps” chez Josée Yvon », dans Karim Larose et Frédéric Rondeau (dir.), *La contre-culture au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 2016, p. 228.)

<sup>377</sup> Ont participé à cet hommage Mathieu Arseneault, Sarah Chouinard-Poirier, Roxane Desjardins, Jonathan Lamy, Martine Delvaux, Jean-Sébastien Huot, Emmanuelle Riendeau, Danielle Roger, Laurance Ouellet-Tremblay et moi-même.

<sup>378</sup> Catherine Mavrikakis, « Inhabiter le monde en poète », *Liberté*, n° 303, printemps 2014, p. 76. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

lumière de la « sociopoétique des revues » que décrit Michel Lacroix. Mais plus encore qu'une présence intéressante à cause de son caractère anecdotique, le texte de Josée Yvon dans ce premier numéro « Femmes » de *La Barre du jour* me semble condenser, critiquer et relancer nombre de stratégies féministes que j'ai relevées dans les autres contributions de la publication. La rareté des travaux sur la contre-culture peut s'expliquer, pour reprendre les mots de Karim Larose dans un entretien avec Jean-Philippe Warren, par le fait que le monde de la recherche refuse très souvent de considérer la contre-culture comme « un lieu de savoir institutionnellement rentable », l'associant plutôt à « une connaissance sans pouvoir et sans esprit de sérieux<sup>379</sup> ». Or, c'est justement la puissance de la connaissance que donne à voir Josée Yvon dans « La poche des autres ». Chez elle, si la connaissance n'est pas « rentable », si elle va à l'encontre d'un capitalisme qu'elle cherche à faire exploser, elle est alors chargée d'un potentiel subversif : elle est tout sauf « sans pouvoir. »

Chez Yvon, une partie de l'investissement des zones de savoir se fait, dans « La poche des autres », par l'entremise d'une solidarité avec les luttes d'émancipation afro-américaines. Yvon, cohérente avec la logique d'impureté qui est la sienne, dans un texte où coexistent citations, illustrations, photographies, différents jeux de renvois à la ligne, insère aussi plusieurs passages directement en anglais, donc celui-ci : « [...] *the overall oppression that exists of different people is not going to be solved without the liberation of women*<sup>380</sup>. » Cette citation est tirée, comme l'indique le texte, de « *Black Panther's Mouth* », un article signé par Bobby Seale dans le journal contre-culturel de gauche *Great Speckled Bird* publié à Atlanta de 1968 à 1976. Bobby Seale est lui l'un des fondateurs des Black Panthers, mouvement révolutionnaire afro-américain bien connu. En le citant, Yvon apporte un éclairage sur les luttes d'émancipations américaines, créant un réseau de solidarité entre cette entreprise et la lutte des femmes. Ailleurs, Yvon dit écrire non « pas pour les détectives-structuralistes », mais « pour les putains de la Main, les waiters des tavernes, les gars de la F.T.Q. » (Yvon, 1975 : 85). Souhaitant à tout prix se distinguer d'une approche intellectualisante qui met à distance une certaine forme de réel, Josée Yvon choisit le camp des opprimés. Elle ajoute plus loin : « le problème d'écriture des intellectuels, des universitaires, etc..., en fumant leurs gitanes, c'est qu'ils n'ont jamais mangé de merde et qu'ils ont peur derrière leurs grilles d'analyses. » (*Ibid.* : 84) Le texte d'Yvon cite pourtant de nombreux intellectuels et écrivains (dont Nicole

---

<sup>379</sup> Karim Larose et Jean-Phillipe Warren, « Terra incognita », *Liberté*, n° 299, printemps 2013, p. 15.

<sup>380</sup> Je traduis en français : « [...] l'oppression de n'importe quel type de personnes ne pourra être résolue sans la libération de la femme ».

Brossard, Roland Barthes). Il fait montre d'une érudition pouvant être assimilée à une forme d'intellectualisme, ou du moins à un désir de penser les structures de la société à partir d'une posture de savoir. Or, Yvon cite également des gens qui ne possèdent aucun statut symbolique, comme une voisine : une personne sans savoir, sans place légitime dans la société<sup>381</sup>. En faisant cohabiter ces instances de discours plurielles, Yvon montre sa capacité à comprendre, à intégrer les discours qu'elle cherche du même coup à mettre à distance. *Je sais parler leur langue, mais choisis pourtant de me faire le porte-voix d'autres*, pourrait-on croire que le texte nous chuchote avec amusement.

Cette position critique face à l'intellectualisme, on la retrouve également chez France Théoret dans « Une voix pour Odile<sup>382</sup> », l'un des deux textes qu'elle publie dans ce premier numéro « Femmes » de la *BJ* :

[L]e langage à peu près poétique des poètes m'écoeure. Beaucoup de formes rhétoriques sont lettres mortes. Je veux les décoller. La poésie doit avoir pour but la vérité pratique quelqu'un a dit cela. On a jamais si bien dit qu'est-ce que ça qui parle une femme d'une province française dont l'articulation des luttes n'est jamais vraiment mise de l'avant. (Théoret 1975, 34).

Il y a donc une volonté de changement « pratique » chez Théoret, qui passe par un travail, qui a à voir avec une matérialité du langage, car il pose la question d'une transformation physique d'un objet, d'un « décollement ». On peut lire les résultats de ce décollement dans cette citation, remplie de petites incohérences syntaxiques qui montrent une volonté de repenser la grammaire. En se décollant de certaines pratiques d'écriture, on saura peut-être rendre avec plus d'acuité la position de la voix énonciative du texte, son « articulation » sociale, géographique et politique : la femme québécoise étant colonisée par le patriarcat dans son genre sexuel comme dans sa position linguistique. Cette double colonisation<sup>383</sup>, Théoret y reviendra souvent dans son œuvre, notamment dans *Entre raison et déraison*, où elle ouvre un texte sur le constat : « écrivaine et québécoise. Ces mots [la] situent en retrait<sup>384</sup>. » Décoller pour Théoret, coller pour Denise Boucher dans *Cyprine* : dans ces gestes de bricolage, où l'on se saisit d'une image pour la

---

<sup>381</sup> Par souci d'économie d'espace, je ne retranscrirai pas le passage dans son exhaustivité, mais une longue citation est attribuée à une voisine, habitant au « 1015 Visitation ». (*Ibid.* : 86) Préciser l'adresse de la personne qui formule ce type de propos devient une stratégie afin de les ancrer dans le réel.

<sup>382</sup> France Théoret, « Une voix pour Odile », n° 50, hiver 1975, p. 30-36. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

<sup>383</sup> Des voix, comme par exemple celle d'Émilie Nicolas, se sont érigées contre cet aplanissement des oppressions, critiquant la manière dont une certaine génération d'écrivaines et d'écrivains québécois s'est approprié le motif de la colonisation. Voir Émilie Nicolas, « Maîtres chez nous », *Liberté*, n° 326, hiver 2020, p. 42-46.

<sup>384</sup> France Théoret, *Entre raison et déraison*, Montréal, Édition Les Herbes rouges, 1987, p. 11.

déplacer ailleurs, se joue également un geste critique. Je vois dans ces procédés l'interruption d'un discours téléologique en vue de sa reconstruction.

Les discours rapportés, dans ce court passage d'« Une voix pour Odile », sont intégrés à même les phrases, sans marque typographique pour annoncer le changement de locuteur : il s'agit d'un procédé que Théoret utilise souvent. On crée ainsi un brouillage quant à la voix énonciative en montrant aussi la difficulté d'une souveraineté de la parole, celle-ci étant contaminée par d'autres voix que la sienne. Citer Lautréamont — « la poésie doit avoir pour but la vérité pratique » — sans lui attribuer directement cette expression contribue d'ailleurs à ce brouillage. Par ce procédé, Théoret met en lumière la difficulté pour les femmes de se déprendre des discours patriarcaux envahissants : empêtrées dans les interférences des paroles d'autrui, les sujets féminins peinent à entendre leur propre voix, comme ils peinent également à la faire entendre. Chez Théoret, donc, on en vient à une poésie comme « pratique », au contraire des projets qui demeurent « lettres mortes », qui ne provoquent aucun effet sur qui les lit, et qui, de manière plus large, ne peuvent engager de changement social.

En utilisant une nomenclature différente, Yvon parvient à un constat similaire dans les dernières lignes de son texte. La cible de Théoret reste relativement floue — qui sont donc ces poètes à la rhétorique vaine, nous, lectrices et lecteurs, ne le savons pas réellement — alors que celle que critique Yvon est autrement plus évidente, et spécifiquement dans le contexte de publication du texte : « l'écriture ne passera pas sur les soi-disantes rimes en sons doux en “e”, “i” susurrants féminins, elle sera pure vérité et non pas ce que vous en pensez. » (Yvon, 1975 : 104) Je vois dans l'appel à la « pratique » de Théoret un effet de miroir avec la volonté de « pure vérité » d'Yvon. Mais cette « pure vérité » à laquelle aspire Yvon s'oppose à d'autres postures d'écriture dans « Femme et langage ». En effet, les textes de Bédard, « L'oscillé(e)<sup>385</sup> », ainsi que celui de Brossard, « E muet mutant », mettent l'accent dès leur titre sur ces « e » au féminin dont se moque Josée Yvon. Son texte, « La poche des autres », me paraît ainsi essentiel. En effet, il donne l'effet d'un pavé dans la marre. Il fait voir la manière dont, dans une revue, des discours opposés coexistent, et aussi comment l'étiquette « des écritures au féminin » n'aplanit pas les singularités profondes des œuvres de chacune de ces écrivaines : au sein d'un même ensemble, la différence entre certaines pratiques demeure majeure.

---

<sup>385</sup> Nicole Bédard, « L'oscillé(e) », *La Barre du jour*, n° 50, hiver 1975, p. 105-122. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

Dans les périodiques saillissent de manière particulièrement évidente des différends esthétiques ou politiques, comme l'écrit Sirinelli :

[L]a revue, notamment, structure le champ intellectuel par des mécanismes antagonistes d'adhésion — par les amitiés qui la sous-tendent, les fidélités qui la sous-tendent, les fidélités qu'elle s'attache et l'influence qu'elle exerce — et d'exclusion — par les positions prises, les débats suscités et les scissions apparues<sup>386</sup>.

C'est cette « scission » donc qui m'apparaît particulièrement importante dans le cas du texte d'Yvon; elle met en relief un différend idéologique. Dans « La poche des autres » pourtant, malgré ces quelques moqueries à l'égard des écritures au féminin, malgré un appel à la violence qui ne trouve pas d'équivalent dans le reste du numéro, il n'en demeure pas moins que, comme dans « E muet mutant », Yvon revendique avec force à l'écriture comme vecteur de changement social. Yvon écrit que l'« [é]criture sert à libérer de l'esclavage, implique le tract, [les] instigations à récuser un système d'ordre inacceptable. (Yvon, 1975 : 94) Alors que chez Yvon l'écriture agit comme la rupture d'avec un environnement, pour Brossard, elle sert à inscrire la femme dans une historicité. « La femme qui écrit passe donc enfin à l'histoire », écrit Brossard » (1975b : 13), l'écriture devient ainsi le moteur, le fil conducteur d'un changement paradigmatique dans la position historique de la femme, une manière de la mettre en mots, de la faire devenir « sujet ». Je ne veux pas ici réitérer avec trop de force ce trope des études féministes, cette locution usée, qui dit que l'écriture permet pour la femme « de passer d'objet à sujet » chez Brossard. Je souhaite plutôt souligner que chez elle, ce qui permet ce passage, qui est au cœur même de la déconstruction de l'objectivation patriarcale par le féminisme, c'est l'action même d'écrire :

La parole de la femme est sans conséquence avons-nous dit, puisque entre autres raisons, elle ne s'insère pas dans l'histoire (elle est sans pouvoir décisionnel). Mais il n'en va pas de même pour ce qu'elle écrit et publie. D'abord parce que son geste devient public, qu'il passe par des voies hiérarchiques, un jugement culturel [...]. D'abord parce que son geste est inscrit, concret : le lire. Il entre dans des lieux intimes et publics (librairie, bibliothèque, établissement d'enseignement, etc.). Il entre dans l'histoire. Il participe à la mémoire collective. (*Ibid.*)

Un lien fort avec la connaissance s'inscrit dans le texte de Brossard. Connaissance de la langue de l'autre, qu'il faudra accepter de parler pour mieux la déjouer; connaissance aussi des systèmes, des lieux, afin de diffuser ces mêmes livres écrits à partir de la langue patriarcale.

---

<sup>386</sup> Jean-François Sirinelli, « Le hasard ou la nécessité : une histoire en chantier. L'histoire des intellectuels », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n° 9, janvier-mars 1986, p. 103.

C'est en connaissant ces lieux, leurs codes, que l'on pourra y intégrer une pluralité des genres.

Il s'agit en effet de

prendre conscience pour soi des textes que nous écrivons, de leur portée réelle et des raisons qui les excluent ou qui les sélectionnent. Forcément, la femme qui a beaucoup plus lu s'insèrera plus facilement dans le jeu. Toute son information se trouvant issue ou liée à une filiation d'œuvres inscrites dans un monde de pensée masculine, elle analyse, décode, joue, devient conséquente avec l'univers littéraire qu'elle a acquis. (*Ibid.* : 15)

Une femme qui lit est donc plus en mesure de connaître et de comprendre les outils dont elle devra s'emparer afin de s'immiscer, sournoise et heureuse d'être sournoise, dans un monde autrement patriarcal.

Le lien entre connaissance et lecture se retrouve aussi mis de l'avant dans le dernier texte de la livraison. Dans « L'Oscillé(e) », Nicole Bédard se consacre à un commentaire de lecture du livre *Un vrai jardin* (1971) d'Hélène Cixous selon une perspective psychanalytique. Son commentaire de lecture cherche, écrit-elle, à « [r]enverser le problème de l'écriture féminine pour s'interroger sur le féminin de l'écriture ». (Bédard, 1975 : 105) Ce texte n'est pas placé dans une rubrique distincte, ce qui participe à la poétique de ce numéro de *La Barre du jour*, et de manière plus englobante, de l'écriture au féminin. En ce sens, *écrire sur un texte* est pensé comme étant de l'ordre de la création même. Lire et écrire vont ainsi de pair, l'un participe à la construction de l'autre :

Maintenant, la femme se délie pour se dire...

Je propose ici une lecture de cette autre dont la mise en jeu est la traversée de la triangulation œdipienne. Ce texte de Cixous en est un de jouissance et m'appelle, de ce fait, dans son sillon, son prolongement... Je m'y insurge donc par l'incision, par la fente et ce, dès le premier mot. Alors les agiter tous, les branler dans le langage incessant de la langue. Lire/Voir mais aussi Entendre le battement des mots,

leurs répercussions (*Ibid.*)

C'est donc dans le « prolongement » et la relance des propos de Cixous que cherche à s'inscrire Bédard. « La lectrice féministe devient co-créatrice [et] devient écrivaine<sup>387</sup> », écrivent Barbara Godard, Daphne Marlatt, Kathy Meizi et Gail Scott dans « Theorizing Fiction Theory<sup>388</sup> ». Le

---

<sup>387</sup> Je traduis. « *The feminist reader gone co-creator. Turned writer.* »

<sup>388</sup> Barbara Godard, Daphne Marlatt, Kathy Meizi et Gail Scott, « Theorizing Fiction Theory », dans Barbara Godard (dir.), *Collaboration in the Feminine*, Toronto, Second Story Press, 1994, p. 53. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

texte de Bédard peut être associé, je le crois, à cette volonté de « co-création », où la lecture d'un texte permet une activation des virtualités créatrices.

Il va presque sans dire que la présence d'Hélène Cixous est centrale pour les écritures au féminin au Québec. L'écrivaine française a imprimé un fort ascendant sur le féminisme québécois, tout comme sur l'imaginaire référentiel de plusieurs des membres des comités de rédaction de la *BJ/NBJ*. Cixous enseigne en effet deux séminaires à l'Université de Montréal à l'hiver 1973 et à l'automne 1974, auxquels assistent entre autres Madeleine Gagnon, France Théoret, Nicole Brossard, Jean Larose, Hughes Corriveau, Philippe Haeck. Hughes Corriveau écrira, dans le numéro de *Voix et Images* consacré à la *BJ/NBJ* que « [n]ous [celles et ceux qui ont collaboré cette revue] pourrions dire que nous sommes né(e)s de Cixous. C'est elle qui m'a rendu vraiment conscient de la modernité, qui m'y a ouvert avec passion. Tant par ses livres que par ses séminaires<sup>389</sup> ». Cette idée d'une naissance intellectuelle par l'entremise de Cixous montre évidemment combien sa présence a été marquante pour celles et ceux qui l'ont côtoyée lors de sa venue à Montréal. Le texte de Nicole Bédard en est exemplaire. Il relate d'une manière assez limpide de quelle façon Cixous agit comme référence pour une génération d'intellectuelles et d'intellectuels québécois, influence qui comprend et dépasse la *BJ/NBJ*.

Le vocabulaire, chez Bédard, est résolument sexuel : « fente », « branler ». Ce n'est pas tant qu'on veut mettre en récit, raconter, une expérience du corps. Il s'agit plutôt de rendre le sexe visible à même l'écriture. Le texte de Bédard est effectivement « fendu », par différents encadrés qui viennent empêcher une lecture linéaire<sup>390</sup>. Cette poétique de la cavité se retrouve à plusieurs endroits dans le numéro. Dans « La poche des autres » de Josée Yvon, on scande par exemple, tout en majuscules, que « NOUS SOMMES DES TROUS, MAIS LE VIDE EST POLITIQUE ». (Yvon, 1975 : 84) Ici, une corrélation s'établit entre l'orifice du vagin et l'identité des femmes, celles-ci, réunies par le pronom « nous », sont toutes marquées par le sceau brûlant du même manque ontologique. Or ce manque n'est pas vécu comme relevant uniquement d'un essentialisme, mais comme étant le produit de structures sociales, ce qui en fait un « vide [...] politique ». Un procédé similaire est à l'œuvre chez Brossard dans « E muet mutant ». On voit dans ces procédés récurrents le caractère dialogique de la revue, dans laquelle circulent des motifs de texte en texte : « [s]exe son sexe son écrit, elle n'écrit pas les jambes

---

<sup>389</sup> André Gervais et Joseph Bonenfant, « La NBJ, lieu du risque. Entrevue avec Hughes Corriveau, Louise Cotnoir et Lise Guèvremont », *Voix et Images*, vol. 10, n° 2, hiver 1985, p. 104.

<sup>390</sup> Voir Annexe 6 en page 323.

croisées. (Brossard, 1975b : 16) Ici, un rapport d'équivalence s'établit donc entre le sexe physique et l'écriture avec un jeu de répétition. Le dernier paragraphe de « E muet mutant » explore aussi l'idée d'écrire avec son sexe. Le sexe féminin étant une cavité, un « trou », une « fente », pour reprendre les métaphores de Bédard, Brossard le pense à l'aune du motif de l'écriture, en proposant une politique :

En fait notre conception du trou est essentiellement liée à celle que nous avons de l'espace et des trois dimensions. S'acharner à comprendre le sens du trou, c'est entrer dans une pratique, une recherche qui se situe déjà en dehors de la possession, de la prise (du pouvoir). Pouvoir curieusement ensemble avaler son sujet par le trou de passe. Suffit-il encore d'en être la clé, la solution mathématique. (Brossard, 1975b : 27)

Trouer le langage, en faire voir les failles, les cavités, permet donc de s'opposer à sa maîtrise qui, elle, serait associée au patriarcat. Il est aussi intéressant de noter qu'ici, ce non-savoir devient savoir, devient connaissance. En exhumant une certaine non-maitrise de l'objet du discours, en usant de cette même non-maitrise, on finit par développer un autre type de maitrise, qui devient à son tour une possibilité de connaissances, une « solution mathématique », dit Brossard.

Théoret évoque aussi dans l'un de ses deux textes publiés dans le numéro « Dépendances », de concert avec Brossard et Bédard, une poétique de la lésion, du trou, de la béance. Dans un moment d'autoréflexion sur les procédés d'écriture qui sont les siens, s'observant théoriser la littérature des femmes, elle écrit : « le sujet parlant de ce texte est à chercher dans ses phrases (entrecoupées). À chaque virgule ou à chaque point, il y a place pour le souffle, la discontinuité, le texte en blanc, les points de suspension. Car je suis celle qui cherche en vain ici et maintenant, les conditions [d'une] fiction<sup>391</sup> ». Dans « Dépendances », Théoret écrit également que la fiction, vers laquelle doit tendre l'écriture des femmes, est pourtant impossible dans les conditions économiques et culturelles du Québec d'alors. La fiction apparaît dans le texte de Théoret par traces, par bribes, dans les interstices de la syntaxe, de la ponctuation, dans le « vide » même qui peut exister dans un texte. Pour « atteindre » cette fiction, il faut donc se théoriser soi-même, se maintenir dans une position d'attention face à ce qui n'est pas écrit dans un texte, mais qui existe tout de même dans ses virtualités, en latence. Car si c'est « en vain ici et maintenant » que la voix du texte s'efforce de trouver une fiction, dans une quête qu'elle sait d'avance ratée, cette quête se poursuit tout de même au travers des pauses, qui, dans ce texte, sont représentées par des marques de ponctuation. Comme l'écrivent

---

<sup>391</sup> France Théoret, « Dépendances », *La Barre du jour*, n° 50, hiver 1975, p. 29.



Gordard, Marlatt, Mezei et Scott, l'une des caractéristiques les plus importantes de la production littéraire des femmes de cette époque est que l'écriture est posée comme une recherche<sup>392</sup>. Cette recherche, qui s'incarne ici pour Théoret dans les pauses, permet de creuser, d'ouvrir des espaces qui ne sont pas encore dans le texte même, mais le seront sans doute ailleurs, dans un prochain texte à écrire, dans un futur où les conditions d'écriture pour les femmes seront différentes, meilleures. La voilà, la fiction, qui prend aussi la forme d'un espoir se composant à même un « ancrage historique ». (*Ibid.*) Tant et aussi longtemps que ne sera pas inscrite dans la littérature l'histoire des femmes, la fiction ne pourra pas advenir, ou alors que dans les blancs, que dans ce qui n'advient pas durablement, mais qui existe dans un ersatz de présence. On peut aussi étudier la récurrence du motif du blanc textuel dans ce numéro de 1975 comme tributaire du recueil *Le centre blanc* publié par Nicole Brossard cinq ans plus tôt. *Le centre blanc* met en scène, comme je l'ai évoqué, ces mêmes motifs du blanc et du vide. Brossard, qui dirige « Femme et langage », y a aussi une influence thématique.

France Théoret, à l'instar de Nicole Brossard, signe alors, comme je le mentionne précédemment, un texte à deux facettes : la première, théorique, est intitulée « Dépendances ». La seconde, fictionnelle, est composée d'extraits du livre *Une voix pour Odile* (du même titre que l'extrait publié dans la revue) qui sera publié trois ans plus tard, soit en 1978, aux Herbes rouges<sup>393</sup>. Dans « Dépendances », Théoret continue, comme ailleurs dans ce numéro, de questionner les relations entre le savoir et les femmes. Comme chez Nicole Bédard dans « L'oscillé(e) », c'est au « je » que s'écrit le texte de Théoret. C'est donc en habitant une certaine subjectivité que Théoret formule ses aspirations pour les écritures au féminin. Comme Brossard, Théoret se soucie de la marginalisation de la femme au sein des structures du pouvoir :

Pour les textes féminins, pour les textes des femmes, je revendique ici et maintenant de ne pas parler dans un brouillamini poétique. Je revendique le langage clair, aussi clair que possible, celui dont on garde le sens, le fil à la ligne. Celui-là rend possible l'intromission du je à l'autre. [...] Si le corps participe à l'écriture, les femmes doivent trouver les modes d'expression, mais pour tout dire, je revendique la théorie. Celle-ci ne se fera pas au prix de tout. La théorie devra se faire fiction, du moins aller de pair

---

<sup>392</sup> « *Theory/Fiction/ Fiction-Theory/ Fiction/Theory...The texts cross over the slash in all directions and in every permutation. Together they demonstrate that writing as research is a major characteristic of contemporary feminist writing* ». (Godard, Marlatt, Mezei, Scott : 54) Je traduis : « Théorie/Fiction/ Fiction-théorie /Fiction. Ces textes mettent une barre oblique dans toutes les directions, dans toutes les permutations. Ensemble, ils démontrent que l'écriture comme recherche est l'une des caractéristiques majeures de l'écriture contemporaine féministe. »

<sup>393</sup> Publier des extraits d'une œuvre en cours se fait régulièrement à la *BJ/NBJ*. Comme l'écrit Jacqueline Pluet-Despatin, « [p]lus facilement que par le livre, la publication en revue autorise les premiers pas d'un débutant ou donne ses chances critiques à l'essai, au travail en cours ». (Pluet-Despatin : 134) « Ce travail en cours » que décrit Pluet-Despatin, ce sont des extraits tirés de ce qui deviendra le premier livre d'une jeune France Théoret.

avec elle. [...] J'affirme que je suis désir de savoir et désir de dire je dans les marges de ce savoir. (Théoret, 1975 : 28)

Parmi les revendications que formule ici Théoret, celle du « langage clair » s'oppose à la langue chargée, presque cryptée pour qui ne connaît pas la psychanalyse, dans laquelle s'exprime Nicole Bédard. La lectrice postulée par l'horizon d'attente du texte ne proviendra peut-être pas d'un milieu socio-économique ou culturel qui lui aura permis d'acquérir les codes et le savoir pour appréhender ce que Théoret nomme, avec une expression quelque peu moqueuse, un « brouillamini poétique ». Pour que la lutte des femmes puisse atteindre un pouvoir d'action, il faut, pour Théoret, qu'elle puisse être saisie par toutes. Cette position correspond aux réflexions de Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge dans leur *Histoire de la littérature québécoise* alors qu'elle et ils remarquent que « l'écriture des femmes prend le relais du formalisme tout en le modifiant. Au texte, neutre jusqu'à l'illisibilité, les femmes préfèrent l'écriture en tant que processus, dans lequel s'engage un sujet sexué. À la "mort de l'auteur", elles répondent par la présence de "l'écrivante" qui s'adresse volontiers à ses lectrices. » (Biron, Dumont, Nardout-Lafarge : 518) Dans « Dépendances », Théoret propose, sous le mode de la revendication, un art poétique qui s'attache au sujet en souhaitant rendre visible non seulement son genre sexuel — comme l'évoquent Biron, Dumont et Nardout-Lafarge — mais également sa classe sociale :

Si un discours se détermine à partir de son énonciation, je veux rendre celui-ci intelligible en m'y introduisant comme sujet. Par là, je dis que je n'entends pas renoncer à la forme de la première personne du singulier, ni à l'accord au féminin. [...] À partir des conditions, ça veut dire aussi d'où je viens. Là-dessus, je veux reprendre à mon compte les premiers mots de *Refus Global* auxquels il faudra bien, un jour, ajouter une page supplémentaire sur ces modestes familles et leur alliance toujours aussi nette sinon plus, avec le pouvoir en place. Familles petites bourgeoise, toujours et sans cesse ramenées à la nostalgie, je dis qu'en votre sein des discours neufs vous travaillent. Mais pour l'instant encore, dans notre société québécoise que son passé culpabilise, les transformations, les déplacements et somme toute, la fiction est impossible. Les marques profondes de notre passé religieux et le ressassement du colonisé nous ont longtemps détournés de nous-mêmes. Or, c'est dans ce même sujet collectif et individuel traversé par le vécu qu'on peut encore espérer trouver la fiction. Ainsi, peut-être pourrions-nous dans un mouvement espérer que la fiction traverse le vécu. (Théoret, 1975 : 28-29)

La première personne du singulier que revendique avec force Théoret pour parler en son propre nom et en son propre genre, « au féminin », va de pair avec le besoin d'endosser une autre identité, celle qui a été écrasée par le colonialisme. Théoret paraphrase donc les premières lignes du manifeste *Refus Global*, qui se lit ainsi : « Rejetons de modestes familles canadiennes-françaises, ouvrières ou petites bourgeoises, de l'arrivée du pays à nos jours

restées françaises et catholiques par résistance au vainqueur, par attachement, arbitraire au passé, par plaisir et orgueil sentimental et autres nécessité<sup>394</sup> ». Si elle affirme « reprendre à son compte » ces mots, les prolongeant en « ajou[ant] une page », c'est afin de demander, elle aussi, surimposant sa voix à celle des signataires du manifeste, de couper les liens qui rattachent ceux qu'on appelle alors les Canadiens français à une mentalité de colonisés. Ce geste de lectrice tient du commentaire : Théoret s'approprie ainsi l'un des plus importants manifestes d'avant-garde de l'histoire de la littérature québécoise. C'est un geste de lecture, mais plus encore un geste de lecture explicitement féministe : cette décolonisation, Théoret, la « reprenant » à son compte, souhaite y imprimer une conscience au féminin.

En effet, c'est dans un rapport conscient d'adéquation entre toutes ses identités — femme, canadienne-française — et en souhaitant tendre vers une annihilation de toutes « dépendances » aux discours patriarcaux et colonisateurs que l'on arrive, chez Théoret, à une habitation complète et frontale du sujet. Tant que le sujet n'arrive pas à se défaire de ses « dépendances », son rapport à son individualité et à son passé sont inexacts, tronqués, et la possibilité d'écrire de la fiction, nulle : « [n]otre littérature est liée à l'échec ou à l'aliénation ou à la sublimation ou encore aux mystiques métaphysiques ou religieuses. L'arriération d'une telle littérature empêche la fiction », écrit encore Théoret. (1975 : 29) Se mettre au diapason de l'époque, au diapason de ses identités, permet ainsi non seulement de faire advenir la fiction, mais aussi de soustraire la littérature canadienne-française à l'arriération dans laquelle elle est maintenue. De la faire, enfin et finalement, coïncider avec le contemporain dans lequel elle évolue pourtant.

Contrairement au texte de France Théoret où on souhaite se distancier du « jeu citationnel » (*Ibid.* : 28) pour être comprise par le plus grand nombre possible de destinataires, Josée Yvon, dans « La poche des autres », utilise de nombreuses références. « La poche des autres » s'ouvre sur une dédicace à « Christine Chubbuck, 29 ans, animatrice suicidée des Affaires publiques », puis sur une photographie d'une femme en situation de handicap habillée en superhéroïne, laissant voir un corps déformé, mais qui ne s'habille pas moins de tissu

---

<sup>394</sup> Collectif, « Refus global », dans *Refus global et autres écrits*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Typo », 1948 [1990], p. 63. À noter que *Refus Global* fait aussi partie des œuvres citées par Brossard dans « E muet mutant ». Les automatistes sont au nombre, comme je l'ai déjà mentionné, des influences revendiquées par différents membres des premiers comités de rédaction. La présence de *Refus Global* apparaît donc comme l'une des trames de la cohérence qui se développe à la revue. Mentionnons aussi de nouveau qu'un numéro spécial est consacré aux automatistes : n<sup>os</sup> 17-20, janvier-août 1969.

chatoyant; et finalement, sur une citation du dramaturge Bertolt Brecht, qui dit que « [c]et univers n'est possible que s'il est transformable<sup>395</sup> ». Le texte d'Yvon multiplie donc, dès son commencement, les preuves d'une certaine érudition tout en cumulant les faux départs. En effet, chacun de ces éléments pris individuellement — la dédicace, la photographie, la citation — aurait pu en lui seul constituer une entrée paratextuelle au corps textuel, sorte de mise en bouche avant d'arriver au cœur du sujet. En additionnant ces entrées en matière, Yvon provoque un effet d'accumulation, qui continuera tout au long du texte alors que sont convoquées des paroles de chansons québécoises et américaines, une citation des propos d'une « voisine », des photos, des dessins, des allusions à des écrivain.e.s, à des hommes d'affaires, etc. Ce que l'incipit du texte montre et ce qui continuera d'être activé tout au long du texte, c'est d'abord une volonté, de faire coexister des références triviales et des références savantes en se défaisant des capitaux symboliques qui leur sont associés. Pour la poète et critique Catherine Lalonde, cette posture renvoie chez Yvon à une bâtardise assumée<sup>396</sup>.

À l'image de cet incipit sans cesse retardé par le paratexte, les renvois intertextuels dans « La poche des autres » structurent le texte, l'enrichissent, mais le contraignent également. En ce sens, les renvois intertextuels me semblent *à la fois* parasites et *à la fois* être les armes mêmes d'Yvon afin de mettre à mal l'ordre social par le biais de l'écriture :

il n'est plus question de linéarité dans le langage féminin (ni dans quoi que ce soit d'ailleurs), mais *d'explosion*, entre autres de tout ce qui nous a rendues malades. Le langage de la femme porte toutes les *cicatrices* du manque perpétuel, un ultime désir aspirant d'un meilleur, d'un ailleurs, d'un bonheur. (Yvon, 1975 : 79. Je souligne.)

« Cicatrices », oui, ces citations agissent comme des pansements sur les blessures des femmes, mais des pansements qui couvrent une plaie néanmoins béante. Ils incarnent et exposent la linéarité rompue, l'acte de lecture qui ne peut que se faire désormais, dans l'imaginaire déployé par Yvon, mais aussi, me semble-t-il, dans plusieurs autres textes de « Femme et langage », que dans la certitude qu'il faudra continuer à démanteler ce monde afin de défaire, de déconstruire et d'annihiler le patriarcat. Je pense par exemple à cette petite phrase de « E muet mutant », lorsque Brossard écrit que « [l]e texte féminin doit faire *casser* (cesser) le plus grand nombre de peurs, de tabous, d'intimidations » (Brossard, 1975b : 14. Je souligne.) Chez Brossard, donc, le geste de cassure se fait en même temps que l'on cesse d'empêcher le féminin d'apparaître.

---

<sup>395</sup> Le texte d'Yvon rassemble plusieurs figures de femmes dont Christine Chubbuck, qui s'est suicidée en direct à la télévision américaine en 1974. Figure sacrificielle mais en même temps politique car rendant visible une détresse au féminin souvent peu représentée, Chubbuck incarne, à mes yeux, les figures féminines présentes dans le travail de Josée Yvon.

<sup>396</sup> Voir Catherine Lalonde, « Mission impossible », *Liberté*, n° 303, printemps 2014, p. 78-79.

Casser comme cesser : l'un et l'autre de ces verbes, qui sont, à une voyelle près, des homographes, constituent des stratégies de rupture.

### Casser le passé : quels morceaux pour quels avenir au féminin dans la *BJ/NBJ*?

« Explosion » chez Yvon, « cess[ation] » et « cass[age] » chez Brossard. Le champ lexical de la rupture dans « Femme et langage » ne me semble pas étranger à la manière dont j'analyse, au chapitre précédent, *Cyprine* de Denise Boucher en ayant recours à la théorie du « *snap* » développée par Sara Ahmed dans *Living a Feminist Life*. C'est aussi à la lumière de cette théorie que je penserai les discours sur le présent et sur l'avenir dans les numéros « Femmes » de la *BJ/NBJ*, en observant la mise en récit de l'histoire de la littérature des femmes dans la revue. Je vois le « *snap* » comme une façon de réfléchir aux gestes de rupture dans les écritures au féminin, alors que les femmes prennent conscience qu'elles viennent d'une histoire de laquelle elles veulent sortir. Cette histoire, c'est celle modelée discursivement par le patriarcat. Ahmed décrit ainsi la rupture provoquée par le « *snap* » :

« *Snapper* » peut signifier; faire un son rapide, aigu ou de craquement; briser soudainement; céder brutalement sous la pression ou la tension; souffrir d'un surmenage physique ou émotionnel, particulièrement dans des situations de stress; faire claquer sa mâchoire, souvent avec un son de cliquetis; mordre; attraper ou saisir soudainement et avec empressement; parler brutalement ou abruptement, bouger avec intelligence et agilité; clignoter ou faire semblant de le faire; faire des étincelles; ouvrir, fermer ou s'emboîter avec un clic<sup>397</sup>. (Ahmed, 2017 : 188)

On comprend comment penser le « *snap* » dans un cadre où la rupture est réitérée, disséquée, revendiquée, et cause un morcèlement dans le procédé de lecture. Dans les écritures au féminin, en effet, la linéarité est souvent transgressée par des processus qui montrent justement à la fois le « *snap* », l'explosion, et les reliquats de ce « *snap* ». Ahmed, dans *Living a Feminist Life*, indique comment le « *snap* » correspond également à une entreprise de politisation face à l'histoire. Le « *snap* » participe d'un geste de brisure par rapport à certaines normes, à certaines violences qui obligent les corps — dans le cadre qui nous intéresse, Ahmed et moi, les corps genrés au féminin — à une certaine forme. Pour retrouver cette forme du féminin, il s'agit donc de tout casser. « Femme et langage », le premier numéro exclusivement signé par des femmes

---

<sup>397</sup> Je traduis. « *To snap can mean to make a brisk, sharp, cracking sound; to break suddenly; to give way abruptly under pressure or tension; to suffer a physical or mental breakdown, especially when under stress; to bring the jaws briskly together, often with a clicking sound; to bite; to snatch or grasp suddenly and with eagerness; to speak abruptly or sharply, to move swiftly and smartly; to flash or appear to flash light; to sparkle; to open, close, or fit together with a click.* »

de *La Barre du jour*, se tient donc, à mes yeux, au cœur même de l'action du « *snap* », mais sans véritablement donner à voir ce que pourrait être cette forme du féminin qu'il faudra construire à partir de ces morceaux d'histoire éparpillés après le « *snap* ». Nous sommes dans le « *breakdown* : l'accident, la débâcle » (Brossard, 1975b : 26); dans l'œil de l'ouragan plutôt que dans la (re)construction du féminin. Peut-être réside-t-il là aussi, ce ratage dont parlait Brossard dans le liminaire... Un ratage que, d'ailleurs, Catherine Mavrikakis considère comme inhérent à la pratique même du travail de Josée Yvon<sup>398</sup>. Ou alors, si nous nous situons dans une construction, les fondations sont incertaines, sujettes à ployer avant d'être reconfigurées dans un nouvel assemblage. Tout pourrait tomber d'un moment à l'autre : c'est une poétique de la ruine. On est trop occupées à tout briser, à rassembler les morceaux provoqués par les explosions de la langue patriarcale pour savoir les assembler de nouveau et voir quels corps ils pourraient finalement incarner. Et peut-être bien, de toute façon, que construire, fonder, édifier n'est pas l'objectif. Cette posture rappelle les propos de Catherine Malabou dans *Changer de différence* (2009) lorsqu'elle écrit, dans le « Prière d'insérer », qu'il s'agirait

[d'accepter] de penser, sous le nom de « femme », une essence vide, mais résistante, résistante parce que vide, qui frappe définitivement d'impossibilité sa propre disparition. Interroger ce qui reste de la femme après le sacrifice de son être pourrait marquer, au-delà de l'essentialisme comme de l'anti-essentialisme, une nouvelle ère de la lutte féministe et orienter autrement le débat. (Malabou, 2009)

En activant, réactivant, refusant de laisser tomber ce champ lexical de l'explosion, les femmes des écritures au féminin participent à ce mouvement que décrit Malabou, cette « interrogation de *ce qui reste* de la femme après le sacrifice<sup>399</sup> ». Ce qui reste? Les résidus du « *snap* ». Comment penser ces fragments, ces morceaux, de corps, de temps, de femmes, de livres, de photographies, de langage, qui s'agitent? Je ne crois pas que le premier numéro « Femmes » de *La Barre du jour* réponde à cette interrogation. Il reste plutôt dans l'ostentatoire de l'interrogation, comme le montre ce passage de « E muet mutant », où, offerts à l'œil du sujet féminin, ces restes, passés la déflagration du patriarcat, sont porteurs d'un certain espoir :

Rien d'une écriture n'est autonome en soi, mais par rapport à soi [...] Nous parlons d'une écriture qui s'assume, mais en plus (+). Le plus de la culture phallogcentrique. Et nous revoilà avec nos restes. Restes du culturel, de l'exploration (les miroirs contre les perles). Nos plus en moins. Reste de soi constatée enfin revirer le regard vers soi pour le prolonger, laser ailleurs, cherchant vers d'autre. Et lecture sous l'œil offerte comme un lieu d'émancipation, de libération, de subversion. (Brossard, 1975b : 10-11)

<sup>398</sup> Mavrikakis écrit : « Yvon tient le lecteur au plus près du malaise dans un lieu où le grandiose côtoie le misérable, où la honte propre à la pauvreté sociale, humaine et créatrice apparaît dans la lecture. Par moments, l'incertitude quant à la réussite du texte surgit. Le collage devient ridicule, la vulgarité devient triviale et le texte est porteur de ratés. » (2014 : 77)

<sup>399</sup> Je souligne.

Cet espoir d'« émancipation, de libération, de subversion » dont rend compte Brossard qui, faisant une « lecture » des restes, pourra en extraire un agencement, je le lis en écho à un constat de Starobinski. Alors qu'il réfléchit à la nature même des fragments, des restes et autres tronçons, ces choses petites, parfois minuscules, qui sont le résultat d'un processus de fragmentation, il écrit : « [i]l arrive qu'ébauches et débris soient mêlés. On se perd dans la confusion des éléments : ce chaos fait penser aux étapes que le travail alchimique, obligatoirement, doit traverser pour atteindre la perfection de l'Œuvre. La pire des mélancolies, c'est alors de ne pouvoir passer outre, de rester captif du bric-à-brac<sup>400</sup> ». En effet, le bric-à-brac référentiel est au cœur de « Femme et langage » : moins qu'une traversée de ces débris qui pourrait permettre, peut-être, de leur donner sens et peut-être, de les transfigurer, le numéro donne à voir l'habitation de la mélancolie.

Si je me suis arrêtée si longuement au numéro « Femme et langage », c'est aussi parce que je crois que la vastitude de l'érudition qui y est présentée est le résultat direct de la déflagration du patriarcat auquel il aspire. Cette traversée de ces « ébauches », de ces « débris » ne sera pas parfaitement accomplie non plus avec le numéro spécial « Femmes » qui le suivra, auquel je vais maintenant m'arrêter. Ce second numéro, dont la thématique est « le corps les mots l'imaginaire » (1977), est assez cohérent avec le premier. On y trouve bon nombre des mêmes références que dans « Femme et langage », comme Hélène Cixous, qui revient dans plusieurs textes. Une citation de Cixous conclut par exemple le texte de Sylvie Gagné, « Mot d'elle », un texte alliant fiction et théorie psychanalytique<sup>401</sup>. On réfère aussi au *Rire de la méduse* dans « Le discours des interventres » de Johanne Denis et Claire Savary, par allusion, mais aussi en la citant directement<sup>402</sup>. De plus, le motif du rire des femmes, ainsi que sa portée émancipatrice et solidarisante, traverse le texte, ce qui semble être influencé directement par la pensée de Cixous dans *Le rire de la Méduse*. Ajoutons aussi que la figure de Monique Wittig, citée par Josée Yvon dans « La poche des autres » en 1975, revient dans le liminaire du numéro, citée, elle aussi, tout juste avant l'introduction de Nicole Brossard, qui dirige une nouvelle fois le numéro. Par ailleurs, France Théoret, dans l'un des deux textes qu'elle publie dans le numéro, prolonge l'imaginaire du débris et de la perte du premier numéro. Dans « Cochonnerie », elle

---

<sup>400</sup> Jean Starobinski, *La mélancolie au miroir*, Paris, Julliard, 1986, p. 65.

<sup>401</sup> Sylvie Gagné, « Mots d'elles », *La Barre du jour*, n<sup>os</sup> 56-57, mai/août 1977, p. 49.

<sup>402</sup> « il est temps que la femme marque ses coups dans la langue écrite et orale ». (Cixous citée par Denis et Savary : 253)

cite d'entrée de jeu Artaud, reprenant cette phrase voulant que « toute écriture est de la cochonnerie<sup>403</sup> ». Le dernier fragment de ce texte, intitulé « Du futur », contient ces mots : « j'ai mille fois besoin de recommencer, car tous les déchets de mon esprit me coupent du réel et je n'appréhende rien d'abstrait. » (Théoret, 1977 : 19) Ce recommencement, qui a aussi à voir avec un piétinement, me semble être celui du temps étiré du présent, un présent qui n'avancera pas tant et tant pour se transmuter en « futur » tant que l'inventaire des déchets sera à faire, tant et tant que l'agencement de ces déchets en un corps cohérent ne pourra être effectué, et que cette fameuse mélancolie, qui est une habitation du bric-à-brac, sera à l'œuvre avec la même intensité.

À mesure que sont publiés les numéros « Femmes », un lent et délicat changement de paradigme s'opère, qui a aussi à voir avec une modification de la mise en récit même de l'histoire de la littérature des femmes dans la revue. Tandis que se joue ce « bric-à-brac » référentiel, pour reprendre encore les mots de Starobinski, une autre modalité d'habitation du temps se crée. Cette modalité vient avec une habitation de plus en plus précise du temps historique dans lequel les écrivaines se situent. L'horizon référentiel des numéros « Femmes », s'il reste toujours tissé — mais tout de même de manière de moins en moins fréquente à mesure que les années passent — d'un foisonnement d'œuvres différentes issues de périodes très diverses, montre aussi, et de plus en plus au fil des années, des discours des écrivaines sur leurs contemporaines. Ainsi, en plus de puiser dans une banque où se trouvent des fragments de discours appartenant à plusieurs lieux géographiques, à plusieurs époques, les collaboratrices de la revue évoquent désormais celles (et parfois ceux) qui écrivent en même temps qu'elles. On cite aussi souvent des écrivaines et écrivains qui publient dans les mêmes lieux, dont à *La Barre du jour* et *La Nouvelle Barre du jour*.

Alors qu'auparavant, on peinait à proposer un récit de la littérature québécoise qui prenne aussi en compte des écrivaines — pensons aux exemples de Gaëtane de Montreuil et d'Anne Hébert, évoqués plus tôt dans ce chapitre — les numéros « Femmes » de la *BJ/NBJ* permettent l'élaboration d'une histoire littéraire *et québécoise* au féminin. Nicole Brossard, dans le liminaire du premier numéro, réunit, pour la première fois dans les pages de la revue, comme nous l'avons vu, une bibliothèque au féminin en évoquant des figures littéraires antérieures à celle de son énonciation : Laure Conan, Gabrielle Roy, Anne Hébert, Germaine Guèvremont,

---

<sup>403</sup> Tel que cité par France Théoret, « Cochonnerie », *La Barre du jour*, n<sup>os</sup> 56-57, mai/août 1977, p. 12. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.



Rina Lasnier et Marie-Claire Blais. Ces dernières agiraient comme des mentors, des figures tutélaires pour celles qui s'apprêtent à publier dans les pages des numéros « Femmes ». On met ainsi la table pour une histoire littéraire inclusive par rapport au genre. À ce ratissage de l'histoire afin d'y trouver des figures alliées, un autre mouvement se superpose : une affirmation d'une littérature des femmes du présent. Pour le dire avec Louise Forsyth,

[I]est femmes qui ont participé à ces numéros [...] refusent leur isolement de femme et refusent également de se définir par rapport aux structures forgées par ceux qui monopolisent le pouvoir. Elles ont créé ensemble leur propre contexte, elles ont tissé des réseaux qui leur permettent de respecter la liberté de chacune, tout en s'écoulant mutuellement, s'offrant un appui nécessaire [...]. Elles établissent de nouveaux rapports avec l'espace intime, l'espace social, l'espace culturel, l'espace spirituel, ce qui représente un éclatement et une réorientation radicalement autre. Elles ont en même temps affirmé de nouveaux liens entre femmes. (Forsyth, 1983 : 175-176<sup>404</sup>)

Si Forsyth, dans ce passage, évoque davantage, les liens qui se créent entre les femmes qui publient dans les numéros, c'est à une autre communauté, davantage fantasmée, à laquelle j'ai envie de référer. En effet, alors que les femmes « brisent leur isolement », pour paraphraser Forsyth, elles brisent aussi un isolement inscrit au sein du récit de la littérature québécoise. Elles se mettent en lien les unes avec les autres : non seulement par la production matérielle de la *BJ/NBJ*, dans les groupes qui travaillent à la revue, qui y dirigent certains numéros ou les comités de rédaction successifs, mais aussi de manière littéraire, en faisant résonner leurs pratiques avec d'autres qui leur sont contemporaines. Ici, la lecture a à voir avec l'amitié. Si Erin Wunker estime, dans son essai *Carnets d'une féministe rabat-joie*, que « [p]eut-être que l'amitié [entre femmes existe] comme telle parce que le discours patriarcal ne dispose pas encore de mots pour le faire; elle se situe littéralement hors du langage », c'est en s'opposant explicitement, en tant que femmes, à la langue patriarcale, en montrant dans leurs textes leurs alliances avec leurs contemporaines, que s'écrivent les femmes dans la *BJ/NBJ*. (Wunker, 2018 : 141-142)

De la discrète mention de Nicole Brossard par Josée Yvon dans « La poche des autres », on se situe déjà ailleurs dans le numéro « Femmes » suivant. Dans « Utinam! » (sic), par exemple, Cécile Cloutier écrit : « [j]e les ai lues, les mémoires de Claire Martin. J'ai connu l'école et les sœurs. Je sens que sur tout cela on peut jeter un regard positif ou négatif<sup>405</sup> ». Si Cloutier est d'une génération un peu antérieure à celle dont fait partie Claire Martin, sa mention,

---

<sup>404</sup> À noter que lorsque Forsyth y va de ces affirmations, en 1983, ce ne sont pas tous les numéros « Femmes » qui sont parus.

<sup>405</sup> Cécile Cloutier, « Utinam ! », *La Barre du jour*, n<sup>os</sup> 56-57, mai/août 1977, p. 105.

malgré son apparente simplicité, performe ce qui se développera par la suite dans la revue : une poétique — ou est-ce une politique? — de la lecture entre femmes<sup>406</sup>. C'est tout un savoir que recèlent, pour la narratrice de Cloutier, les mémoires de Martin, dont le livre est rapproché de deux autres lieux de savoirs institués, soit l'école et la religion. La littérature y apparaît comme un lieu de savoir alternatif où puiser des connaissances féministes. « Mon cœur battait comme un yolo » de Yolande Villemaire présente en citations d'ouverture des extraits de Luce Irigaray, du poète Claude Beausoleil et de Nicole Brossard. Brossard, qui dirige aussi ce numéro, agit comme une écrivaine dont les propos sont élus pour entrer en résonance avec ceux de Villemaire. Ils chapeautent le texte de Villemaire, en constituent son introduction. Comme le rappelle Citton,

si lire, c'est *lier* [puisque] l'étymon latin *legerer* renvoyait d'abord à « cueillir », « recueillir », « choisir », et seulement en conséquence de cela, à « lire » [...]. [Le] geste premier du lecteur consiste à *sélectionner* certaines parties, certains mots du texte comme plus importants que d'autres, à laisser ces derniers dans l'ombre ou l'oubli, et à *rassembler* la lumière, l'attention et la mémoire sur les termes qui ont été ainsi *élus*. Telle est la base de l'activité projective du *lecteur*, qui est toujours à la fois, indissolublement, un *sélecteur* et un *électeur*. (Citton, 2007 : 374-375. L'auteur souligne)

Même si Citton évoque la figure du *lecteur*, je choisis d'entendre ses propos de manière épiciène. Je crois que la *lectrice*, telles que Cloutier et Villemaire, agit dans une perspective d'élection. On constitue ainsi une bibliothèque où les œuvres choisies sont celles de collègues écrivaines. Cette poétique agit de manière implicite dans le second numéro « Femme » de la *BJ/NBJ*, qui débute par une citation de Christiane Rochefort, elle-même citée ici par Monique Wittig et Sande Zeig<sup>407</sup>. Ce n'est pas tout à fait, je l'admets, cette posture d'écriture-lecture *sur la littérature québécoise* que je souhaite mettre en relief, mais l'exemple est tout de même porteur. On voit déjà dans ce jeu de mise en abyme, d'une citation d'une citation d'une citation la manière dont on souhaite valoriser la lecture par les paires dans ces numéros de la *BJ/NBJ*. Le numéro s'ouvre donc sur cette citation de Christiane Rochefort, écrivaine française féministe et militante au sein du Mouvement de libération des femmes (MLF), par Monique Wittig, aussi écrivaine française et fondatrice du MLF et Sande Zeig : Wittig et Zeig on écrit ensemble le *Brouillon pour un dictionnaire des amantes* (1976), d'où est tirée la citation. Déjà, le choix

---

<sup>406</sup> Cécile Coutier naît en 1930, Claire Martin en 1914. Les mémoires de Martin qu'évoque Cloutier, ce sont celles contenues dans les deux tomes de *Dans un gant de fer* (tome 1, *La joue gauche*, 1965; tome II, *La joue droite*, 1966). Isabelle Boisclair, dans *Ouvrir la voix/e*, affirme que Claire Martin est sans doute l'une des premières écrivaines féministes du Québec.

<sup>407</sup> Dans le texte de Nicole Brossard, « Introduction », *La Barre du jour*, n<sup>os</sup> 56-57, mai/août 1977, p. 9-10. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

d'ouvrir le numéro sous le sceau de cette double présence montre une continuité avec une pensée féministe qui s'inscrit autant dans le militantisme que dans l'action littéraire :

DIMENSION. Autrefois on croyait qu'il n'existait que trois dimensions. On parlait alors de la « quatrième dimension » comme d'une possibilité extraordinaire et étrange. C'est que l'on vivait dans l'espace et le temps de manière séparée. Par exemple, on comptait le temps cela s'appelait chronologie et les appareils de mesure s'appelaient clepsydre, sablier, horloge, pendule, montre. Et on mesurait l'espace également. À présent qu'ils se sont dilatés et mêlés du même coup, on sait qu'on « glisse » d'une dimension dans une autre, parfois sans le vouloir, « merde, on a glissé sur une dimension ». (Christiane Rochefort, *Encore heureux qu'on va vers l'été*, Gaule âge de gloire). Monique Wittig et Sande Zeig. (tel que cité dans *La Barre du jour*, 1977 : 9)

À la suite de cette citation, Nicole Brossard, à la page suivante, y va de ces mots qui constituent le liminaire du numéro « les corps les mots l'imaginaire » de la *BJ/NBJ* :

Donner à lire des écritures de femmes. Telles que nous sommes dans le sujet de nos textes, ce même sujet sans doute, *le corps les mots l'imaginaire* qui nous traverse, isole et regroupe dans les multiples possibles de la vie souterraine/la réalité. C'est bien en réalité que mises en situation d'écrire comme *un acte* telles que nous pouvons intervenir dans *cet espace réservé aux mots*. Ça prend alors une autre dimension. (Brossard, 1977 : 10)

C'est donc premièrement sous le signe de la lecture, en « donn[ant] » à lire des écritures de femmes », que ce numéro s'inscrit, une lecture qui est aussi porteuse d'autres lectures, comme l'illustre la citation de Rochefort par Wittig et Zeig dans leur *Brouillon pour un dictionnaire des amantes* que relaie Brossard. L'ouverture vers une nouvelle dimension s'incarne dans un féminisme à la fois militant et littéraire, portée par les possibilités infinies de lectures d'autres femmes féministes. On revendique ainsi les alliances qui peuvent se créer entre les textes, alliances chargées de la puissance d'ouvrir d'autres mondes, d'autres « dimensions ».

Au fur et à mesure que continue la publication des numéros « Femmes » à la *BJ/NBJ* s'y confirme la mise en récit de la littérature contemporaine des femmes au Québec, c'est-à-dire que les signes qui montrent que la littérature québécoise des femmes constitue désormais un corpus d'étude autonome et cohérent sont de plus en plus nombreux. En 1983 paraît le huitième numéro spécial « Femmes » de la *BJ/NBJ*. En approchant du milieu des années quatre-vingt, nous nous situons moins au moment de la découverte des versatilités profondes et transformatrices du féminisme, et de plus en plus dans un désir de solidification des champs ouverts par le féminisme littéraire. C'est dans cette perspective que j'inscris le texte de Chantal

Saint-Jarre, « D'une fin qui ne ferait pas mélancolie<sup>408</sup> ». En 1983, Brossard ne travaille plus au sein du comité de rédaction de la revue, France Théoret en a aussi quitté la direction<sup>409</sup>. Ce sont les deux des écrivaines qui, à mes yeux, donnaient le plus de couleur aux numéros « Femmes » de la revue. Le texte de Saint-Jarre montre l'institutionnalisation de leur travail. Dans « D'une fin qui ne ferait pas mélancolie », Saint-Jarre relate son expérience d'enseignement des textes récents de Brossard et de Théoret. Elle explique aussi comment l'écriture au féminin fait désormais partie, peut-être pas de *tous* les canons littéraires, mais du moins de certains d'entre eux.

Écrit au « je » avec un ton proche de l'intimisme, prenant le parti d'une narration entrecoupée, de phrases sans sujet, multipliant les anacoluthes, pratiquant la féminisation des noms, « D'une fin qui ne ferait pas mélancolie » prend la forme des écritures au féminin qu'il endosse : tout se passe comme si, en lisant et en commentant les écritures au féminin, Saint-Jarre en aurait ici adopté le style. Les écritures au féminin sont donc présentées comme contaminant formellement qui les lit. Après avoir donné une brève mise en contexte explicative, qui explique la « dérive » provoquée par la fin de ses études de doctorat, Saint-Jarre écrit :

Au groupe-cours, dans la classe de littérature, automne '82. Quinze inscriptions, quinze étudiantes. Youppi. Leur propose que le cours-séminaire s'attarde « à des ouvrages francophones publiés au Québec — monographies et collectifs de femmes — depuis les années 1975, et plus spécifiquement depuis deux ans ». Il s'agit de travailler dans ces ouvrages les modalités actuelles de la pensée qui se réclame du féminisme et/ou du sujet féminin. De ces ouvrages sont privilégiés, puisque nous y voilà, ceux qui interpellent la scène/chose littéraire. Toutefois qu'on outre passe la clôture disciplinaire virgule et que polyphonent des lieux du désir. Les genres de l'écriture. Car : si peu de lieu pour se/ce dire, « avoir lieu pour avoir lieu pour toutes énergies étales ». EnFIN leur propose d'écouter en sa présence active : Lecture avec l'autrice, en son absence France Théoret : *Nous parlerons comme on écrit*. Livre capital qui nous ouvre à la béance inconnue sous le ressentiment d'écrire ou de parler. (Chantal Saint-Jarre : 103)

Tout en montrant l'influence qu'ont eue sur elle les œuvres de Théoret et de Brossard, Saint-Jarre rend compte de l'enseignement qu'elle fait de ces mêmes œuvres à l'université, dans une classe de recherche-crédation composée uniquement de femmes. Elle travaille donc à partir d'écrivaines québécoises qui lui sont hypercontemporaines, et rend compte, d'une part, de l'acuité de sa compréhension de la production littéraire, et, d'autre part, d'une volonté de

---

<sup>408</sup> Chantal Saint-Jarre, « D'une fin qui ne ferait pas mélancolie », *La Nouvelle Barre du jour*, n° 124, mars 1983, p. 101-110. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

<sup>409</sup> Je rappelle que Nicole Brossard quitte définitivement le comité de rédaction après le numéro 80, en juin 1979. France Théoret y est restée des numéros 10 à 21, soit jusqu'à l'automne 69, mais continue d'être active comme contributrice par la suite.

modifier le canon littéraire afin de le faire correspondre à une expérience au féminin. Saint-Jarre renvoie d'ailleurs, dans une note de bas de page, à un texte de Carole Massé, « L'Écriture paradoxale », signalé comme « à paraître dans *Les Cahiers de la Femme* au printemps 1983 » : c'est le texte critique qui accompagne la lecture de *Nous parlerons comme on écrit* de France Théoret. Afin de théoriser les textes de Théoret, c'est aussi à une de ses contemporaines que Saint-Jarre a recours. Saint-Jarre demande à ses étudiantes de « produire une création ou une recherche, à partir de [la] rencontre », symbolique des écrivaines qu'on leur enseigne. (*Ibid.*) : on voit bien comment les écritures au féminin, ici, sont présentées comme moteur pour la création des étudiantes. D'ailleurs, en plus de ses écrivaines fétiches (Nicole Brossard, France Théoret, mais aussi par exemple Adrienne Rich, Marie Uguay), Saint-Jarre cite aussi ses propres étudiantes dans son texte (Saint-Jarre : 104-105). Elle le fait en nommant ses étudiantes par leur prénom seulement. Celles-ci ne possèdent sans doute pas encore un capital symbolique suffisant, comme les écrivaines publiées qui sont citées, pour que l'on identifie par leur nom complet, mais il n'empêche que leur présence montre un certain décloisonnement par rapport à quelle figure mérite ou non d'être retenues.

Le texte de Saint-Jarre se conclut sur ces mots : « [v]oilà l'un des pourquoi il faut d'abord PANSER dans l'enseignement une affaire-intime-cœurps. Certaine, arriver à tracer le mot femme est plein de conséquence. » (*Ibid.* : 105) Impossible de ne pas remarquer, d'abord, la liberté avec laquelle Saint-Jarre revendique les variations orthographiques. En changeant le « e » pour un « a » dans « enseignement », elle y fait entrer un langage du corps, rappelant les menstruations auxquelles sont soumises chaque mois certaines des femmes qui possèdent des organes génitaux féminins. Elle décentre et féminise, en quelque sorte, l'institution de l'enseignement. « Cœur » et « corps » s'unissent dans « cœurps », ce qui fait état d'une corporalité teintée d'une expérience émotive et sensorielle. Ces jeux, bien sûr, me semblent directement tributaires d'une lecture des écritures au féminin, une école qu'a fréquentée Saint-Jarre, où elle a été l'élève et dont elle devient la professeure en transmettant, à son tour, son savoir à ses étudiantes. Cette perspective où se mêlent incorporation et transmission du savoir est entérinée par la toute dernière phrase du texte. Celui-ci se conclut en effet par un hommage crypté : la paraphrase d'une des citations les plus connues de Nicole Brossard. Brossard, comme je le mentionnais dans le deuxième chapitre, reprend cette phrase, « écrire *je suis une femme* est plein de conséquences », d'œuvre en œuvre depuis sa première apparition dans *L'amèr ou le chapitre effrité* (1977). Cette reprise par Saint-Jarre, qui est visible

pour qui est aussi lectrice de Brossard, me semble donc à la fois signaler une déférence et phagocyter les propos de l'écrivaine. Pour Jacqueline Pluet-Despatin,

[c]'est parce qu[e la revue] se situe dans le temps et qu'elle est particulièrement sensible à la vie mobile de la pensée, de la littérature ou de l'art, que la revue est, dans sa structure, une instance permanente de débat, interne et externe, d'échange, et ne serait-ce que par sa dénomination, remplit une fonction de réception et de commentaire. (Pluet-Despatin : 135)

C'est précisément cette fonction de « réception et de commentaire » que met en lumière ce texte de Saint-Jarre, car il montre comment les écritures au féminin, qui étaient en voie de constitution et définition lorsque paraît le premier numéro « Femmes » de la revue, deviennent, cinq ans plus tard, assez instituées pour avoir sur une femme d'une génération ultérieure une influence stylistique prononcée<sup>410</sup>. Plus encore que cette influence, « D'une fin qui ne ferait pas mélancolie » montre comment ces mêmes écritures au féminin, dont *La Barre du jour* a été l'un des lieux de développement les plus dévoués, ont changé de camp : de la marge, d'une position minoritaire au sein de l'espace social, elles ont obtenu une sorte de promotion parce qu'elles sont désormais enseignées dans un contexte universitaire féministe. On les enseigne à la fois comme texte critique (Massé) que comme texte de création (Théoret). Théoret et Massé, qui promeuvent les écritures au féminin, nous l'avons vu, sont devenues celles que l'on enseigne, du moins dans le microcosme que forment les différentes participantes et les différents participants à la revue : il y a eu déplacement.

Comme dans le texte de Saint-Jarre, l'acte de lecture permet, dans ces numéros spéciaux « Femmes », de rendre visible la littérature contemporaine des femmes. On cherche à « faire mémoire » de cette écriture si neuve. La forme de la lettre est reprise à de nombreuses occasions dans les textes publiés dans les numéros « Femmes » de la *BJ/NBJ*, à commencer par celui de France Théoret dans « le corps les mots l'imaginaire », « Fragment d'une lettre à mes amies étrangères<sup>411</sup> ». Montrer des lettres, des correspondances, permet aussi de faire entrer dans le domaine de la littérature ce qui relève de la communication entre amies : l'utilisation de la forme de la correspondance fait appartenir au « toujours » de la littérature ce qui pourrait à jamais tenir de l'éphémère ces lettres qui auraient sans doute été lues au fur et à mesure de leur réception puis rangées dans des tiroirs et jamais relues. Je reviendrai d'ailleurs à la forme de la correspondance dans la section consacrée à *Retailles*, au chapitre suivant.

---

<sup>410</sup> Saint-Jarre est née en 1953, soit dix ans plus tôt que Nicole Brossard, née en 1943, et que France Théoret, en 1942.

<sup>411</sup> France Théoret, « Fragment d'une lettre à mes amies étrangères », *La Barre du jour*, n° 56-57, mai/août 1977, p. 197-200.

La présence de correspondances présentées dans la *BJ/NBJ* soulève un questionnement quant à ce que « fait » la publication à la correspondance qui, de prime abord, n'y est pas destinée. La correspondance participe à ce jeu sur les interrogations génériques constitutives des écritures au féminin. Le numéro spécial « Femmes de lettres »<sup>412</sup> investit d'ailleurs spécifiquement cette forme. Un autre numéro, « Party mixte »<sup>413</sup>, dirigé par Line McMurray et célébrant les dix ans de la parution des numéros « Femmes » à la revue, prend une tangente similaire. En effet, le numéro est placé sous le signe de la relance, car il demande à chaque intervenante de travailler avec une personne de son choix. Le liminaire de ce numéro, qui prend la forme de la lettre envoyée aux collaboratrices en guise d'invitation à participer au dossier produit, dès la première page du numéro, un effet de réel<sup>414</sup>. Si cette lettre semble adressée à des collaboratrices éventuelles au numéro, le dispositif par lequel elle est présentée, la donnant à lire aux lectrices de la revue et mentionnant « vous invit[er] à collaborer à la livraison de mars qui fêtera le 10<sup>e</sup> anniversaire du numéro annuel consacré à l'écriture des femmes » (McMurray : 3), fait entrer les lectrices dans ce même espace de collaboration. Il devient possible pour elles, dans l'espace de la lecture, de s'imaginer elles aussi,

partager de façon concrète ou fantasmatique avec une personne de [son choix l'écriture d'un texte]. Le scénario en creux est le suivant : selon l'échange [...] désir[é] (lettre, écriture conjointe, question/réponse, jasette, débat, fantasme etc...), [...] dévelop[ez] une pragmatique discursive à partir du thème féministe qui vous tient le plus à cœur et cela avec un/e destinataire susceptible d'entrer dans le jeu de façon dialectique. (*Ibid.*)

« Party (mixte) » est publié en même temps qu'un numéro spécial « Femmes » usuel, « Femmes scandales 1965-1985 », lui aussi dirigé par Line McMurray, ici en binôme avec la professeure de littérature et essayiste Jeanne Demers<sup>415</sup>. McMurray, arrivée au comité de rédaction en septembre 1984, est née en 1953. Elle est donc, comme Chantale Saint-Jarre, dix ans plus jeune que Théoret ou Brossard : elle a ainsi pu être, postulerais-je, lectrice de leurs œuvres. Écrivaine et essayiste, son travail au sein de la revue est marqué, à mon sens, par une volonté profonde de mettre en récit l'histoire des femmes. « L'inframanieste illimité », aussi codirigé par Jeanne Demers et Line McMurray et publié en 1987, est composé de tableaux et

---

<sup>412</sup> Nos 218-219, avril 1989.

<sup>413</sup> Ce numéro est un hors-série, il n'est donc souvent pas compté au nombre des numéros spéciaux. Il me semble pourtant appartenir au même ensemble, c'est pourquoi je choisis de l'inclure ici.

<sup>414</sup> Line McMurray, « sans titre », dans *Party Mixte*, Montréal, Éditions NBJ, 1985, p. 3. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

<sup>415</sup> Demers et McMurray collaborent à plusieurs reprises. Elles ont par exemple cosigné le livre *L'enjeu du manifieste/le manifieste en jeu*, Montréal, Le Préambule, 1986.

de graphiques qui retracent les moments forts du féminisme. Alors que Demers et McMurray écrivent dans la présentation de « L'inframanifeste illimité » qu'« une histoire des femmes québécoises se construit peu à peu<sup>416</sup> », leur position me semble correspondre au temps historique qui se construit, de manière plus globale, dans la *BJ/NBJ* à mesure que les publications de ces numéros « Femmes » se poursuivent : on souhaite mettre en évidence que la pensée féministe en littérature au Québec est un champ institué, aux manifestations nombreuses.

Dans « Femmes scandales », qui paraît en 1987, c'est par le prisme de la rétrospection qu'on demande à des femmes ayant marquées différents champs de la pratique féministe au Québec d'envisager leur contribution : par exemple, Thérèse Lamartine et Louise Neveu écrivent sur La librairie des femmes d'ici et Micheline Dumont, Michèle Jean, Marie Lavigne et Jennifer Stoddart, rendent compte de leur implication au sein du Collectif CLIO<sup>417</sup>. Ces femmes, qui ont œuvré dans différentes sphères, sont amenées à penser à la manière dont leur travail a fait « scandale », a causé un déplacement dans certains lieux normés. Alors que dans « L'inframanifeste illimité », on organise ces manifestations dans des tableaux, « Femmes scandales » laisse la parole à ces femmes vectrices de changements.

Le liminaire de Demers et McMurray de « L'inframanifeste illimité » explique que « [p]eu importe la façon : il s'agit, par l'inframanifeste, en allant à contre-courant du système, silencieux pour ce qui est des femmes, de faire savoir non seulement que celles-ci se sont largement mérité le droit de cité, mais surtout qu'elles comptent se bâtir un avenir ». (Demers et McMurray : 15) Or, si ces récits entourant les écritures au féminin auraient pu être de l'ordre de la célébration, les femmes qui sont aux premières loges de ces écritures n'arrivent pas, elles, à être dans l'exultation, ou la complaisance, face à leur travail. Pour quelles raisons? Peut-être que la réponse se situe dans ce liminaire de Demers et McMurray : si les femmes qu'on souhaite mettre de l'avant dans le numéro « comptent se bâtir un avenir », elles ne sont pas encore, je crois, dans la réalisation effective de cet avenir. Elles en sont au seuil, à l'orée, dans une position d'antériorité par rapport aux lendemains qui chanteront peut-être. En effet, après une décennie ou plus d'écriture, de militantisme féministe, leur sentiment est celui d'une certaine morosité,

---

<sup>416</sup> Jeanne Demers et Line McMurray, « L'inframanifeste illimité », *La Nouvelle Barre du jour*, n° 194, mars 1987, p. 7-17. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

<sup>417</sup> J'ai évoqué le Collectif Clio dans le premier chapitre. Pour mémoire, rappelons qu'il s'agit d'un groupe de quatre femmes, Micheline Dumont, Marie Lavigne, Michèle Stanton et Jennifer Stoddart, qui amorce à la fin des années soixante-dix des recherches qui mèneront en 1982 à la publication du premier livre sur l'histoire des femmes au Québec, *L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*. L'ouvrage connaît une réédition augmentée en 1992.



d'un certain surplace. Au contraire d'une monumentalisation qui sera peut-être celle du discours historiographique à l'avenir, les écrivaines mettent de l'avant un devoir d'être au présent. Les écritures au féminin, cartographiées dans un des lieux qui leur ont donné la plus belle place, s'y fixeraient-elles pour mourir?

Denise Boucher, revenant dans « Femmes scandale » sur les circonstances entourant la présentation des *Fées ont soif*, qui avait causé un esclandre en 1978, écrit avoir voulu, dans cette pièce, se tenir au plus proche de la souffrance. Elle dit « [n'avoir] ni le sens du drame ni celui du pathétique. Mais celui du tragique. C'est pour cela que [elle est] inconsolable et [qu'elle veut] le rester<sup>418</sup> ». Être inconsolable et vouloir le rester pour pouvoir écrire sur la douleur des femmes, celles « qui se tiennent encore debout ». (*Ibid.*) Être inconsolable, c'est accepter l'idée du ressassement, le ressassement d'une peine, d'une douleur : celle de la place incomplète, insatisfaisante, des femmes dans le monde. Une place à interroger, à travailler dans l'écriture. Se consoler serait ainsi sans doute renoncer à la bataille, accepter le *statu quo*. Dans le même numéro, Louky Bersianik écrit en guise de conclusion lorsqu'on lui demande de revenir sur les prémises de *L'Euguélienne* :

[L]es mobiles d'hier sont les mêmes que ceux d'aujourd'hui. Ce qui me porte, me pousse à écrire, ce qui me meut en dedans, mon impulsion, c'est une question de vie ou de mort. Oui, je crois que je serais morte si je n'avais pas écrit *L'Euguélienne*. [...] *L'Euguélienne* fut mon passeport pour l'écriture, i.e. pour l'existence. Et je suis encore à la frontière de l'identité, mon passeport n'a pas de nom<sup>419</sup>.

Si les temps ont changé — mais l'ont-ils réellement fait — si plus d'une décennie sépare ces mots de Bersianik de la première publication de *L'Euguélienne*, c'est à « cette quatrième dimension » qu'évoquait Rochefort, citée par Wittig, citée par Brossard, et que j'ai moi-même citée plus haut, me semble-t-il, à laquelle elle fait allusion : cette dimension, où la chronologie échappe à ses propres règles, me semble incarner le temps des écritures au féminin. Suspendu, « inconsolable », il doit se garder au cœur de ce dérèglement pour que reste aussi vive leur colère.

## **Conclusion**

Les écritures au féminin prennent position par rapport au récit historique. Elles réfléchissent à la minorisation du féminin, qu'elles désirent contrecarrer. Dans ce chapitre, j'ai abordé cette volonté de recouvrir, ou de découvrir, le féminin dans l'histoire par l'entremise de

---

<sup>418</sup> Denise Boucher, « Et le fruit », *La Nouvelle Barre du jour*, n° 154, mars 1987, p. 54.

<sup>419</sup> Louky Bersianik, « Pré-liminaire » *La Nouvelle Barre du jour*, n° 154, mars 1987, p. 79.

la figure de l'intellectuelle. Dans les écritures au féminin, j'ai tenu pour acquis que la posture de l'intellectuelle s'organise non pas *hors* du littéraire, mais *dans* le littéraire, en travaillant à observer le collectif dans la littérature. Cette position de l'intellectuelle m'a servi de porte d'entrée pour réfléchir aux différentes modélisations de la littérature dans la revue *La Barre du jour/La Nouvelle Barre du jour* (1965-1990).

Laboratoire d'écriture expérimentale, *La Barre du jour/La Nouvelle Barre du jour* a conservé durant ses années d'existence une volonté de se constituer à l'avant-scène d'une littérature autoréflexive et en perpétuelle reconfiguration. En analysant les trames construisant le récit sur la littérature dans *La Barre du jour/La Nouvelle Barre du jour*, j'ai étudié le changement de paradigme de l'histoire de la littérature des femmes au Québec. J'ai voulu établir quelles conceptions de la littérature des femmes s'en dégagent. *La Barre du jour* et sa deuxième mouture, *La Nouvelle Barre du jour*, proposent une poétique attentive à la littérature comme idée, comme ferment esthétique, comme mode d'action sur le monde.

Dans les débuts de *La Barre du jour* en 1965, l'histoire de la littérature des femmes était peu perceptible au sein d'un récit historique androcentré. C'est d'abord la littérature québécoise qui intéressait les jeunes membres du comité de rédaction. Bien que plusieurs femmes écrivaines publient des textes de création dans les pages de la revue, les rubriques qui cherchent à identifier, dans l'histoire de la littérature québécoise, des figures importantes, recensent presque uniquement des hommes. Les femmes sont absentes des portraits de groupe que sont les rubriques ou les numéros spéciaux, et n'apparaissent que subrepticement comme sujets d'étude. Si la figure d'Anne Hébert revient à quelques reprises dans la première décennie de *La Barre du jour*, ce n'est jamais avec la même ampleur ou la même force de frappe que celles de ses homologues masculins, à qui on consacre des numéros spéciaux et à qui on renvoie de manière beaucoup plus explicite.

L'analyse de la bibliothèque imaginaire où puisent les animatrices et les animateurs de la *BJ/NBJ* permet de voir comment l'environnement citationnel change alors que les écritures au féminin prennent de plus en plus de place à la revue. À mesure que sont publiés des numéros spéciaux consacrés aux femmes, à partir de 1975, le vent tourne et la présence de la littérature des femmes prend de plus en plus d'ampleur. Non seulement les textes publiés incarnent-ils esthétiquement les formes des écritures au féminin, mais d'autres s'attardent à les commenter, à les théoriser. Alors que les premiers numéros citent des textes de femmes de générations précédentes, les derniers numéros « Femmes » montrent au contraire des autrices qui

commentent et citent leurs contemporaines. Dans les dernières livraisons de *La Nouvelle Barre du jour*, à l'orée des années quatre-vingt-dix, l'histoire de la littérature des femmes au Québec a pris une telle place au sein de la revue qu'elle est désormais présentée par des rétrospectives : graphiques, témoignages et œuvres de créations sont mis à contribution afin de penser à la présence des femmes dans la littérature québécoise, une présence maintenant valorisée, voire magnifiée dans les numéros dédiés exclusivement à la littérature des femmes qui se sont succédés au fil des années à la *BJ/NBJ*.

S'il fallait imaginer une courbe qui permettrait de visualiser le récit de l'histoire littéraire à la *BJ/NBJ*, et plus spécifiquement le récit de la littérature des femmes, cette courbe serait faite de pointillés, de contorsions, de retours vers le passé et de propulsions vers l'avant. En effet, cette courbe, si on prend le loisir d'y rêver, ne saurait donc être seulement stable, orientée vers un devenir fécond et heureux où la représentation des femmes, de leur imaginaire serait célébrée et intouchable. Boucher et Bersianik, qui, dans « Femmes scandales » en 1987 écrivent sur leur travail tout en reconnaissant l'importance presque salvatrice de l'écriture pour elles, ne se tiennent pas, ainsi, dans un présent de certitude et de contentement envers le féminisme. Leur attitude quant à l'écriture tient plutôt d'un qui-vive, d'une volonté de rester du côté du questionnement plutôt que de la certitude, de se maintenir sous le mode de l'interrogation pour leur propre pratique comme pour celle des autres. Les autres : ces écrivaines qui écrivent *parmi* elles, mais aussi *avec* elles.

## CHAPITRE V

### Écrire avec ses contemporaines

*Il y va d'une génération piégée sans le savoir dans la chaîne répétitive des générations.*

France Théoret

#### Introduction

##### Entrelacer les voix

Au fil des chapitres précédents, j'ai observé les différentes itérations, métaphores et traitements par lesquels on rompt avec une tradition androcentrée dans les écritures au féminin. Gestes de « snap », de « cessation », de « cassure » : la littérature devient l'instrument privilégié pour en finir avec un temps téléologique, patriarcal, et pour développer des stratégies permettant que le féminin s'épanouisse enfin. À la *tabula rasa* que l'on souhaite accomplir, mais qui n'est jamais complètement réalisée, se substituent la création de liens que les écrivaines tissent avec des œuvres du passé. Reconnaître dans les œuvres de femmes de générations précédentes des façons de faire, des inflexions ou des émotions qui sont aussi ressenties par les sujets d'énonciation crée une communauté d'affinités électives. Alors qu'elles se lient à des figures du passé en les citant, en les paraphrasant, en les évoquant, parfois par dénégation, mais le plus souvent par admiration, les écrivaines qui m'intéressent dans le cadre de ma réflexion se lient aussi *entre elles* : nombre d'affinités intellectuelles revendiquées dans leurs textes proviennent de leur époque, de leur présent. Comment, dans les écritures au féminin, joint-on son travail à celui des autres? C'est la question abordée dans ce chapitre.

En effet, les allusions à des cinéastes, à des écrivaines, à des philosophes qui travaillent toujours au moment où sont publiés les textes qui les mettent en scène sont récurrentes. On interroge sa propre faculté à accueillir les liens, voire les amitiés, entre femmes par des adresses, des relances, des textes signés à plusieurs mains. Le geste intertextuel, bien qu'il permette de penser la littérature comme zone d'ouverture pour une multiplicité de figures d'altérité que l'on intègre dans des textes d'accueil, demeure chapeauté par l'entité auctoriale qui procède à cette intégration. Lorsque cette autorité auctoriale est partagée, ce qui est le cas dans nombre de publications de femmes écrites à plusieurs mains dans les années soixante-dix à quatre-vingt-dix, comment se décline alors cette coprésence des écrivaines? L'intertextualité et l'écriture

collaborative, si elles partagent des zones de contact, n'en sont pas moins distinctes, ne serait-ce que parce que la signature est, dans le second cas, partagée. Malgré cette particularité, la récurrence des procédés intertextuels tant « diachroniques », c'est-à-dire qui en appellent à un regard tourné vers le passé, qui collige plusieurs références, que « synchroniques », pour reprendre la terminologie de Gabrielle Frémont, relève ici d'un même désir : celui de mettre en scène des voix plurielles et de voir quelles résonances la juxtaposition ou l'amalgame de leurs voix composent. (Frémont, 1987)

Quand je parle d'« écriture collaborative », je pense à ces livres rédigés à plusieurs mains, livres qui ne constituent pas en eux-mêmes un ensemble homogène. Une bonne partie de ce corpus est dramaturgique, même si on y retrouve des textes signés par certaines écrivaines, comme Louise Dupré et Louise Cotnoir, qui n'ont pas par la suite principalement œuvré dans le milieu théâtral. En effet, plusieurs pièces de théâtre de la fin des années soixante-dix et du début des années quatre-vingt ont été créées par des duos et par des collectifs de femmes. Pensons notamment à *Môman travaille pas, a trop d'ouvrage!* (1975), écrite par Solange Collin, Denise Fortier, Carole Fréchette, Véronique O'Leary et Pierrette Savard; à *Si Cendrillon pouvait mourir* (1975), écrite par Marie-Hélène Bourret, Paule B. Letendre, Louise Cotnoir, Louise Dupré, Carole Émond, Catherine Lessard et Sylvie Marchand; *À ma mère, à ma mère, à ma mère et à ma voisine* (1979), par Dominique Gagnon, Louise Laprade, Nicole Lecavalier et Pol Pelletier.

Parmi ces pièces, on peut aussi compter *La nef des sorcières* (1976), à laquelle j'ai déjà fait référence à plusieurs reprises. Cette pièce est toutefois particulière parce qu'elle est composée de monologues, chacun signé par une écrivaine différente, alors que les autres pièces sont signées collectivement. Les autrices des monologues de *La nef des sorcières* sont des femmes marquantes dans l'histoire du féministe au Québec. Marthe Blackburn y signe « Le retour de l'âge ». Scénariste, Blackburn a entre autres contribué aux films de la cinéaste Anne-Claire Poirier, dont *Les filles du Roy* (1974), « le premier film québécois de femmes tentant de raconter à d'autres femmes leur histoire<sup>420</sup>. » La comédienne Luce Guilbeault, que l'on connaît au cinéma pour avoir joué notamment dans les films d'Anne-Claire Poirier (*Le temps d'avant* (1975), *Mourir à tue-tête* (1979), *La quarantaine* (1982)) signe le monologue « Une actrice en

---

<sup>420</sup> Francine Prévost, « L'itinéraire cinématographique d'Anne-Claire Poirier », *Séquences*, n° 116, avril 1984, p. 21.

folie ». Par ailleurs, notons que Guilbeault a aussi participé à « Femme et langage<sup>421</sup> ». Nicole Brossard est l'auteurice du texte « L'écrivain »; France Théoret, de « L'échantillon » : toutes deux sont, comme nous le savons bien, parmi les écrivaines les plus associées aux écritures au féminin au Québec. Brossard et Théoret participent à de nombreux projets conjoints, que ce soit par exemple dans *La théorie, un dimanche* (1988), que j'étudierai plus longuement une prochaine section, ou dans les pages de *La Barre du jour/La Nouvelle Barre du jour*. Odette Gagnon, à laquelle on fait allusion dans *Cyprine* de Denise Boucher, signe « ... La fille »; Pol Pelletier est l'auteurice de « Marcelle I »; très impliquée dans les productions féministes, Pelletier avait fait la mise en texte d'*Une voix pour Odile* de France Théoret en 1983 et participe, avec Louky Bersianik, Jovette Marchessault, Nicole Brossard et Gail Scott, au film *Les terribles vivantes* (1986), de Dorothy Todd Hénault. Finalement, Marie-Claire Blais écrit « Marcelle II »; Blais a collaboré en 1997 au scénario de *Tu as crié LET ME GO*, un film d'Anne-Claire Poirier. Bien entendu, les liens intellectuels et amicaux que je relate ici entre ces femmes sont parcellaires, mais rendent néanmoins compte des échanges constants entre celles-ci, et de leur circulation entre les réseaux dramaturgiques, littéraires et cinématographiques.

En littérature, parmi les publications à deux ou plusieurs mains, comptons *La venue à l'écriture* (1977) composé de textes théoriques d'Hélène Cixous, d'Annie Leclerc et de Madeleine Gagnon, livre qui montre la circulation et la contagion entre les pensées féministes française et québécoise; *Te prends-tu pour une folle, madame Chose?* (1978), collectif de témoignages sur les échecs de la psychiatrie lors des soins prodigués aux femmes réunissant des textes de Micheline Adam, Louky Bersianik, Denise Boucher, Thérèse Dumouchel, Laure Cloutier, Suzanne Lamarre, Céline Lapointe, Libertaria, Louise Normandeau, Marie-Madeleine Raoult et Marie Savard; et *Nous en reparlerons sans doute* (1986) d'Anne-Marie Alonzo et Denise Desautels, qui ont toutes deux été très actives au sein de la *BJ/NBJ*. Pour ma part, je m'arrêterai à deux livres, publiés à dix ans d'intervalle, qui conjuguent la création et la théorie : *Retailles* (1977) de Madeleine Gagnon et Denise Boucher, et *La théorie, un dimanche* (1988) de Louky Bersianik, Nicole Brossard, Louise Cotnoir, Louise Dupré, Gail Scott et France Théoret. J'ai souhaité réunir ces deux titres notamment en raison de leurs prémisses semblables. *Retailles* a été écrit par Gagnon et Boucher à la suite de la dissolution d'un groupe de discussion réunissant chaque semaine des femmes autour de sujets précis liés à la stéréotypie du féminin,

---

<sup>421</sup> Son texte n'a pas de titre. Voir « Femme et langage », hiver 1975, p. 58-61.

comme le partage des tâches ménagères ou le soin des enfants<sup>422</sup>. Afin de réfléchir aux virtualités de l'amitié au féminin, le livre juxtapose des textes théoriques, des poèmes, des chansons. *La théorie, un dimanche* fait suite aux réunions, tenues tous les deux mois, pendant lesquelles les écrivaines qui y contribuent réfléchissaient à des enjeux liés, cette fois, à l'exploration d'une conscience féministe. Chaque écrivaine signe un texte théorique, puis un texte de création littéraire, fiction ou poésie. Comment la littérature met-elle en jeu le passage de la parole et l'écriture? En quoi le rapport entre théorie et fiction permet-il d'éclairer les enjeux du collectif? *Retailles* et *La théorie, un dimanche* montrent comment le littéraire peut servir de lieu d'accueil afin de rendre compte, *en littérature*, des propos tenus lors de groupes de paroles. Dans la dernière partie de ce chapitre, c'est à deux films que je m'intéresserai : les documentaires *Some American Feminists* (1977) de Nicole Brossard et Luce Guilbeaut et *Les terribles vivantes* (1986) de Dorothy Todd Hénault, que j'ai évoqué plus haut, qui met en scène les écrivaines Louky Bersianik, Nicole Brossard, Jovette Marchessault et Gail Scott.

### **Retailles : une communauté de papier pour un présent fictionnel**

#### Quand le groupe s'effrite

*Retailles* (1977) de Denise Boucher et Madeleine Gagnon réunit deux écrivaines qui ont marqué la pensée féministe au Québec. Boucher, comme je l'ai mentionné plus tôt, est connue pour sa pièce *Les fées ont soif* (1979) et un peu moins pour *Cyprine* (1978), dont j'ai traité dans le chapitre précédent. Les deux livres, *Retailles* et *Cyprine*, nous le verrons, présentent une esthétique de l'éclatement, multipliant les jeux formels, les allusions à d'autres textes, mais *Retailles*, évidemment, prend en plus le parti d'une double autorité auctoriale, partagée avec Madeleine Gagnon<sup>423</sup>. Madeleine Gagnon est poète, essayiste et romancière. Elle a été professeure de littérature à l'UQAM de 1969 à 1982 ainsi que militante syndicaliste. Elle a entre autres contribué aux revues *BJ/NBJ* et *Stratégies*, et au livre *La venue à l'écriture* (1976), tout en poursuivant une œuvre personnelle vaste, composée de recueils de poésie, notamment

---

<sup>422</sup> À noter que le travail sur *Retailles* présent dans cette thèse est le fruit de recherches antérieures, dont une partie a été publiée dans le chapitre « Les femmes comme au musée. Communautés et temps suspendus dans la littérature québécoise contemporaine », dans Julie Beaulieu, Adrien Rannaud et Lori Saint-Martin (dir.), *Génération(s) au féminin et nouvelles perspectives féministes*, Québec, Codicille Éditeur, 2018, p. 241-265. Mes réflexions sur *Retailles*, ici, sont en grande partie tirées de ce texte.

<sup>423</sup> Lorsque je cite « Boucher et Gagnon », je fais référence au liminaire de *Retailles* et à la conclusion du livre, qu'elles signent à deux mains. Les autres citations sont attribuées à celle des deux qui signe le fragment, comme ils sont attribués à l'une ou à l'autre.

*Pour les femmes et tous les autres* (1974), *Au cœur de la lettre* (1981), et, plus récemment, des récits *Je m'appelle Bosnia* (2005) et *Depuis toujours* (2013).

*Retailles* est la mise en scène d'un échec : celui d'un groupe de femmes qui se réunissait chaque semaine à Montréal afin de discuter de moments charnières de leur vie intime, et qui éclate à la suite de conflits entre ses membres. S'inspirant des *consciousness raising groups* en vogue chez les féministes américaines dans les années soixante, ces réunions avaient pour thèmes, par exemple, les premières relations sexuelles ou la maternité. Ces réunions non mixtes se voulaient un espace de partage d'expériences où les femmes pouvaient échanger dans un espace libéré de tabou. Ce désir de créer un lieu de rencontre pour les femmes, par les femmes, afin d'appriivoiser la manière d'être au monde propre au féminin, on le retrouve aussi chez Luce Irigaray, contemporaine de Gagnon et Boucher. Dans *Ce sexe qui n'est pas un* (1977), Irigaray revient à la nécessité pour les femmes d'aménager des espaces de discussions. Ces lieux de socialisation exclusivement féminins, dont font évidemment partie les groupes de conscience, aident à recouvrer un sujet féminin étouffé par la société patriarcale. Irigaray considère ainsi qu'il

[e]st très important que les femmes puissent se réunir, et se réunir « entre elles ». Pour commencer à sortir des places, des rôles, des gestes qui leur ont été assignés et enseignés par la société des hommes. Pour s'aimer entre elles, alors que les hommes ont organisé de facto la rivalité entre femmes. Pour découvrir une autre forme de « socialité » que celle qui leur a toujours été imposée. L'enjeu premier des mouvements de libération, c'est de faire prendre « conscience » à chaque femme que ce qu'elle a ressenti dans son expérience personnelle est une condition partagée par toutes les femmes, ce qui permet de *politiser cette expérience*. (Irigaray, 1977 : 159)

La dernière phrase d'Irigaray fait écho à l'un des slogans féministes les plus cités des années soixante-dix, que Nicole Brossard, comme nous l'avons vu, s'est aussi approprié dans ses textes, à savoir que le « privé est politique ». On cherche, pour le dire avec Francine Descarries et Shirley Roy, à « intégrer le vécu des femmes dans les démarches théoriques et méthodologiques ». (Descarries et Roy, 1988 : 12) C'est exactement dans ce désir de faire correspondre, ou du moins de penser ensemble, vie personnelle et démarche militante que se situe le groupe de conscience dont *Retailles* relate l'existence.

Le groupe de Boucher et Gagnon a été fondé dans la foulée de la *Rencontre québécoise internationale des écrivains* de 1975, dont le thème était « Femme et écriture ». Dans son



autobiographie, *Depuis toujours*<sup>424</sup> (2013), Madeleine Gagnon revient sur ce groupe, nommé le « Moi-Je », et sur l'étape charnière dans son expérience de militante féministe que représentaient ces réunions. Comme je le mentionnais, le « Moi-Je » a eu une durée de vie brève, à cause de différends qui ont eu raison de l'unité et de l'amitié de ses participantes. *Retailles* est le *post mortem* du groupe de discussion; seulement deux de ses membres le signent — au départ, six femmes formaient le « Moi-Je »<sup>425</sup>. Selon Gagnon dans *Depuis toujours*, c'est parce qu'elles militent pour une réconciliation du féminin et du masculin et qu'elles croient en l'apport des hommes aux luttes féministes, que Denise Boucher et Madeleine Gagnon sont mises au ban des rencontres.

Le ton de *Retailles* diffère de celui de *Depuis toujours*, même si les deux textes visent à retracer les moments importants de l'expérience vécue par les autrices. Alors que *Depuis toujours* se présente comme un récit autobiographique, la préface de *Retailles*, se lit comme le programme d'écriture d'un projet qui n'est pas de l'ordre d'un travail sociologique visant une reconstitution des faits. Se situant à l'opposé de l'objectivité scientifique, de la volonté de reportage, qu'elles associent à une perspective patriarcale, Boucher et Gagnon écrivent :

[c]e risque [d'écrire à deux l'histoire du Moi-Je] ne pouvait s'approprier au document sociologique. Ni à l'analyse dite objective de théories et de pratiques d'un groupe ainsi réduit à l'état de corps disséqué ou autopsié. Trop douloureux furent les morcellements que les sciences de l'homme nous firent subir, pour que nous nous mettions nous-mêmes à objectiver ce qui de nous ne s'est pas encore complètement révélé comme sujet. (Boucher et Gagnon, 1977 : 8)

Le communautarisme, tel que le pratiquait le groupe de conscience auquel appartenaient Boucher et Gagnon, apparaît comme un leurre qui recrée le système qu'elles cherchaient pourtant à dénoncer : ce constat est répété dans le livre de plusieurs manières, notamment lorsque les autrices estiment avoir « reprodui[t] les mêmes fautes du système tant dénoncé ». (Boucher et Gagnon : 48) Un peu plus loin, elles font un constat similaire : « nous n'avons fait péniblement que répéter l'histoire. Peut-être cela avancera-t-il à quelque chose de le dire? » (*Ibid.* : 76) « De le dire » et de *le redire*, aurait-on pu lire ici, tant une logique du piétinement et du ressassement est à l'œuvre dans *Retailles*. Comme si, à force de raconter l'histoire sous tous ses angles, sous toutes ses formes, on en venait à en distiller le sens. Barbara Havercroft,

---

<sup>424</sup> Madeleine Gagnon, *Depuis toujours*, Montréal, Boréal, 2013.

<sup>425</sup> Odette Gagnon, Marie-Francine Hébert, Patricia Nolin, et, bien entendu, Denise Boucher et Madeleine Gagnon. À ce noyau originel s'est jointe, par la suite, Pauline Julien.

lorsqu'elle étudie le concept d'agentivité dans *Journal pour mémoire* (1993) de France Théoret, voit dans les répétitions de l'écrivaine un procédé de dénonciation. C'est en

ciblant la simple répétition elle-même, dans les diverses formes telles qu'elles sont présentées lors de son parcours, que Théoret parvient à la dévoiler comme source de fatalité, comme cause de l'enlèvement du sujet. De cette façon, le dire devient un faire, les stratégies qui font revivre la répétition mortelle antérieure la combattent toujours, tout en la racontant<sup>426</sup>. (Havercroft, 1999 : 109)

Comme chez France Théoret, la répétition devient, dans *Retailles*, une façon non seulement de critiquer, mais aussi de marteler le propos, à l'aide d'une stylisation qui s'apparente à la litanie<sup>427</sup>.

En révélant les heurts qui se sont produits au sein du « Moi-je », on critique aussi certains travers du mouvement féministe : un aller-retour constant entre le personnel et le collectif est à l'œuvre. Du même coup, les écrivaines procèdent à une introspection quant à leurs torts dans le marasme qui fut le leur : « [j]e ne crois absolument plus aux groupes dits de conscience : ils constituent sans doute le piège le plus raffiné du féminisme actuel. Comment, issue de la psychanalyse, ai-je pu l'ignorer à ce point? Pourquoi? Que voulais-je éviter là? », écrit Madeleine Gagnon. (Gagnon, 1978 : 149) Afin de comprendre l'échec de la communauté qu'elles ont voulu ériger, Denise Boucher et Madeleine Gagnon utilisent, dans *Retailles*, de nombreux procédés intertextuels, qui permettent, croient-elles, de retrouver une parole personnelle qui avait été muselée dans leur groupe de conscience. La littérature est ainsi considérée comme un espace créatif, alors que l'on rejoue, dans le périmètre du livre, une expérience désastreuse, pour en faire émerger un sens qui n'apparaissait pas de prime abord. En ce sens, le projet de Boucher et de Gagnon peut être pensé à la lumière d'autres pratiques du ratage que j'ai évoquées ailleurs dans cette thèse. Théoriquement, j'y entends d'abord les propos de Jack Halberstarm, que j'évoque plus tôt, lorsqu'il explique comment l'échec peut être une façon de contrecarrer une logique de la réussite correspondant à une ordonnance capitaliste. En ce sens, investir l'échec permet d'opposer une résistance à certaines structures, et, dans cadre-ci à ordre patriarcal : « dans certaines circonstances, échouer, perdre, oublier,

---

<sup>426</sup> Barbara Havercroft, « Quand écrire, c'est dire. Stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret », *Dalhousie French Studies*, vol. 47, été 1999, p. 109.

<sup>427</sup> Dans les répétitions qui se succèdent dans *Retailles* comme dans le *Journal pour mémoire* de Théoret, on peut voir une certaine circularité, puisque le texte n'avance pas de façon progressive, mais revient sur lui-même. Cette absence de progression est l'une des caractéristiques qui a été le plus associée à l'écriture des femmes, comme le remarque Suzanne Lamy qui mentionne que « presque toutes les femmes [en littérature] font de la litanie leur bien ». (Lamy, 1979 : 75) Dans une même veine, Évelyne Ledoux-Beaugrand souligne que lorsqu'il fonctionne ainsi, « le texte [est] à l'image de ce qui est considéré comme la représentation par excellence du féminin : circulaire, circonvolutif ». (Ledoux-Beaugrand, 2013 : 60)

défaire, ne pas savoir, peut en fait offrir des façons d'être au monde plus créatives, plus complices, plus surprenantes<sup>428</sup> ». (Halberstam : 2-3) Créer à partir de l'échec résume succinctement le projet de *Retailles*. J'entends aussi, dans cet usage de l'échec, Nicole Brossard dans le liminaire de « Femme et langage » lorsqu'elle s'interroge à savoir si ce premier numéro non mixte de la revue n'est pas raté, tout en remarquant que même si ses textes ne répondent peut-être pas tout à fait à la demande formulée dans le projet initial, ils n'en interrogent pas moins les rapports entre femmes, histoires et littératures. Dans « Femme et langage », écrit encore Brossard, ce n'est qu'une fraction des femmes invitées à écrire qui l'ont réellement fait, ce qui participe à l'impression de ratage. Dans *Retailles*, alors que le groupe de discussion original auquel participaient Boucher et Gagnon comptait six membres, elles ne sont que deux à signer le livre. Qu'arrive-t-il, en effet, de manière créative, si le projet initial a été sabordé, déplacé, qu'il doit être repensé, et ce, avec une fraction des individus censés y prendre part en premier lieu? Si le projet présenté est le rebut d'un premier projet fantasmé, imaginaire, qui, finalement, n'a su trouver son incarnation?

#### Écrire à la manière d'une courtepointe : hétérogénéité des formes

Dès son titre, *Retailles*, expose une logique du distillat. Une « retaille » est ce qu'on retranche d'un objet premier. Le titre métaphorise l'expérience vécue par ces femmes, le fait d'avoir été rejetée fait d'elles des rebus. Le titre du livre, *Retailles*, révèle aussi d'une logique où la littérature se conçoit comme une pratique artisanale qui s'apparente à la couture, voire à la courtepointe. Dans *Dieu* de Carole Massé, analysé dans le troisième chapitre, on investissait aussi un champ lexical de la couture, mais les phrases, juxtaposées les unes aux autres, ne laissaient pas voir le même type d'hétérogénéité que dans *Retailles*. En effet, ici, un esprit composite est à l'œuvre alors que sont réunis poèmes, essais, chansons, lettres — je reviendrai sur le caractère hétérogène des pratiques littéraires dans l'ouvrage.

La courtepointe, je le rappelle, rend compte d'une tradition de travaux domestiques dont l'usage était presque exclusivement dévolu aux femmes, alors que la pratique des arts institutionnalisés, comme la peinture et la sculpture notamment, était réservée aux hommes<sup>429</sup>.

---

<sup>428</sup> Je traduis. « *Under certain circumstances failing, losing, forgetting, unmaking, undoing, not knowing may in fact offer more creative, more cooperative, more surprising ways of being in the world* ».

<sup>429</sup> Voir entre autres l'ouvrage de Linda Nochlin, « Why Have There Been No Great Women Artists? », dans Thomas B. Hess et Elizabeth C. Baker (dir.), *Art and Sexual Politics*, New York, Collier Books, 1973, p. 1-39.

Plusieurs artistes visuelles féministes ont repris dans leurs œuvres des pratiques artisanales qui avaient souvent été dévalorisées. Nommons par exemple l'œuvre d'art *Crocheted Environment* (1972) de Faith Wilding, artiste paraguayenne et américaine : cette installation, une tente composée de patchworks, rappelle une courtepointe. En ce sens, Wilding, dans « Monstrous Domesticity » (2000), explique à propos de l'installation de Wilding que

l'artisanat domestique en est venu à être associé avec la féminité, tandis qu'une forme d'art plus noble a été, elle, associée à la masculinité. Dans cet environnement croché, [elle a souhaité] rendre hommage au travail économique et culturel des femmes, qui a été si utile. Du même coup, [elle a] produi[t] une pièce qui était inutile pour montrer que la distinction entre l'art et l'artisanat était erronée<sup>430</sup>.

*Retailles*, d'une façon similaire à *Crocheted Environment*, reprend le motif du raccommodage : le geste de rapiéçage est transposé à la littérature. Dans la logique de *Retailles*, il s'agit en effet pour les autrices de coudre bout à bout des pièces de tissus hétérogènes pour produire un agencement. Les morceaux d'une courtepointe, même s'ils composent une même trame, demeurent hétérogènes les uns aux autres, ne deviennent jamais indifférenciés : leur singularité est maintenue. En ce sens, l'artiste visuelle Radka Donnell, considérée par plusieurs comme l'une des plus importantes créatrices de courtepointes dans l'histoire de l'art, l'une des premières à réinvestir cette forme et à la pratiquer dans le monde de l'art contemporain, écrit dans *Quilts as Women's Art. A Quilts Poetic* que

les sujets de « la séparation et de la fusion » ont été abordés par les féministes, qui concluent généralement que les femmes amalgament plus leur soi à celui des autres que les hommes ne le font. La manière dont j'expérimente moi-même ce sujet, et que je le comprends, c'est avec la problématique des *contacts que l'on s'autorise*. Parce que les courtepointes rendent légitimes les contacts tactiles, je crois qu'elles sont un lieu sûr pour jouer avec les frontières<sup>431</sup>.

C'est en effet du questionnement sur les limites du « soi » et de « l'autre » dont rend compte *Retailles*. Pour ne pas se perdre dans le communautarisme, seule la préface est signée conjointement par les deux écrivaines. Par la suite, dans l'objectif de conserver intactes les subjectivités des individus à l'origine du livre, chaque partie est signée des initiales des

---

<sup>430</sup> Je traduis. « *In Western patriarchal culture (where binaries rule) domestic craft came to be associated with femininity, and high art with masculinity. In my crocheted environment, I wanted to pay homage to women's useful economic and cultural work, while at the same time producing a piece that was useless (nonpractical) to demonstrate the falseness of the traditional distinctions between art and craft.* » Faith Wilding, « Monstrous Domesticity », dans Susan Bee et Mira Schor (dir.), *M/E/A/N/I/N/G. An Anthology of Artists' Writings, Theory, and Criticism*, Durham et London, Duke Press University, 2000, p. 90.

<sup>431</sup> Je traduis. « *The subjects of "separateness and merging" has been discussed by feminists, who typically conclude that women merge their sense of self with others more than men do. I experience and understand this subject as a question of permissible contact. Since quilts legitimate tactile rewards, I found them a safe ground to play with boundaries.* » Radka Donnell, *Quilts as Women's Art. A Quilts poetic*, Vancouver, Galerie, 1990, p. 124. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

autrices : « db » pour Denise Boucher et « mg » pour Madeleine Gagnon. Cette façon de procéder permet de réinjecter une part d'individualité dans l'expérience de groupe, qui a par ailleurs rendu floues les frontières entre « soi » et « l'autre » : le groupe de conscience est décrit comme dogmatique, n'autorisant pas la parole individuelle. Il « aura fallu l'illusion du collectif amoureux pour redécouvrir l'inépuisable générosité de la solitude. Ce n'est que dans la reconnaissance lucide des limites du sujet qu'il est possible de franchir les bornes de l'isolement ». (Boucher et Gagnon : 151) Ainsi, c'est d'abord en reconnaissant que chaque individu possède un discours propre que l'on peut finalement accéder à la communauté, selon Gagnon et Boucher. Radka Donnell écrit que « la courtepoinette représente une biographie personnelle augmentée<sup>432</sup> », car elle travaille souvent à partir de morceaux de tissus qui ont eu une première utilisation dans sa vie personnelle. (Donnell : 33) Et si un texte littéraire prenant la forme de la courtepoinette permettait aussi de réaliser une « biographie personnelle augmentée », quelle serait-elle? C'est ce que *Retailles* donne à voir.

À cet égard, la forme du livre même est un plaidoyer pour une revalorisation de pratiques littéraires issues du personnel. Le sous-titre de *Retailles*, « plainte politique<sup>433</sup> », renvoie notamment à un type de chanson tournée vers l'intériorité : la plainte est un chant qui relate les mésaventures d'un individu, à l'opposé de la chanson de geste, par exemple, où sont mis de l'avant des actes héroïques qui entraînent des répercussions positives pour une communauté. Sara Ahmed, dans *Living a Feminist Life*, revient aussi sur ce mot<sup>434</sup> et sur sa connotation négative en écrivant :

[c]elles qui vivent du harcèlement se butent à un mur d'indifférence. Elles n'ont nulle part où aller. Ou bien, si elles se parlent, on entend cela comme de la plainte. Le mot « plainte » dérive de l'époque de la peste, par sa définition triviale : cela signifie s'attaquer directement à la poitrine. Une plainte : le discours d'une personne malade. Sans doute dit-on qu'elle parle comme une malade : non seulement elle est malade, mais elle propage une infection qui rend tout le corps malade. [...] Une façon d'endiguer les dommages est de contrôler le discours, en essayant de faire en sorte que celles qui parlent de violence ne puissent pas être entendues. Endiguer les dommages, c'est endiguer celles qui ont été blessées<sup>435</sup>. (Ahmed : 203)

<sup>432</sup> Je traduis « *quilts present an enriched biography.* »

<sup>433</sup> Ce sous-titre disparaît avec la réédition du livre en 1988.

<sup>434</sup> Bien sûr, chez Ahmed, qui écrit ici en anglais, « *complaint* » n'est peut-être pas l'équivalent exact de « plainte », qui pourrait aussi renvoyer à « *lament* ». Or, « *complaint* » vient du français « plainte », ce qui explique, et facilite, le rapprochement que j'effectue ici.

<sup>435</sup> Je traduis. « *Because : those who experience harassment come up against a wall of indifference. They have nowhere to go. Or if they do speak they are heard as complaining. The word complaint derives from plague, in a vulgar sense, to strike at the breast. A complaint: sick speech. Maybe she is heard as speaking from ill will: not only as being ill, but as spreading infection, as making the whole body ill. [D]amage limitation takes the form of controlling speech, of trying to stop those who speak about violence from speaking in places where they can be heard. To contain damage is to contain who have been damaged.* ».

Au contraire du contrôle de la plainte que dénonce Ahmed, c'est sa force d'évocation par une pluralité de formes — toutes des antithèses au silence — qui est célébrée dans *Retailles*. Chaque forme serait, en ce sens, une stratégie pour être lue, considérée, entendue, pour ne pas justement faire semblant qu'il n'y a pas eu de dommages. *Retailles* prend ainsi sciemment le parti de l'exagération afin d'évoquer cette douleur sous tous les modes : « Parler. Parler. Parler. Incantations. Chants Hymnes. Rires. Larmes. Tirer sur les murs du silence. Hurler. » (Boucher, 1977 : 19)

Dans *Retailles*, parmi l'éventail des pratiques discursives, les formes liées à l'intime sont, comme je le mentionnais plus tôt, privilégiées. On retrouve des entrées de journal personnel, qui permettent l'utilisation d'un ton confessionnel. Surtout, on note une prédominance de l'épistolaire : chaque partie de *Retailles* est signée par l'écrivaine qui l'a rédigée, ce qui recrée la forme d'une lettre signée par son autrice. Cette pratique fait écho à ce que j'avais précédemment en soulignant avec quelle récurrence le motif de la lettre revenait à la *BJ/NBJ*. De la même manière que l'artisanat ou le journal personnel, la correspondance a souvent été considérée comme un genre mineur dans la hiérarchie des genres littéraires. Son utilisation dans *Retailles* permet la revalorisation de sa pratique. De plus, le livre de Boucher et de Gagnon fait partie de la production des années soixante-dix et quatre-vingt, période pendant laquelle la forme épistolaire est récurrente dans les textes féministes.

En reprenant la forme de la lettre, *Retailles* procède à un geste intertextuel, d'une part parce qu'y est reproduite une forme littéraire aux codes précis, d'autre part parce qu'elle permet d'entrer en résonance avec d'autres écrivaines de son époque qui utilisent le même procédé. La forme du livre, qui s'ouvre sur une dédicace à chacune des autres membres du groupe, Odette Gagnon, Marie-Francine Hébert, Pauline Julien et Patricia Nolin, s'apparente d'ailleurs à celle d'une lettre où elles apparaîtraient comme les destinataires de la missive qui suit. Dans *Stratégies du vertige*, Louise Dupré remarque d'ailleurs que la pratique de la dédicace prolifère dans ce qu'elle nomme « la modernité québécoise ». (Dupré, 1989 : 64) Plus spécifiquement, elle observe que les « autrices de la modernité [contrairement aux auteurs] dédient la plupart du temps leurs textes à des femmes. La dédicace sert alors de relais : elle jette les bases d'une complicité, d'une sororité, d'une connivence. » (*Ibid.*) Dans le cas de *Retailles*, la dédicace, si elle témoigne en effet d'une certaine communauté, la montre surtout en négatif, comme une communauté disparue : celle du groupe de conscience. La dédicace aux membres de ce défunt

groupe permet de faire revivre cette communauté au présent du texte, mais peut aussi sembler d'une ironie grinçante de la part des autrices du livre, qui montrent à celles qui les ont blessées l'ampleur de la douleur qu'elles ont causée.

Plusieurs lettres composent le livre, toutes adressées à des femmes : parmi elles, « lettre à une coyote », « lettre à nos cinq », « lettre à la divine ». Certaines de ces lettres, cruelles, s'adressent aux membres du groupe. Par exemple, « Lettre à la raide » « souhaite un bien mauvais anniversaire et une bien mauvaise année » à une destinataire inconnue (Boucher et Gagnon : 137).

Selon la définition qu'en donnent Marc André Bernier et Lucie Desjardins, la littérature épistolaire

implique une absence qui est à l'origine [de sa] pratique [...], dans la mesure où la lettre n'existe qu'en fonction de la distance temporelle et spatiale qui sépare les interlocuteurs. Selon le contexte, les correspondants insisteront sur ce qui les unit ou les sépare. La lettre peut ainsi être un « pont », signe de l'intimité, ou une « barrière », signe de rupture<sup>436</sup>.

L'utilisation de la lettre ouvre un dialogue, même fictif, avec les membres du groupe qui ont blessé les deux écrivaines, puisque la lettre implique une possibilité de *répondre* aux affronts, voire de s'en venger en l'adressant à son destinataire de manière directe. Or cette « rupture », pour reprendre le terme de Bernier et de Desjardins, se fait également dans la reconnaissance du lien qui unissait autrefois le sujet épistolier à la personne à laquelle il écrit. Pour reprendre cette fois les mots de Geneviève de Viveiros, Margot Irvine et Karin Schwerdtner dans *Risques et regrets. Les dangers de l'écriture épistolaire*, « la lettre [...] rend indissoluble le rapport entre la destinatrice et son destinataire<sup>437</sup> ». Dédier *Retailles* aux femmes que ses autrices mettent en procès, leur adresser une correspondance, permet de ne pas couper le lien qui les a autrefois unies, et d'analyser encore une fois leur relation. En résulte un livre où le temps fait du surplace, parce qu'il n'appartient pas tout à fait à un temps révolu : le temps de l'écriture participe à actualiser l'expérience du groupe de conscience pourtant dissolu. *Retailles* n'appartient pas non plus complètement au présent, puisqu'il procède à une anamnèse, et encore

---

<sup>436</sup> Marc André Bernier et Lucie Desjardins, « Épistolaire », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France/Quadrige, 2008, p. 197.

<sup>437</sup> Geneviève de Viveiros, Margot Irvine et Karin Schwerdtner, « Introduction », dans Geneviève de Viveiros, Margot Irvine et Karin Schwerdtner (dir.), *Risques et regrets. Les dangers de l'écriture épistolaire*, Montréal, Nota Bene, 2015, p. 8.

moins au futur, alors qu'il expose toutes les apories du groupe qui ont fait en sorte que ses perspectives d'avenir sont caduques.

Le dispositif de la lettre permet également de retravailler la communauté depuis dissoute à partir de l'intérieur, puisque les destinataires sont identifiées et ne peuvent plus, désormais, revêtir la chape du commun comme annihilateur de subjectivité. Tout en signifiant le deuil à faire du projet, *Retailles* et les lettres qui le composent, parce qu'ils mettent en scène le groupe, est une manière de ne pas le laisser mourir tout à fait, de le faire revivre dans l'espace du texte, à la manière d'un tombeau poétique. Écrire une lettre n'est pas, comme l'écrit Martine Delvaux dans « La dernière lettre »

[t]enter d'arrêter pour de bon le sens de la relation, le saisir, le figer, l'enterrer... mais plutôt le suspendre, maintenir la relation comme ce qu'elle a toujours été, comme ce que l'amour est essentiellement et que la lettre permet de figurer : une union entre deux subjectivités qui ne se rencontrent jamais parce qu'elles ne sont pas closes sur elles-mêmes, parce que *je* et *tu* échappent d'abord à eux-mêmes<sup>438</sup>.

Ce que souligne ici Delvaux est crucial pour penser le recueil *Retailles*, dans lequel le motif de l'amour est omniprésent. L'amour ouvre d'ailleurs le livre, alors qu'à côté des dédicaces se trouve la phrase « [n]ous nous sommes rendues aux confins de la mort amour de l'amour à mort » (Boucher et Gagnon : 5). Mort et amour sont réunis dans un rapport d'insécabilité, et signifient autant la mort de l'amour qui unissait les membres du groupe, que la mort d'un certain amour-propre mis à mal au fil des rencontres du « Moi-je ». En effet, certaines des lettres ne sont pas spécifiquement dirigées vers les membres du groupe qui ont éloigné Gagnon et Boucher, mais sont plutôt dédicacées « à nos cinq ». (*Ibid.* : 157) De cette manière, Gagnon et Boucher s'adressent non seulement à celles qui les ont écartées, mais également à elles-mêmes, puisque faisant partie de ces cinq, elles ont participé à créer le groupe qu'elles critiquent désormais. On tente ainsi de circonscrire à la fois l'autre qui nous a blessées et les parts de soi qui ont été perdues, ou trahies, dans le processus. *Retailles* collige ces différents fragments afin de les réunifier dans un assemblage qui n'est pas sans évoquer la courtepoincte que laisse entrevoir son titre.

---

<sup>438</sup> Martine Delvaux, « La dernière lettre », dans Geneviève de Viveiros, Margot Irvine et Karin Schwerdtner (dir.), *Risques et regrets. Les dangers de l'écriture épistolaire*, Montréal, Nota Bene, 2015, p. 35.



## Recréer la communauté

Si *Retailles* met en scène le groupe de paroles comme une communauté intenable, à la fois perdue *et* retrouvée dans l'écriture, il permet aussi d'envisager une autre communauté. Bien entendu, on pense à celle qui unit Madeleine Gagnon et Denise Boucher dans le projet d'écriture du livre, mais cette communauté à deux fonctionne comme le reliquat d'une autre communauté, celle-là ancienne. Madeleine Gagnon écrit d'ailleurs à ce propos avoir « cru remplacer les rivalités par des solidarités nouvelles » avec ce livre (Gagnon, 2013 : 273). Ces « solidarités nouvelles » sont celles ouvertes par l'usage de la citation, alors que le texte littéraire, et la mémoire des autres textes qu'il porte, est présenté comme le seul lieu où peut désormais subsister une communauté viable.

*Retailles* est émaillé de citations ainsi que de références à d'autres textes et à d'autres pratiques artistiques<sup>439</sup>. Sans traiter de l'ensemble de ces phénomènes intertextuels, je me contenterai ici d'observer comment la présence de citations dans le premier et dans le dernier texte de *Retailles* permet de créer un discours théorique sur l'intertextualité, dialoguant avec l'expérience que relatent Denise Boucher et Madeleine Gagnon. Cette dialectique entre un propos théorique et un « je » énonciatif est au cœur de la théorie-fiction qui est, comme je l'ai souvent noté, l'un des grands courants de la littérature des femmes des années soixante-dix et quatre-vingt, auquel on peut également associer *Retailles*. Dans *Entre raison et déraison*, France Théoret définit la théorie-fiction comme un discours qui « propose en même temps, des avancées du côté de la fiction, c'est-à-dire d'un vivre lié à une subjectivité, et des avancées théoriques qui ont pour fonctions d'abstraire ce qui peut se généraliser à partir de la subjectivité. » (Théoret, 1987 : 147) En effet, les propos sur l'intertextualité dans *Retailles* mettent l'accent sur la subjectivité de Madeleine Gagnon et de Denise Boucher. Ces mêmes subjectivités avaient justement été brimées, affirment-elles, dans le groupe de conscience dont elles ont été exclues. Le recours à la pratique citationnelle est associé à une certaine jouissance, à la possibilité pour les autrices de choisir librement les objets littéraires qu'elles inséreront dans leur texte : « Et tant que ça me plaira, il y aura des parenthèses. Et tant que ça me plaira,

---

<sup>439</sup> Très rapidement, notons ici une allusion à Annie Leclerc. (Boucher et Gagnon : 125) La présence de Leclerc dans *Retailles* signale le désir de Gagnon de réfléchir avec l'écrivaine française, désir qui se confirmera d'ailleurs avec la publication de *La venue à l'écriture* (1977) qu'elles cosignent toutes deux avec Hélène Cixous. Ailleurs dans *Retailles*, une citation du poète Michel Galarnau (Boucher et Gagnon : 126), là les paroles d'une chanson québécoise traditionnelle, « la bastringue va commencer ». (Boucher et Gagnon : 37) D'autres paroles de chansons, cette fois de Bob Dylan, sont juxtaposées à un texte de Gagnon, et permettent de mettre en relief le sentiment d'avoir été rejetée : « *I've been thrown down into the nights of your sorrow* de là me parlera aussi notre sororité ». (Boucher et Gagnon : 40)

des citations. Et tant de textes et de paroles ». (Boucher et Gagnon : 98) Ce désir de faire proliférer les citations rejoint aussi les partis pris pour le surplus et l'exagération que j'évoquais un peu plus tôt.

La préface de *Retailles* s'ouvre sur une épigraphe de Marguerite Duras, « écrire ce que l'on veut, telle est la paradoxale invitation » (Duras, citée par Boucher et Gagnon : 7), et se clôt sur une citation de la même écrivaine, « c'est peut-être, oui, la mise en échec de toute reconstitution ». (Duras, citée par Boucher et Gagnon : 15) Ces citations sont encadrées de guillemets, dont l'utilisation, selon Compagnon, atteste que « la parole est donnée à un autre, que l'auteur se démet de l'énonciation au profit d'un autre ». (Compagnon, 1979 : 40) Dès les premiers mots de *Retailles*, le texte accueille la parole d'une autre écrivaine. L'épigraphe en surplomb permet de placer *Retailles* sous l'influence de Duras puisque

le collage de la phrase au-dessus du texte, en ouverture, fait à la fois apparaître une séparation (grâce au blanc qui dissocie l'intertexte et le texte) et une réunion : le texte s'approprie les qualités, et le renom d'un auteur ou d'un texte précédent, que ces derniers lui transmettent par effet de filiation : la place de l'épigraphe, en exergue au-dessus du texte, suggère la figure généalogique. (Samoyault : 46-47)

Madeleine Gagnon rencontrera d'ailleurs Duras quelques années plus tard, en 1980, quand l'écrivaine française séjournera à Montréal dans le cadre de la projection de son film *Camion*<sup>440</sup>. Gagnon décrit cette rencontre dans le chapitre « Cimetière aux œillets » de son livre *Le deuil du soleil* (1998), réitérant son admiration pour l'œuvre de l'autrice de *L'amant*. Or Duras n'apparaît pas simplement, dans *Retailles*, comme une figure tutélaire, comme l'invitent à penser les commentaires de Compagnon et Samoyault. Les deux phrases citées au début et à la fin de la préface de *Retailles* pourraient se lire, si on les mettait l'une à la suite de l'autre, comme une seule et même phrase : « écrire ce que l'on veut, telle est la paradoxale invitation, c'est peut-être, oui, la mise en échec de toute reconstitution ». Cet effet de lecture éclaire *Retailles*, puisque les deux écrivaines y prônent une liberté afin non pas de « reconstituer » l'échec du groupe de conscience, ou de rendre avec réalisme les causes de son démantèlement, mais plutôt de réfléchir de manière créative aux raisons de sa dissolution. La pratique citationnelle devient alors un « acte dynamique [qui] manifeste le désir de mettre des noms, de révéler ses connivences et ses influences, de dévoiler le *je* de l'énonciation ». (Dupré, 1989 : 67)

---

<sup>440</sup> Suzanne Lamy et André Roy ont réuni sous le titre *Marguerite Duras à Montréal* (1981) les textes de plusieurs écrivains québécois sur la venue de l'écrivaine dans la métropole québécoise. Dans *Le deuil du soleil*, Madeleine Gagnon dit qu'elle devait, à l'origine, faire partie de ce collectif, mais qu'elle a choisi de s'en retirer en solidarité avec son ami Patrick Straram, dont le texte aurait été refusé par les éditeurs parce qu'il était « jugé délirant, délirant ». (Gagnon, 1998 : 46)

Dans le dernier fragment du livre, on retrouve encore Marguerite Duras. Cette fois, elle n'est pas citée directement. Elle est plutôt convoquée par l'entremise de *La communauté inavouable* (1983) de Maurice Blanchot, dans lequel il analyse *Détruire, dit-elle* (1969) de Duras. Ce passage de *Retailles* est entrecoupé de longues citations de *La communauté inavouable*, mises en retrait dans le texte. Gagnon, qui signe ce fragment, considère que la clé pour comprendre l'échec du groupe de conscience réside dans le livre de Blanchot, où celui-ci écrit qu'il faut « aimer pour détruire ». (Blanchot, cité par Boucher et Gagnon : 158) Les femmes du groupe de conscience, écrit Gagnon, auraient dû se servir de l'amour qu'elles éprouvaient l'une pour l'autre pour détruire certaines structures de pouvoir qu'elles reproduisaient malgré elles. À la place, elles se seraient détruites entre elles, en s'attaquant mutuellement de manière mesquine et personnelle. Madeleine Gagnon explique combien sont essentiels les textes des autres afin de donner un sens à l'expérience vécue. De la même manière que Blanchot cite Duras afin de relancer ses propres réflexions, la littérature est posée, dans *Retailles*, comme un vaste réservoir où reconnaître le patron de ses propres sensations :

[L]a mémoire insatiable, cette multitude de textes amants qui d'un texte à l'autre parfois se rencontrent, sans quoi notre histoire ne serait pas venue. Les citations ne seront donc toujours pour moi que des entrelacements privilégiés où les mots se marquent d'étreintes pour poursuivre ce qui de l'histoire me dit le durable et l'intime. (Boucher et Gagnon : 158)

L'ouverture à d'autres textes agit comme une relance à l'univers qui se déploie dans *Retailles*. Pour le dire avec Tiphaine Samoyault, la littérature « montre ainsi sa capacité à se constituer elle-même en somme ou en bibliothèque et à suggérer l'imaginaire qu'elle a d'elle-même ». (Samoyault, 2001 : 33) *Retailles* cherche donc à établir un mode d'écriture qui trouve ses référents dans la littérature elle-même. Les livres sont posés comme un lieu où trouver des réponses aux problèmes rencontrés dans le réel, où le concept de communauté s'avère aussi décevant qu'impraticable.

### **La théorie, un dimanche : être ensemble dans un temps surnuméraire**

#### Une communauté de parole

*Retailles* évoque l'échec de la communauté que formait un groupe de discussion non mixte. On y ressasse ainsi l'échec d'amitiés réelles, incarnées dans le présent, dans la quotidienneté, pour plutôt promouvoir des amitiés de papier, des affinités électives trouvées au hasard des lectures et redéployées dans un texte citant. Pourtant, malgré ce discours de l'échec, le livre, lui, pourrait être pensé comme lui résistant, du moins de manière partielle. Car le recueil

*Retailles* présente malgré tout, et peut-être malgré lui, la réussite, par le biais de l'écriture, d'une communauté, aussi réduite soit-elle : celle que forment ensemble Denise Boucher et Madeleine Gagnon, qui signent le texte, et les écrivaines et les écrivains qu'elles rassemblent dans leur livre. *La théorie, un dimanche*, publié dix ans plus tard, en 1988, rend aussi compte d'un groupe de discussion non mixte par l'écriture d'un livre et ce faisant, permet aussi de penser l'amitié intellectuelle au féminin<sup>441</sup>. Luce Irigaray, comme je le mentionne dans le premier chapitre, écrit dans *Ce sexe qui n'est pas un* que le « langage dominant est si puissant que les femmes n'osent pas parler-femme en dehors d'une non-mixité. » (Irigaray, 1977 : 133) Ce « parler-femme » uniquement possible dans un contexte de non-mixité a achoppé dans *Retailles*, mais, dans *La théorie, un dimanche*, il est pleinement réalisé par la communauté de parole.

À l'inverse de *Retailles*, dans lequel sont colligés les restes de la fragmentation d'un groupe de paroles reproduisant des dynamiques de pouvoir malsaines, *La théorie, un dimanche* montre un groupe dont les discussions ont plutôt été assez enrichissantes pour mener à la publication d'un livre — rédigé à partir de ces conversations, tout en ne les reproduisant jamais. Le projet de *La théorie, un dimanche* débute avec l'invitation faite par Nicole Brossard à d'autres écrivaines, Louky Bersianik, Louise Dupré, Louise Cotnoir, Gail Scott et France Théoret, de se réunir une fois par semaine pour réfléchir aux nouages entre féminisme et littérature. À partir de 1983, elles se sont donc visitées chaque dimanche, chez les unes et les autres, afin de discuter de divers sujets : la narration, la mémoire, les pratiques d'écriture. « Là où l'une terminait un roman, une autre commençait un recueil de poèmes et ainsi de suite jusqu'à ce que rencontrant la question "qu'est-ce qui est incontournable dans le féminisme?", nous réussissions à synchroniser nos horloges intérieures et nos montres d'exploratrices », explique Brossard dans le liminaire. (1988 : 8) Ce qui est incontournable, évidemment, diffère pour chacune, mais je souhaite retenir l'idée de Brossard quant à l'émergence d'une pensée singulière qui sait se mettre à l'écoute des autres au nom du féminisme. Ici, cette écoute se transpose par des métaphores liées à des instruments qui mesurent le temps, « horloges » et « montres », qu'il faut ajuster, synchroniser à l'une et à l'autre, sans pour autant brusquer son propre rythme. Dans ce liminaire qui présente un désir de placer le livre sous les auspices d'un temps réglé à la fois sur des règles personnelles et collectives, celles du groupe, mais aussi de chacune des femmes qui le composent, je lis aussi un rappel, si ce n'est une intégration, de la

---

<sup>441</sup> À noter que plusieurs des observations comprises dans cette partie sont tirées d'un article publié à la revue *Spirale*, « Quelles places pour quels savoirs? *La théorie, un dimanche* et *Trente* », n° 270, automne 2019, p. 46-49.

citation de Rochefort par Wittig et Zeig dans *Le dictionnaire des amantes* que je commentais dans le dernier chapitre. Cette citation, je le répète, Brossard l'a inscrite sur la première page du deuxième numéro « Femmes » de la *BJ/NBJ* en 1977. Je la retranscris une nouvelle fois ici :

DIMENSION. Autrefois on croyait qu'il n'existait que trois dimensions. On parlait alors de la « quatrième dimension » comme d'une possibilité extraordinaire et étrange. C'est que l'on vivait dans l'espace et le temps de manière séparée. Par exemple, on comptait le temps cela s'appelait chronologie et les appareils de mesure s'appelaient clepsydre, sablier, horloge, pendule, montre. Et on mesurait l'espace également. À présent qu'ils se sont dilatés et mêlés du même coup, on sait qu'on « glisse » d'une dimension dans une autre, parfois sans le vouloir, « merde, on a glissé sur une dimension ». (Christiane Rochefort, *Encore heureux qu'on va vers l'été*, citée par Monique Wittig et Sande Zeig dans *Le dictionnaire des amantes*, tel que cité dans *La Barre du jour*, 1977 : 9)

Je crois que Brossard intègre une dilatation similaire du temps et de l'espace dans le liminaire de *La théorie, un dimanche*. Cette habitation du temps et de l'espace est donc rendue possible par l'arrivée dans une nouvelle dimension féministe. Faisant fi de la chronologie que dénoncent Wittig et Zeig, qui peut être mesurée à l'aide de « clepsydre, sablier, horloge, montre », Brossard appelle à libérer le temps d'un système normé et abusif. Le temps se vit en une synchronie qui prend aussi en compte l'individualité de chacune — un temps idiorythmique.

Le titre de *La théorie, un dimanche* s'inscrit également dans un certain rapport au temps. En positionnant d'emblée la journée où réfléchir la théorie le dimanche, qui est traditionnellement au Québec le jour du Seigneur, moment où l'on se rend à l'église en famille, on la place dans un temps qui n'est pas celui de la semaine de travail usuelle, du lundi au vendredi. Est-ce que cela signifie que les femmes doivent, pour théoriser entre elles, trouver du temps surnuméraire, ou est-ce une manière de signifier que la théorie à laquelle s'adonnent ces femmes est plus importante que n'importe quel autre loisir à accomplir un dimanche? Ou que la théorie peut devenir un loisir et être dépoussiérée de ses connotations sérieuses lorsqu'elle se fait le dimanche? Peut-être tout cela à la fois. Reste que, même si les rencontres à l'origine de l'écriture du livre ne sont que rapidement mentionnées dans le liminaire, que les écrivaines n'y reviennent que peu dans leurs textes, le fait que le livre tire ses origines de la conversation me semble essentiel; surtout parce que ces conversations restent du domaine du secret, puisque la lectrice et le lecteur n'y ont pas accès. Pour le dire avec les mots de Kevin Lambert, qui réfléchissait, en mai 2019, lors d'un colloque à l'Université de Montréal sur les modalités à mettre en œuvre pour former une communauté de lecteurs, *La théorie, un dimanche* « n'offre

qu'un témoignage partiel, indirect de ces rencontres auxquelles nous n'assisterons jamais<sup>442</sup> ». Je retiens de cette phrase l'idée que le livre est un *témoignage* des conversations tenues pendant cinq ans, c'est-à-dire que la publication papier est le produit, le résultat de celles-ci. Ces conversations jamais données à lire constituent la première portion du projet. Elles ne sont pas qu'un simple *brainstorm*, qu'une phase préliminaire destinée à trouver plus tard son assise dans la concrétude et la matérialité de l'écriture : elles constituent le premier mouvement d'un projet, le deuxième étant l'écriture du livre lui-même.

On a maintes fois souligné l'importance de revaloriser la notion de bavardage notamment — mais pas uniquement — dans un contexte féministe. À partir des conceptions du philosophe du langage Paolo Viorno, puis de celles de Roland Barthes et de Mikhaïl Bakhtine, Yves Citton affirme, dans *Lire, interpréter, actualiser*, que « [r]ien ne garantit donc que le bavardage soit une pure perte de temps, ou le ressassement d'une tristesse autodestructrice, à la fois enfermement sur soi et dissolution dans une parole aliénée ». (Citton : 366) Il ajoute tout de même que

[c]e que Gabriel Tarde écrivait il y a un siècle de la *conversation* mérite toutefois d'intéresser le littéraire, ne serait-ce que parce que le bavardage présente de nombreuses similitudes (de surface, au moins) avec la *parole littéraire* [...]. Par rapport à une publication scientifique, à un acte notarial ou à un reportage, on a du mal à dire en quoi la parole littéraire est « productive ». (Citton : 366-367)

Citton s'efforce à montrer que la littérature possède de commun avec le bavardage ou la conversation de n'avoir aucune utilité, ce qui contrevient à une logique capitaliste. C'est plutôt à l'aspect genré, féminin de la conversation auquel s'intéresse Suzanne Lamy dans ce qui représente probablement son essai le plus connu, *Éloge du bavardage* (Lamy, 2017 [1979]). Alors que la conversation sérieuse, constructive, serait associée au masculin, le bavardage, par lequel on ne manifeste aucun désir de construction serait quant à lui lié au féminin. « Bavarder », rappelle Lamy, provient étymologiquement de « baver ». À propos de ce mot, elle mentionne la connotation négative renvoyant à l'absence de contrôle, à une action liée à l'enfance, aux nouveau-nés. Lamy cherche à se défaire des préconçus normés imposés par l'institution :

[à] ces exemples compilés dans les livres de vanité et d'arrogance que sont les dictionnaires, à ces marques gravées si profondément dans nos corps qu'on les croirait indélébiles, je voudrais substituer d'autres signes. Nés d'une autre matrice, plus

---

<sup>442</sup> Kevin Lambert, « Peut-on former une communauté de lecteurs », communication inédite prononcée lors du colloque « Découvrements. Les communautés dans la littérature québécoise contemporaine », Université de Montréal, 10 mai 2019, p. 10.

tendre et plus féconde. Propre à opérer le déplacement du sarcasme à la reconnaissance. Nouvelles traces à inscrire, hiéroglyphes encore, ces signes seraient à l'image du bavardage fondé sur la connivence, la complicité qui crée cet espace où la parole n'a pas à être ni forcée ni forgée. Pour cette énonciation non littéraire, je voudrais un langage sans antinomie, qui touche et élucide, qui réconcilie spontanéité et abstraction. Langage d'amitié, mais aussi d'intervention, courant capable de transmettre le pouvoir précurseur et avant-coureur de cette parole in-fi-nie. (*Ibid.* : 126)

Contrairement à Citton, qui voit du bavardage dans la littérature, Lamy distingue littérature et bavardage. Pour elle, le bavardage serait une « énonciation non littéraire ». Cette parole sans but ni objet contreviendrait ainsi à un impératif patriarcal, car elle s'effectuerait par la relance d'une locutrice à l'autre. Irigaray, tout au long de son œuvre, revient également à la notion de bavardage et c'est sa pensée qui peut le plus aisément s'arrimer à ce qui se déroule dans *La théorie, un dimanche*. Dans *La théorie, un dimanche*, il ne s'agit pas, comme chez Citton, de trouver ce qui, dans la littérature, possède la même fonction que le bavardage, ni, comme chez Lamy, de penser de manière antinomique bavardage et littérature. En effet, dans *La théorie, un dimanche*, le bavardage, ou la conversation, travaille comme moteur du littéraire. Pour Irigaray, dans *Éthique de la différence sexuelle*, « [les femmes] demeurent au seuil de l'énoncé dans une énonciation quasiment pure de sens : elles bavardent, papotent, rient, crient ». (Irigaray, 1982 : 131). Cette posture limitrophe qui est celle des femmes lorsqu'elles parlent entre elles me semble décrire ce qui se joue dans *La théorie, un dimanche*. Au seuil du livre, à côté de celui-ci, le bavardage n'en est pas moins à la fois le creuset et le relai. C'est lui qui le provoque. Activité de groupe et, qui plus est, de groupe de femmes, le bavardage exige de parler en son nom propre tout en étant à l'écoute de la parole de l'autre, ce qui active la « socialité » dont Irigaray traite aussi dans le même essai :

S'aimer à deux demande d'en passer par le plusieurs. Or la société étant organisée par et pour les hommes dans nos traditions, les femmes y sont privées d'un relais par le plusieurs. Une socialité de femmes est nécessaire pour que l'amour et sa fécondité culturelle puissent avoir lieu. Ce qui ne signifie pas l'entrée des femmes comme hommes à part entière dans les systèmes de pouvoir actuel, mais la mise en place, par les femmes, de valeurs correspondant à *leurs* capacités créatrices. La société, la culture, le discours s'en trouvant reconnus comme *sexués* et non comme le monopole à valeur universelle d'un sexe qui méconnaît les empreintes du corps et de sa morphologie sur les créations imaginaires et symboliques. » (*Ibid.* : 70)

Débordant d'une parole à proprement parler littéraire, discutant d'enjeux qui concernent la littérature, mais ne s'y restreignent pas, c'est cette « fécondité culturelle », rendue possible par une parole de femmes entre femmes, que donne à voir *La théorie, un dimanche*. Comme le rappelle Martine Delvaux dans l'avant-propos qui couronne la réédition du livre en 2018,

réédition qui coïncide avec les trente ans de sa première parution, « [o]n aime coller sur le féminisme l'étiquette de la haine, plutôt que de le voir pour ce qu'il est : une vraie histoire d'amour ». (Delvaux, 2018 : 12) Oui, la conversation, le bavardage, tenus autour et en avant-plan de *La théorie, un dimanche*, mais aussi peut-être après la publication du livre, qu'en savons-nous, seraient, suivant les propos d'Irigaray et de Delvaux, à placer sous le signe de l'amour. Amour entre elles, entre des femmes qui ont tenu le projet dans les salons, les cuisines de toutes et chacune, discutant d'elles, de leurs écritures; mais aussi amour, plus englobant et flou parce que dissolvant le singulier, amour *des femmes*. Si, comme l'écrit Louise Dupré dans *La théorie, un dimanche*, « [i]l n'est pas possible, sur le plan personnel, d'apprécier, "d'aimer" toutes les femmes », il reste que « par-delà une mentalité du même, l'esprit communautaire suppose une foi dans la cause [...] », où il faut « apprendre à faire confiance, à se fier aux autres femmes, à se sentir en sécurité avec elles. » (Dupré, 1988 : 128) Foi, confiance et sécurité : Dupré célèbre cette politique du lien, qui est aussi une politique de l'amour, au cœur de *La théorie, un dimanche*.

#### Mise en commun : les fils de la pensée dans *La théorie, un dimanche*

*La théorie, un dimanche* se construit donc dans les interstices du quotidien, interrompu aux deux mois pour discuter entre femmes de théorie, dans les intersections, aussi, de la combinaison de deux genres, les textes d'idées et de la fiction. Car si le livre se conçoit comme un collectif, reflétant la conversation à six, les textes sont tous signés, comme c'est le cas dans *La nef des sorcières*, individuellement : ce choix permet de garder intacte la singularité de chacune des voix présentes. La forme de *La théorie, un dimanche* rend tout de même apparente la circulation des discours, exposant les fils communs de la pensée. Comme l'écrit encore Kevin Lambert, la communauté que forment Brossard, Bersianik, Dupré, Cotnoir, Scott et Théoret « se trouve elle-même théorisée et commentée de manière oblique dans leurs essais, sous la forme de réflexions sur la collectivité de femmes et la place de l'individualité de chacune dans ce groupe. » (Lambert : 9-10) Cette théorisation de la communauté est présente chez Louise Dupré, que je cite un peu plus haut, qui, réfléchissant à l'amour nécessaire *des femmes*, reconnaît les limites de l'application universelle de cet amour. Dans « Éloge à la mémoire des femmes », France Théoret traite aussi des rapports entre individualité et pluralité. Elle revient sur sa lecture des *Mémoires* de Simone de Beauvoir qu'elle entrelace avec des anecdotes, des souvenirs concernant sa propre enfance et son adolescence. En soutenant que « [l]a mémoire des femmes [l]'inclut et [la] dépasse tout à la fois » (Théoret, 1988 : 184), elle refuse de



simplifier à outrance le lien entre les mémoires individuelle et collective en les réduisant à sa propre expérience. La mémoire des femmes serait plutôt de l'ordre d'une longue chaîne où s'emboîtent les destins de toutes, une chaîne à l'horizon infini, qu'aucun regard singulier n'arrive à embrasser en entier. Théoret ajoute que « [l]a mémoire est, en général, une faculté méprisée. [...] Ou veut oublier justement que la mémoire est la capacité d'associer à des états de conscience passés à ce qui a lieu au temps présent. Si je fais appel à la nécessité, et non pas uniquement au besoin, la conscience exige la mémoire. » (*Ibid.* : 185)

La construction d'une « conscience féministe » incarne le noyau autour duquel gravitent les textes constituant *La théorie, un dimanche*. Elle prend forme, pour Théoret, dans cette mémoire partagée qui permet d'activer au présent des moments du passé individuel et collectif. « Dans la mémoire, il y a la pluralité et la singularité des femmes », écrit-elle encore, mettant en relief cette dialectique. (*Ibid.* : 190) Les mémoires personnelles et collectives deviennent ainsi des réservoirs de savoir, de connaissances, où aller puiser pour rendre intelligibles les situations du présent. Elles ne supposent pas un regard nostalgique, tourné vers le passé. Catherine Mavrikakis, réfléchissant dans *Liberté* en 2008 à la trahison comme une des postures possibles pour l'intellectualisme au Québec, écrit que « [l]e passé érigé en vérité, en dogme, est là afin d'empêcher un travail de reformulation historique que ne peuvent malheureusement pas effectuer ceux qui sont incapables d'imaginer l'avenir, de le conquérir intellectuellement et politiquement<sup>443</sup>. » Ce passé fragmenté, mis en récit par la mémoire auquel aspire France Théoret, me semble ainsi à l'opposé de celui « érigé en dogme » que critique Catherine Mavrikakis. Sans doute est-ce pour cela que les sujets au féminin chez Théoret, dans ce texte, sont pensés sous le mode de la « propulsion », de « l'action », à l'opposé de la « fixation ». (Théoret, 1988 : voir notamment 191). Se mettant eux-mêmes en récit, ils sont en mouvement, et cette possibilité même du mouvement indique une inclinaison vers l'avenir.

À l'instar de France Théoret, qui procède à une lecture de Beauvoir, et comme c'est, nous l'avons déjà vu, particulièrement le cas dans les écritures au féminin, les écrivaines derrière *La théorie, un dimanche* insèrent dans leurs textes une abondance de références, et convoquent plusieurs des figures que j'ai identifiées à d'autres moments comme étant centrales pour les écritures au féminin. Mentionnons rapidement, et en omettant plusieurs afin de s'épargner une inutile nomenclature, que Simone de Beauvoir est aussi citée par Bersianik et

---

<sup>443</sup> Catherine Mavrikakis, « Trahir la race. Portrait de l'intellectuel québécois en Judas », *Liberté*, n° 279, février 2008, p. 40.

par Cotnoir; qu'Irigaray est présente chez Scott comme chez Cotnoir; que sont aussi nommées Virginia Woolf, Monique Wittig, Claire Lejeune... Ces allusions à ces écrivaines, théoriciennes et philosophes sont une reconnaissance de l'apport fort de leur pensée au mouvement féminisme et montrent aussi que les leçons de ses penseuses ont été bien apprises. Leurs travaux représentent des acquis, forment une sorte de bassin de connaissances qui ont été assimilées et qui peuvent servir de références communes. Leur présence dans ces textes agit comme une démonstration de savoirs. Quand Louise Dupré écrit que « [d]es théoriciennes comme Julia Kristeva, Luce Irigaray, Marina Yaguello nous ont bien montré que le langage est sexué » (Dupré, 1988 : 124), le « nous » atteste que ce bagage théorique est partagé, probablement par les autres signataires du livre, mais aussi potentiellement par celles qui le lisent. Le pronom déploie un horizon d'attente utopique, où l'on espère du moins que les propos de ces théoriciennes aient été reçus et intégrés, que toutes acquiescent à ce fait — que « le langage est sexué » — et que cette assertion constitue une certitude et non pas matière à débat.

En plus de citer ces autres penseuses, les écrivaines qui signent *La théorie, un dimanche* se citent également entre elles. Cette pratique rejoint celle de la création d'une mémoire de la littérature au présent par le biais de la citation que j'ai relevée à la *BJ/NBJ* dans le chapitre précédent. Par exemple : Louise Dupré évoque France Théoret, Nicole Brossard, Louky Bersianik et Gail Scott; Gail Scott, écrit « se souvenir [...] d'une phrase prononcée par Louise Dupré lors de [leurs] rencontres : “le drame, c'est qu'on ne peut jamais atteindre la mère” » (Scott, 1988 : 65); le texte essayistique de Louise Cotnoir, lui, se termine sur une image frappante tirée du travail de Louky Bersianik, celle des « Cariatides en marche<sup>444</sup> ». (Cotnoir, 1988 : 162) Dans cette démarche où l'on multiplie les renvois aux autres femmes qui ont travaillé au même projet, je lis une attention au travail de l'autre, une porosité à son égard. Alors que se sont terminés ces groupes de discussion qui avaient lieu en aval du projet, ces allusions montrent que les conversations qui ont donné vie à *La théorie, un dimanche* sont à penser de manière élargie. Ces conversations ont eu lieu *in vivo* les dimanches et se prolongent à l'intérieur des textes. Ces références donnent aussi à penser que ces conversations se sont déroulées à tous les autres moments où les écrivaines se faisaient les témoins les unes des autres : lors des nombreux colloques auxquels elles ont participé, lorsqu'elles lisaient leurs livres mutuels...

---

<sup>444</sup> Je me suis intéressée à cette image, tirée des *Agénésie du vieux monde*, dans le Chapitre II.

Converser ensemble se fait ainsi, dans cette perspective, par le biais de la voix vive, mais aussi par le biais d'une pensée qui sait se mettre à l'écoute, être infléchie par la pratique de l'autre, qui sait se laisser influencer par la vie intellectuelle qu'a poursuivie chacune des écrivaines qui signe *La théorie, un dimanche*. Ces rapports d'influence rendent explicite la notion bakhtinienne de dialogisme, qui veut que tout texte soit irrémédiablement traversé par le discours d'autrui. Cette position rappelle aussi celle que Braidotti décrit comme sienne lorsqu'elle affirme que de « laisser l'écho de la voix des autres [dans son texte] est alors une manière d'actualiser la position non centrale du "je" dans le processus de la pensée, tout en l'attachant à un projet collectif et un moment politique<sup>445</sup>. » (Braidotti, 1994 : 38) Tout en conservant distinctes leurs propositions dans le texte, ce qui souligne l'individualité de leurs voix et l'unicité de leurs postures, ces citations et allusions — autant celles d'écrivaines qu'elles ne rencontreront sans doute jamais que celles de leurs collègues —, montre que la pensée n'est jamais totalement singulière, qu'elle est plutôt inéluctablement traversée par celle des autres.

L'une des caractéristiques premières de *La théorie, un dimanche* est sa forme qui prend, justement, le parti de l'informe, de « l'écriture expérimentale », pour reprendre les mots de Gail Scott lorsqu'elle décrit ce projet, près de deux décennies après l'avoir réalisé, dans un entretien mené par Patrick Poirier<sup>446</sup>. Quelles *expérimentations* se jouent dans ces textes théoriques, dans ces textes de fiction? Comment penser les effets de rémanence entre les deux pratiques? Je citerai d'abord, à propos de la théorie, l'écrivaine et philosophe américaine bell hooks dans un de ses essais qui a fait date, « Theorizing as a Liberatory Practice » (1994), titre que l'on pourrait traduire comme « La théorisation comme pratique libératrice » :

Ayant vécu mon enfance sans sentir que j'avais un chez-moi, j'ai trouvé un refuge dans la « théorisation », en donnant un sens à ce qui se passait. J'ai trouvé un endroit où je pouvais imaginer des futurs possibles, un endroit où la vie pouvait être vécue différemment. Cette expérience « vécue » de pensée critique, de réflexion et d'analyse, est devenue un lieu à partir duquel j'ai travaillé à expliquer la douleur, et où j'ai appris à la faire disparaître. J'ai appris de cette expérience fondamentale que la théorie pouvait être un lieu de guérison<sup>447</sup>.

---

<sup>445</sup> Je traduis. « *Letting the voices of others echo through my text is therefore a way of actualizing the noncentrality of the "I" to the project of thinking, while attaching it/her to a collective project and a political moment.* »

<sup>446</sup> Patrick Poirier, « Communs espaces. Entretien avec Gail Scott », *Spirale*, n° 210, septembre/octobre 2006, p. 27.

<sup>447</sup> Je traduis. « *Living in childhood without a sense of home, I found a place of sanctuary in "theorizing," in making sense out of what was happening. I found a place where I could imagine possible futures, a place where life could be lived differently. This "lived" experience of critical thinking, of reflection and analysis, became a place where I worked at explaining the hurt and making it go away. Fundamentally, I learned from this experience that theory could be a healing place.* » bell hooks, « Theorizing as a Liberatory Practice » dans *Teaching to Transgress. Education as the Practice of Freedom*, New York et Londres, Routledge, 1994, p. 61. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

Bien entendu, pour croiser la perspective de bell hooks à celles qui s'articulent dans *La théorie, un dimanche*, il faut mentionner que la position d'énonciation de celle-ci est fondamentalement différente; hooks écrivant à partir de la perspective d'une femme noire, et contre un environnement où les situations de racisme se superposent aux oppressions patriarcales. La guérison à laquelle elle aspire ne saurait qu'être différente de celle des écrivaines qui signent *La théorie, un dimanche*, la nature de leurs traumas étant dissymétrique. Et à l'aube des années quatre-vingt-dix, il s'agit plutôt, pour ces dernières, de garder vive la colère et les blessures qui sont les leurs afin de ne pas se laisser aller à l'idée que la lutte féministe, que la conscience féministe, soit arrivée au bout d'elle-même, à une ère de « postféminisme » où on n'aurait plus à militer pour obtenir des droits.

Pour hooks, la théorisation est indissociable de l'action militante, de l'action concrète. En ce sens, elle ajoute que « si on crée une théorie féministe, des mouvements féministes qui s'attaquent à cette douleur, nous n'aurons aucune difficulté à organiser une résistance féministe de masse. Il n'y aura alors aucune distinction entre la théorie féministe et le féminisme en pratique<sup>448</sup>. » (hooks : 75) Je ne suis pas certaine non plus que cette dernière phrase de hooks puisse être applicable à la pensée qui se développe au fil de *La théorie, un dimanche*. L'action militante y est considérée comme ayant une valeur un peu moindre que la « conscience féministe », expression que cherchent à définir chacune des écrivaines. Pour Brossard, par exemple, « [n]ous pouvons dire que le féminisme contemporain, tout en prenant en charge la promotion des femmes et de leurs droits est aussi et surtout devenu une pensée, une morale, une éthique. » (Brossard, 1988 : 14. L'autrice souligne.) À la promotion des droits des femmes, que j'associe au militantisme, Brossard privilégie la pensée féministe, que développe par exemple *La théorie, un dimanche*. Là où la pensée de hooks rejoint celle qui se dégage de *La théorie, un dimanche*, c'est dans l'idée que la théorisation représente une mise en récit personnelle.

La théorisation « donne du sens », pour reprendre une nouvelle fois les mots de hooks. En différé du réel, de la vie courante, la théorie permet d'accéder à une mise en récit. La théorisation a pour charge, pour hooks comme pour Brossard, Bersianik, Cotnoir, Dupré, Scott

---

<sup>448</sup> Je traduis. « *If we create feminist theory, feminist movements that address this pain, we will have no difficulty building a mass-based feminist resistance struggle. There will be no gap between feminist theory and feminist practice.* »

et Théoret, d'engendrer un réservoir d'images nouvelles. Là où les femmes n'ont pas eu accès à un discours sur elles-mêmes, la théorisation du soi par soi donne une nouvelle densité au sujet féminin. « Je suis venue à la théorie désespérée, voulant comprendre, cherchant à saisir ce qui se passait autour et en moi<sup>449</sup> », écrit encore bell hooks, montrant comment le désir de théorisation est inextricablement lié à un désir de déchiffrer, puis de circonscrire l'environnement où elle se trouve, sur lequel elle n'a pas de prise. (hooks : 59) Plus encore, dans ces quelques mots de hooks se trouve aussi un dialogue entre l'environnement et soi. La théorie est une méthode qui agit comme compréhension du soi (« *within me* ») et compréhension du monde qui l'entoure (« *around [me]* »). C'est le discours même qui crée cette saisie multidimensionnelle qui a toujours pour ancrage — mais non comme finalité ou comme aboutissement — la présence du sujet dans le monde. Ainsi, la théorisation, dans le cadre des écritures au féminin, équivaut à une empoigne personnelle sur le monde dont l'origine, ou le désir, sont motivés, pour le redire avec les mots de hooks, par le désespoir. Ce désespoir naît d'un sentiment d'injustice face à la place du sujet dans l'espace social, et la théorisation est posée comme ce qui pourra *transformer* paradigmatiquement, ontologiquement cette situation. Les projets critiques de hooks mais aussi de Brossard, Bersianik, Cotnoir, Dupré, Scott et Théoret ont ceci de commun : la croyance, qui est aussi une profession de foi, que le discours théorique arrive à changer la position du sujet dans le monde.

Alors que l'essai permet, à partir d'un point de vue personnel, de discourir sur le monde, la théorie, et c'est là une tentative de distinction sémantique, procède d'un mouvement inverse : elle part du monde, un monde posé comme inintelligible, et cherche à le rendre intelligible. C'est ce mouvement, où le monde devient préhensible pour un sujet grâce au langage, qui se déploie dans *La théorie, un dimanche*. Louise Cotnoir écrit ainsi que « [l]a théorie [est] une histoire [qu'elle se] raconte pour que le monde change, en [s]a faveur, qu'il vire dans [s]on œil ». (Cotnoir, 1988 : 150) Chez France Théoret, ce mouvement théorique s'incarne entre autres dans la phrase « tous les jours, je me raconte ma vie » qui revient à plusieurs occasions dans « Éloge à la mémoire des femmes », où cette répétition crée une litanie, un refrain. La psychanalyste et philosophe Anne Dufourmantelle, dans *Éloge du risque* (2011), rend compte du pouvoir autoconsacré de la répétition, lorsqu'elle écrit que « [l]es mots, lorsqu'ils sont répétés, prennent parfois une valeur talismanique, comme si la reprise leur conférait un pouvoir

---

<sup>449</sup> Je traduis. « *I came to theory desperate, wanting to comprehend — to grasp what was happening around and within me.* »

sans égal, une sorte d'intériorisation de leur pouvoir de nommer le monde<sup>450</sup>. » Chez Théoret, la répétition de cette phrase, qui met en relief le devoir de se raconter sa vie, marque donc l'importance de le faire continuellement. La répétition évoque aussi le danger de la perte de la mémoire si la vigilance de la narration se relâche. Talisman, pour reprendre le terme de Dufourmantelle qui affirme aussi dans le même essai qu'elle s'apparente à un « microsortilège », la répétition agit comme un antidote perpétuellement réitérable au désespoir, antidote qu'il faut s'inoculer à intervalle régulier jusqu'à ce que l'environnement dans lequel évoluent les sujets des écritures au féminin ne les condamne plus à un oubli d'eux-mêmes. (Dufourmantelle, 2011 : 77)

En ce sens, les textes théoriques dans *La théorie, un dimanche* me semblent tendre en eux-mêmes vers une certaine conception de la fiction. La théorie cherche en effet à rendre visible des positions d'un sujet dont il n'existait jusqu'alors aucune représentation. Comme l'écrit Louise Cotnoir reprenant la métaphore de l'explosion, du fracassement du déjà-là, métaphore qui parcourt nombre de textes du corpus comme je l'ai montré à plusieurs reprises, il s'agit de « [f]aire sauter, voler en éclats les représentations régnautes, ossifiées et en même temps, postuler quelque chose là où tout affirme qu'il n'y a rien. Un "théoriser" qui serait un agencement non globalisant, despotique. » (Cotnoir, 1988 : 150) Ce postulat qui prend racine dans le « rien », ne pourrait-on pas lui donner le nom de fiction? Le pouvoir de la fiction n'en est-il pas fondamentalement un pouvoir d'imagination? En créant le sujet féminin dans et par la théorie, à partir d'un vide ou d'éléments insatisfaisants qui sont à « réagencer », pour utiliser l'expression de Cotnoir, n'en arrive-t-on pas à la création d'une fiction? « Je donne du corps au féminin, une écriture de la pensée du corps. En ce sens, je suis une fictive réelle », écrit Cotnoir. (*Ibid.* : 153) Pour le dire autrement, si la théorie est elle-même amalgamée à la fiction, qu'elle incarne de ce fait une *fiction-théorie*, pour utiliser le syntagme cher à l'époque, pourquoi faire suivre les sections essayistiques par d'autres appartenant à la seule catégorie de fiction? Qu'est-ce qui se joue, qui ne se joue nulle part ailleurs, dans ces textes de création qui « rend[ent] compte de [leur] travail d'écriture », dis-je en reprenant les mots de Nicole Brossard dans son liminaire? (Brossard, 1988 : 8) Les textes de théorie sont en effet toujours placés avant les textes de fiction, mais donnent une clé de lecture incomplète, car on ne peut s'appuyer sur eux afin d'en arriver à une lecture sans aporie des textes qui les suivent. La théorie est programmatique, oui, mais de manière irrémédiablement — et, postulons-le, consciemment — imparfaite. La

---

<sup>450</sup> Anne Dufourmantelle, *Éloge du risque*, Paris, Rivages proche, 2014 [2011], p. 73. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

théorie joue à la cachette avec la fiction, elle s’y glisse, « fictive réelle », elle y tourne sur elle-même, elle y psalmodie, s’y fond et en disparaît pour revenir, lancinante et inévitable. Comploteuses, la théorie et la fiction agissent ainsi en concomitance.

Brossard, dans son texte théorique de *La théorie, un dimanche*, désigne la souffrance comme point de départ à la constitution de la conscience féministe, ce qui concorde avec la réflexion sur le désespoir comme ancrage théorique de bell hooks. Cela concorde aussi, d’ailleurs, avec les propos de Denise Boucher sur les raisons qui l’ont motivée à écrire *Les fées ont soif*, et qu’elle relate dans le numéro « Femmes scandales » de *La Barre du jour* (Boucher, 1987). Dans *La théorie, un dimanche*, Brossard écrit ainsi que

[c]’est avec la conscience féministe que la souffrance morale s’installe dans nos vies comme un tourment initiatique. Cela effraie, cela épuise. Mais c’est aussi par la conscience féministe que commencent la dimension créatrice de nos vies, le sens et la dignité de nos vies, car en franchissant le mur du son patriarcal, la conscience féministe se trouve sans répit du côté de la création. » (Brossard, 1988 : 25)

Ainsi, la lucidité que procure la conscience féministe est une lucidité blessée, vectrice de souffrance lorsqu’elle révèle la position excessivement minoritaire du sujet féminin dans l’espace et le temps. Bien entendu, on retrouve dans ce passage des éléments spécifiques à la pensée qui se développe dans *La théorie, un dimanche*, comme le parti pris fort pour « la création », création au féminin qui contrecarre les structures d’oppression du patriarcat. Ce qui m’intéresse davantage ici, c’est cette expression assez simple, « sans répit », qui traite du caractère particulièrement dynamique, énergétique, du mouvement créatif auquel doivent se plier celles qui veulent créer en-dehors du patriarcat, ou malgré lui. Le texte de création de Nicole Brossard dans le livre débute par la même expression :

sans répit, j’entends cette prononciation  
distincte, la forme sonore du désir d’elle  
j’entends du corps antérieur et virtuel  
dans le double des voyelles  
des blancs comme *éperdument*  
je garde l’équilibre parmi les sons  
l’avalanche  
puis la réalité s’arrondit

il y a des mots comme *pensée* qui touchent ma main, je ne sais pourquoi, il y a des mots qui s’arrondissent au contact de la fiction. (Brossard, 1988 : 29. Le soulignement est de l’auteur.)

Par sa translation d'un texte à l'autre, l'expression montre que l'activité demandée à la pensée théorique est aussi exigée de la pensée dans la fiction. Cette activité sous-tend une recherche du féminin, appuyée par un champ lexical relevant de la spatialité : « virtuel, « arrondir », « arrondissement », « double », ces mots exposent une réalité au volume fluctuant, prise dans un devenir qui correspond ici au « désir d'elle », soit à une volonté de mise en forme, de mise en mots du féminin. La réalité doit donc se dilater, prendre une nouvelle forme, se dédoubler, afin de rendre possible cette modification paradigmatique. Elle doit en appeler à tous les sens, dont l'ouïe, ce qui correspond à une écriture qui va de pair avec un investissement du corps, motif évidemment récurrent dans le corpus. Cette modification du réel, qui est d'abord d'ordre textuel, est ainsi posée comme étant, telle que l'exprime la dernière phrase du poème, de l'ordre de la « fiction ».

Si la théorie penche et tangué du côté de la fiction, il va sans dire que la fiction, en se nommant comme telle, en se regardant faire — rappelons l'étymologie de théorie, *observer*, *contempler* — fait aussi de la théorie. Voyons cet exemple : Louise Dupré écrit que « [c]elles qui se définissent comme féministes [le font] à voix basse, dans l'intimité ». (1988 : 126) Son texte de création s'intitule « Voix off », ce qui constituerait la chambre d'échos de ces voix tues, murmurées, de ces voix féministes qui n'arrivent pas à appartenir à la parole publique. Données à lire dans le cadre d'un livre, ces « voix off », ces « voix basses » sont désormais entendues, lues, reçues et débordent du cadre de l'intime. Le texte de création de France Théoret, dans lequel est mis en scène un personnage de jeune fille, entre lui aussi en relation avec les propos tenus dans sa partie théorique, où Théoret revient sur l'adolescence. « J'ai eu longtemps le sentiment qu'il existait un autre monde, qu'on me cachait la vérité, que la réalité du moment n'était rien, sinon absolument négligeable par rapport à ce qui restait secret », écrit-elle dans sa partie théorique (1988 : 180). Cette difficulté de prendre place dans le monde amène des questionnements quant à la perspective d'habiter le temps au féminin. Bien que « [r]ésumer, c'est donner du sens » (*Ibid.* : 183), écrit Théoret, les femmes, ont été empêchées de se mettre en récit, de se donner une dimension dans le temps. Elles ont ainsi été astreintes à habiter un présent continu, sans la possibilité de vivre dans une dimensionnalité plus vaste.

Comme je le mentionnais, le personnage de Théoret dans son texte de création est une adolescente. L'adolescence est cette période qui hante son écriture, à laquelle elle revient dans son recueil d'essais *Entre raison et déraison* (1987) et aussi dans des œuvres récentes comme *Va et nous venge* (2015), où l'on suit, dans l'une des trois longues nouvelles qui composent le



livre, le personnage de Suzie, une adolescence confrontée à son éveil sexuel. Narré au « je », le texte de fiction de Théoret dans *La théorie, un dimanche*, intitulé « Ceci n'est pas un lac », donne à voir les rapports qu'entretient le sujet au temps, à son environnement : « Penser le temps est difficile, le temps, c'est aujourd'hui. On ne connaît pas l'avenir, on répète souvent ces mots-là. Est-il possible qu'on glisse ainsi d'un jour à l'autre jusqu'à la fin en tentant simplement d'éviter la violence pour avoir la paix? » (*Ibid.* : 198) Révoltée, ne possédant pas le vocabulaire pour nommer cette révolte, la jeune fille que met en scène Théoret n'a encore pas eu accès — et peut-être ne l'aura-t-elle jamais — aux lectures des écrivaines notoires que convoque Théoret dans son texte théorique. La littérature, la mémoire des autres, ne lui a pas été donnée. Le personnage de l'adolescente n'a ainsi pas de conscience des façons dont les sujets féminins s'inscrivent dans l'histoire. Elle est maintenue dans un temps à la chronologie désordonnée, qui piétine sur lui-même, un temps qui la cloue « au point zéro », sans possibilité d'avancement :

Le temps me traverse chaque jour. Je suis au point zéro. Il faudrait me laisser guider par mon instinct, ma faculté de sentir, mais je m'obstine à vouloir comprendre c'est-à-dire formuler dans mes mots la réalité et ses contradictions. On me croit naïve si je trouve incompréhensible le mariage de ma voisine. On inverse les mots, on me croit envieuse. En fait, j'ai le sentiment d'être à peine sortie de l'enfance que déjà je suis lancée dans l'âge adulte. Je crois de cette manière être privée de ce que je ne connais pas encore, mais dont j'intuitionne très fort l'existence. (*Ibid.* : 201)

Ces mots closent non seulement « Ceci n'est pas un lac », le texte de fiction de France Théoret, mais aussi le livre en entier. Ils sont l'excipit de *La théorie, un dimanche*. Cette voix de femme à la pensée isolée, mais qui possède néanmoins « l'intuition » qu'il existe d'autres lieux possibles où mieux se reconnaître, montre l'impossible investissement du présent par une femme qui n'arrive pas à lier sa voix avec celles des autres. Ces autres seraient des alliées trouvées dans les lettres, dans la philosophie — comme Simone de Beauvoir, avec laquelle dialogue France Théoret dans son texte théorique. Ou encore, ces autres à trouver pour briser la solitude, elles pourraient être des alliées dans la vie, des amies, à l'instar de ces femmes qui ont signé *La théorie, un dimanche*.

### Les présents inquiets de la théorie

De la même manière que ce personnage de Théoret qui possède « l'intuition » d'être privée de ce qu'elle n'arrive pas encore à nommer, qui, comme une Cassandra, connaît déjà confusément l'avenir sans pouvoir le circonscrire parfaitement, quelque chose d'un rapport au

temps qui défie logique et chronologie se joue dans *La théorie, un dimanche*. Plus encore, je souhaite émettre l'hypothèse qu'un désir de se maintenir dans un présent inquiet, voire dans des présents inquiets, pour paraphraser le liminaire initial de *La Barre du jour*, y est actif. Kevin Lambert écrit en sens que celles qui signent *La théorie, un dimanche* incarnent un *ethos* de « femmes qui doutent », qu'elles interrogent à la fois les acquis et les futurs possibles du féminisme (Lambert : 10).

Bien que les femmes qui signent le livre prennent la parole en public, écrivent des essais, des romans, des recueils de poésie, des articles de revue, donnent des conférences, participent à des colloques depuis dix ou vingt ans, leur rapport à leur propre parole, à leur propre écriture et au féminisme, si elles le valorisent, est traversé d'inquiétudes quant à l'avenir du mouvement auquel elles aspirent. C'est exactement de l'écart entre son âge, le bagage qu'elle possède et le devoir de perpétuellement se remettre en question dont rend compte Louise Cotnoir, formulant une multitude de questions laissées en suspens plutôt que des hypothèses ou des réponses. Tout porte ainsi à croire que cette faculté d'interroger le présent serait la posture féministe de cet essai :

Je ne sais plus quoi penser, ni comment. À supposer que j'arrive à me déprendre de mes trente-neuf ans de conditionnement mental, à supposer que je nie vingt siècles d'Histoire, à supposer que je veuille marcher dans mes pas... Je me mets alors à l'étude de moi, à proprement parler. Mais avec quels mots et qu'en dire? Ce n'est pas du tout faire table rase, encore fut-il que je devienne incommensurable. Mais à partir de quoi, de qui? Construire à partir des restes? Faire des assemblages avec cette vie en morceaux? Une idée brouillée comme les œufs. » (Cotnoir, 1988 : 152)

Si Cotnoir « ne sait plus quoi penser », c'est sans doute car le féminisme tel qu'il se vit au Québec se voit marqué du sceau de « l'essoufflement », comme le mentionne Louise Dupré (1988 : 124) dans le texte du collectif qui cherche certainement le plus à concilier passés, présents et futurs du féminisme. Mélancolique, Dupré remarque ainsi que « [l]es femmes de cœur et de tête sont souvent mises à l'écart. Où en est le féminisme? Notre grand rêve s'est-il effondré? » (*Ibid.* : 121-22) « Essoufflé », possiblement « effondré »; ces adjectifs expriment une désagrégation de ce féminisme qui aurait peut-être connu des jours plus heureux. Dans ce contexte, que peut la « conscience féministe » pour la suite du monde, pour la suite des femmes? Garder la question ouverte, en suspens, comme chez Cotnoir, est aussi une des manières pour Louise Dupré de garantir la légitimité du mouvement qui est le leur, et possiblement d'en assurer la pérennité, c'est-à-dire la transmission intergénérationnelle. Car en suspendant la question, en la gardant active et en quelque sorte enclavée dans un présent perpétuel,

paradoxalement, on donne la permission à d'autres, plus jeunes, « aux filles » spirituelles ou biologiques des écrivaines, de l'attraper au vol, et de la relancer à partir de leurs propres perspectives :

L'avenir du mouvement des femmes dépend de la façon dont on saura le lire : comme une *négation* ou un *questionnement* du féminisme. Voir qu'il s'agit plus d'une remise en cause qu'un désengagement nous permettrait de donner un nouveau souffle aux années 1990. Mais cela demande aussi de sortir de nos schèmes féministes pour écouter ce que nos filles ont à dire. (*Ibid.* : 125)

Dans *La théorie, un dimanche*, on tangué ainsi entre une sorte de validation de la posture féministe face au monde et une remise en question de celle-ci. Brossard, optimiste, écrit en ce sens que « le féminisme que nous vivions en Occident depuis maintenant plus de vingt ans donne lieu à une première historique dans la vie des mœurs et de la pensée parce qu'il interroge le construit imaginaire, symbolique et psychologique de ceux par qui l'infériorisation des femmes a été programmée ». (Brossard, 1988 : 14) Elle ajoute pourtant un peu plus loin que

[l]a pensée féministe se tient elle-même en otage. Car sans supports culturels et institutionnels, sans espace mythique et sans ancrage imaginaire, le féminisme ne peut être que ponctuel, c'est-à-dire soumis à la fluctuation des motifs et des mobiles. De là, ce sentiment que le féminisme semble incapable de franchir le cap d'une deuxième génération de femmes aussi radicales que les premières. (*Ibid.* : 19)

C'est dans ce mouvement d'autocritique, de conscience d'elles-mêmes, présent aussi dans le texte de Cotnoir que je cite plus haut, que se tiennent les femmes du collectif. Car tant que ces « espaces mythiques », que ces « ancrages imaginaires » n'existeront pas, la conscience historique des femmes n'aura pas de densité dans l'espace. Le féminisme, tel qu'il s'incarne dans *La théorie, un dimanche*, sera appelé à se refaire, à se redire, dans un présent continu qui peut aussi se penser de manière plus positive que chez Brossard, comme dans la partie théorique de Gail Scott : « [p]arce que le féminisme est un lieu où les femmes découvrent enfin la joie d'exister au présent (par opposition à la nostalgie du passé ou au futur à l'eau de rose qu'on promet aux petites filles). Où elle découvre dans l'euphorie l'amour pour les filles ». (Scott, 1988 : 51) Cette « existence au présent », dans « Une féministe au carnaval », le texte de Scott, se pense avec une instance énonciative toujours en transformation, passant de la première à la troisième personne du singulier. Qu'arriverait-il si une patiente en train de se faire opérer pouvait sortir de l'anesthésie pour narrer elle-même son opération? C'est là le travail de Scott qui, en bonne théoricienne, décrit son processus d'écriture au fur et à mesure qu'elle l'explore, définissant cet éclatement énonciatif comme le carnaval qu'annonce le titre de son texte. Le carnaval suppose, selon la perspective bakhtinienne, le fait de connaître les règles de la société, et de savoir tout ce que ces règles ont d'aléatoire. Le temps du carnaval sert à rendre visibles

ces règles pour les ridiculiser, tandis que celles et ceux qui n'ont pas le pouvoir arborent, le temps de la fête, les déguisements des puissants. On réussit ainsi non seulement à montrer que l'on connaît ces règles, mais qu'on les possède si bien qu'on peut en faire voir toute la facticité : « [m]ieux vaut tourner l'insulte en dérision », écrit Scott. (1988 : 63) C'est donc au grand carnaval de la langue patriarcale que convie Scott,

[s]auf que si le carnaval, tant dans son sens classique que moderne, semble impliquer la dissolution du sujet dans la frénésie de la foule, son carnaval à [l'énonciation du texte] met en scène une chaîne de sujet d'une nouvelle espèce. Des sujets qui, c'est vrai, se divisent constamment en actrices et en spectatrices. Mais se divisent pour se recomposer à nouveau, car l'œil de chaque sujet est fixé sur ses pareilles — à commencer par son cercle privilégié, mais sans oublier les autres — qu'elles soient riches, pauvres, « straight », lesbiennes, minorités visibles ou non. Cette version du carnaval ne met pas l'accent sur la décadence de notre temps, où passe justement pour progressiste la désintégration du sujet. Elle et ses sœurs se sont plutôt déguisées pour le grand soir (la fin d'une époque), drapées d'un humour féroce [...]. (*Ibid.* : 63-64)

Or, le « grand soir », la fin de l'époque patriarcale, ne cesse de se défiler devant les yeux de ces féministes rassemblées dans une chaîne où leur hétérogénéité de classes sociales et d'appartenance est visible, n'est pas lissée par une homogénéisation. Leur force réside dans leur capacité à constater le ridicule de la situation dans laquelle elles sont emprisonnées en tant que sujets sexués, mais surtout, dans la mobilité de leur regard. Les yeux, en effet, sans cesse, se déplacent de soi à l'autre, dans une « recomposition » qui permet de dire, redire, refaire, repenser l'instant présent, de se voir autant comme « actrice », comme celle qui joue, que comme « spectatrice », celle qui assiste à la performance du soi. Là encore se construit cette autocritique, ce regard du dedans qui sait se parler, se mettre en joue et en jeu. Ce désir de performer la langue, je le lis aussi chez Bersianik quand elle conçoit sa pratique d'écriture sous le spectre d'un « langage travesti ». (1988 : 101)

Le travestissement a ici en commun avec le carnavalesque tel que le décrit Scott de prendre racine dans la connaissance du système langagier, connaissance que l'on veut prendre à rebours, déconstruire, rendre grossière, peut-être, pour non seulement en en faire voir les incohérences, mais aussi pour se les approprier. Alors que le travestissement réfère usuellement à un homme qui joue, en se déguisant, avec les codes du genre, ici, le travestissement réfère à une langue patriarcale où une femme s'habille des appareils du féminin. Loin d'une essentialisation, d'un principe de sexualisation binaire, cette perspective montre plutôt, en toute conscience, l'artificialité de la construction des genres. Jusqu'où pourra-t-on travestir la langue, et quand ce travestissement sera-t-il tel qu'il deviendra une nouvelle origine, une nouvelle naissance, celle d'une langue au féminin? Cet horizon, dans *La théorie, un dimanche* n'est jamais atteint.

On reste plutôt à sa surface ou, et peut-être même davantage, on se trouve dans son antichambre, dans son espoir, dans son attente. Dans sa formulation. Cet horizon est là, persistant, heureux et inquiet, aussi optimiste que peut l'être une présence tellement révoltée au monde. Le présent dans lequel se tiennent, un pied dedans l'autre dehors, les femmes qui ont parlé, puis écrit, *La théorie, un dimanche* en est un de contestation.

### **À partir du cinéma : réflexion sur la diversité dans les écritures au féminin**

Alors que j'ai réfléchi, de manière oblique, aux manières dont différentes formes d'arts — courtepointe, graffiti, photographie et cinéma — étaient représentées ou métaphorisées dans les écritures au féminin, cette fois, c'est à un mouvement contraire que je procède en m'intéressant à la façon dont la forme cinématographique travaille les écritures au féminin lorsqu'elle les met en scène. Deux films joignent de manière particulièrement étroite les écritures des femmes et une communauté au féminin : *Some American Feminist* (1979) réalisé par Nicole Brossard, Luce Guilbeault et Margaret Wescott, et *Les terribles vivantes* de Dorothy Todd Héneault (1986), dont le titre reprend par ailleurs l'expression qu'utilise Louky Bersianik dans *Les agénésies du vieux monde*<sup>451</sup>.

Comme je l'ai mentionné au fil de ce travail, il est connu que l'œuvre littéraire de Nicole Brossard dialogue avec d'autres formes d'art, particulièrement avec les arts visuels et avec le cinéma, dont le vocabulaire imprègne sa poésie, lui donnant une matérialité spatiale assurée. Pensons par exemple à *Picture Theory* (1982) ou à des recueils plus récents comme *Musée de l'os et de l'eau* (1999). On a toutefois beaucoup moins réfléchi à la posture de Brossard en tant que cinéaste : en 1977 elle coréalise, avec Luce Guilbeault et Margaret Wescott, le film documentaire *Some American Feminists*. Au générique, Nicole Brossard, en plus d'obtenir le crédit de coréalisatrice, est aussi identifiée comme la personne qui a accompli la recherche littéraire. C'est donc sous son égide qu'a été effectué le choix des féministes américaines qui sont interviewées dans le film : Rita Mae Brown, Kate Millet, Lila Kapp, Ti-Grace Atkinson, Margo Jefferson, notamment. Dans ce film, c'est véritablement la parole des féministes états-uniennes qui est mise à l'honneur : c'est sur elles que la caméra se concentre, laissant hors champ la Québécoise Luce Guilbeault, comédienne de formation, qui agit à titre

---

<sup>451</sup> Nicole Brossard, Luce Guilbeault et Margaret Wescott, *Some American Feminists*, Canada, Office National du Film (ONF), 1977, 56 minutes et Dorothy Todd Héneault, *Les terribles vivantes*, Canada, Office National du film (ONF), 1986, 84 minutes. Je fais par ailleurs référence à l'expression « les terribles vivantes » dans le Chapitre II.

d'intervieweuse. Rappelons d'ailleurs au passage que Luce Guilbeault et Nicole Brossard ont aussi collaboré à *La nef des sorcières* en 1976. Si on aperçoit parfois la silhouette de Guilbeault, l'accent est mis sur les féministes américaines, dont les visages et les corps apparaissent en plans rapprochés. Nicole Brossard, elle, n'apparaît pas physiquement pendant le film, mais c'est néanmoins son apport critique, en tant que chercheuse, qui a permis de rassembler ces écrivaines américaines. *Some American Feminists* peut ainsi se lire comme un glossaire de l'influence des féministes américaines sur le travail et la pensée de Brossard.

*Some American Feminists* est un documentaire filmé de manière canonique, sans effet de fiction patent, dans lequel se succèdent les différentes entrevues des invitées. C'est tout le contraire des *Terribles vivantes* de Dorothy Todd Hénault, film éclaté formellement. Dans *Les terribles vivantes*, la littérature des femmes au Québec est représentée. Le film se penche, en trois volets, sur l'œuvre d'autant d'écrivaines féministes québécoises : Louky Bersianik, Jovette Marchessault et Nicole Brossard. Le film est rempli de patchwork, de mises en scène théâtrales, de plans d'œuvres d'art, dans un effet de collage assumé, qui laisse voir toute son hétérogénéité. Cet « effet de collage », on peut l'associer à l'indécidabilité générique qui est aussi caractéristique de l'écriture au féminin. À titre d'exemple, notons que le sous-titre de *Cyprine* (1978) de Denise Boucher, œuvre dans laquelle s'additionnent, comme je l'ai déjà mentionné, poèmes, textes théoriques et anecdotes personnelles, et dont le sous-titre est par ailleurs « essai-collage pour être une femme ». C'est dans le prolongement de ce sous-titre que je vois la multiplication des procédés cinématographiques dans *Les terribles vivantes*. Les écrivaines interviewées y répètent en entrevue l'un des présupposés à partir duquel s'élabore leur travail d'écriture : celui d'une non-venue, de l'impossibilité d'une réflexion véritable autour des femmes dans le champ culturel, réflexion que la littérature permet de faire advenir, de créer. C'est en prenant le relais de la forme littéraire, en lui donnant à la fois un support, une mise en scène et une relance, que l'on doit considérer la pluralité des formes mise de l'avant dans *Les terribles vivantes*. Ce choix délibéré du foisonnement apparaît comme une possibilité pour le cinéma d'entrer en communication, de faire écho à cette exploration du féminin, projet qui est au cœur de la production littéraire des femmes de l'époque.

Alors que *Les terribles vivantes* présentent des entrevues réalisées avec les autrices, d'autres tendent de manière résolue vers la fiction. Deux longues scènes montrent Pol Pelletier, cofondatrice du Théâtre expérimental de Montréal et du Théâtre expérimental des femmes, jouant des extraits de *L'Euguélionne* de Bersianik, et de *Vaches de nuit* de Jovette Marchessault.

À d'autres moments, de curieuses scènes montrent deux actrices personnifier une jeune Jovette Marchessault avec sa grand-mère en train de dessiner des poules. À ces scènes de fiction relatant un moment fort de l'existence de Marchessault se superpose une animation de petites poules dessinées qui clignotent à l'écran, se mouvant puis disparaissant. À ces effets s'ajoute la voix hors champ de Mireille Thibault qui fait la lecture d'un texte de Marchesseault. La multiplication des procédés à l'intérieur d'une seule scène met de l'avant l'idée du collage, de patchwork. Si tout film, parce qu'il comporte un montage, est nécessairement de l'ordre du collage, de la juxtaposition, *Les terribles vivantes* rend ce procédé particulièrement apparent. On y prend le parti d'une hétérogénéité formelle assumée, alors qu'on y retrouve par exemple des extraits de pièces de théâtre, des insertions d'images d'œuvres d'art, des séquences musicales, des entrevues avec d'autres personnalités (par exemple avec Andrée Lapelle, qui a interprété certaines pièces de Marchesseault). Les moments de fiction sont introduits au milieu des entrevues, les interrompant, reflétant par moments les propos qui s'y tiennent ou présentant des réflexions qui ne sont pas reprises par les écrivaines dans leurs interventions.

Ces stratégies relèvent de la représentation cinématographique de la « fiction-théorie », cette pratique littéraire revendiquée par plusieurs tenantes des écritures au féminin. La fiction-théorie est une pratique littéraire caractéristique de la pratique d'écriture de cette génération d'écrivaines : on l'a vu dans la section précédente avec *La théorie, un dimanche* (1988), auquel participeront Bersianik ainsi que Brossard, qui en est, je le rappelle, l'instigatrice. Dans *Les terribles vivantes*, les écrivaines donnent leurs définitions du féminisme, du patriarcat, du féminisme à de nombreux moments pendant les entrevues, définitions qui diffèrent, mais se recoupent parfois : elles théorisent ainsi leurs pratiques d'écriture. Les dramatisations fictionnelles de leurs œuvres, quant à elles, pourraient être associées à la partie « fiction » de la « fiction-théorie ».

Neuf ans séparent *Some American Feminists* des *Terribles vivantes*, tous deux réalisés au célèbre Studio D de l'Office National du Film, le premier studio de film à vocation féministe subventionné par des fonds publics au monde. *Some American Feminists* montre la manière dont l'écriture au féminin au Québec est tributaire de la pensée féministe américaine, dans un effet de filiation à l'horizontale : les femmes qu'interviewe Guilbeault appartiennent, *grosso modo*, à la même génération que les réalisatrices du film. Ce film cherche donc à saisir un *zeitgeist* du féminisme américain, avec une lorgnette québécoise : Wescott, Brossard et Guilbeault sont toutes trois d'origine montréalaise, ou alors résident dans la métropole

québécoise. Neuf ans plus tard, alors que paraît *Les terribles vivantes*, l'heure n'est plus, comme dans *Some American Feminists*, à la recherche de filiations intellectuelles afin de marquer dans quels types de discours, en écho avec qui et avec quoi, s'inscrit le discours des femmes féministes au Québec. À ces femmes écrivaines qui voient la littérature comme une manière de changer l'ordre social, qui, dans la quête d'une langue au féminin, voient la possibilité de créer une véritable place pour les femmes dans la société, on donne, dans *Les terribles vivantes*, le micro. Restées en coulisses dans *Some American Feminists*, les Québécoises, fortes d'une décennie de productions artistiques féministes, prennent les devants de la scène dans *Les terribles vivantes*.

L'écriture au féminin investit la dialectique entre parole personnelle et communautés de femmes, et elle est aussi à l'œuvre dans *Les terribles vivantes*. Du point de vue des écrivaines, d'abord. Louky Bersianik, lors des parties « entretien » du film, affirme par exemple que « l'écriture, c'est un geste solitaire, mais qui est toujours dans la projection d'autres personnes<sup>452</sup> »; Jovette Marchessault dit quant à elle que « c'est un grand collectif, le théâtre, mais que c'est fait à partir d'un travail personnel<sup>453</sup> ». Au-delà de ces affirmations, la forme même du film met en œuvre cette dynamique entre individualité et esprit collectif. Le choix de réunir trois écrivaines dans trois parties que l'on pourrait considérer autonomes les unes des autres rend compte d'une volonté de les présenter à la fois comme individus singuliers, et à la fois comme faisant partie d'un ensemble. Chacune des sections reprend d'ailleurs, à quelques variations près, un même schéma : scènes dans la salle d'écriture, scène de l'écrivaine en train d'écrire, voix off qui récite des textes de l'écrivaine, puis, sortie de l'écrivaine et plans où on la voit déambuler à l'extérieur. Dans ce mouvement qui part du microcosme de l'intimité du lieu d'habitation au macrocosme du territoire à parcourir, on peut bien entendu voir la nécessité pour la femme d'avoir, pour le dire avec les mots de Virginia Woolf, sa « chambre à soi » pour écrire, mais également de pouvoir en sortir afin d'aller se confronter à l'extérieur. Cette reprise d'une même trame participe à montrer que, bien que les pratiques des trois écrivaines soient distinctes, elles n'en accomplissent pas moins des gestes d'écriture qui soient similaires. En effet, si leurs lieux d'écritures et leurs environnements sont différents, le fait de créer une trame, un refrain des mouvements de l'écrivaine, permet aussi de penser le documentaire comme étant de l'ordre d'une fiction à laquelle elles sont toutes astreintes.

---

<sup>452</sup>Dorothy Todd Hénault, *Les terribles vivantes*, de 3 minutes 19 à 3 minutes 22 secondes.

<sup>453</sup>*Ibid.*, de 48 minutes 37 à 48 minutes 39.



D'autres aspects du film rendent aussi compte de cette dynamique entre individualité et altérité. Dans la première partie, consacrée à Bersianik, cette dernière affirme : « Je suis solitaire, mais non pas isolée. Même si je vis dans un village. Je cultive des amitiés amoureuses. [...] En majorité, ce sont des femmes. Mon étymologie personnelle, ce sont les femmes<sup>454</sup>. » Une de ces amitiés est présentée à la scène suivante, où Bersianik est attablée avec Nicole Brossard à une table d'un café. Cette scène vient changer la construction du film où les écrivaines sont présentées dans des parties où elles sont seules devant la caméra : le film casse lui-même son dispositif. On filme ainsi la conversation de Brossard et de Bersianik autour du féminisme, de la littérature. Une troisième femme est assise avec les deux écrivaines. Pour que la structure du film soit parfaitement cohérente, on aurait pu alors s'attendre à ce que ce soit Jovette Marchessault. Or l'autre écrivaine qui les accompagne lors de cette discussion est plutôt Gail Scott, qui cosigne d'ailleurs *La théorie, un dimanche* deux ans plus tard, je le rappelle, avec Louky Bersianik et Nicole Brossard ainsi qu'avec d'autres écrivaines féministes : Louise Dupré, Louise Cotnoir et France Théoret. Jovette Marchessault, elle, n'est pas présente à la table des écrivaines complices. Elle n'est pas réunie avec ces deux autres consœurs écrivaines ni dans cette scène, ni dans aucune autre. Sa place ne serait donc pas avec elles? Pourquoi la forme du film la confine-t-elle à une solitude?

On a souvent affirmé que le féminisme de deuxième vague ne regroupait que des féministes blanches éduquées, laissant hors champ *les autres*, celles qui ne correspondent pas à cette description. À la suite des remarques de Mélissa Blais, Laurence Fortin-Pellerin, Marie-Ève Lampron et Geneviève Pagé, je considère cette affirmation anachronique, puisqu'elle demande à rebours à une production artistique de répondre aux exigences éthiques du présent et surtout, parce qu'elle gomme une diversité qui existait réellement à l'époque<sup>455</sup>. La présence de Jovette Marchessault, écrivaine autochtone et lesbienne vivant en milieu rural, que rend légitime institutionnellement un film comme *Les terribles vivantes*, m'a en effet amenée à me questionner sur ce genre de propos. Et si les écritures au féminin n'étaient pas portées par des femmes aussi blanches, hétérosexuelles et urbaines que l'histoire officielle a bien voulu nous le faire croire? Et si la réalité échappait aux constructions de la doxa et que de

---

<sup>454</sup> *Ibid.*, de 10 minutes 10 à 10 minutes 30.

<sup>455</sup> Voir à ce sujet « Pour éviter de se noyer dans la (troisième) vague : réflexions sur l'histoire et l'actualité du féminisme radical » (2007). Dans cet article, les autrices cherchent à nuancer l'idée que les féministes de la deuxième vague, auxquelles on associerait les femmes qui ont pratiqué les écritures au féminin, ne soient que des femmes blanches hétérosexuelles éduquées.

*réécrire*, que de *revoir* les écritures au féminin permettait de redonner la place qui leur est due aux lesbiennes et aux femmes non blanches qui écrivaient aussi à l'époque?

Revenons à cette scène de repas où sont attablées Gail Scott, Nicole Brossard et Louky Bersianik. Même si Jovette Marchessault est bien présente dans *Les terribles vivantes*, que sa portion du film compose le tiers du documentaire, quelque chose dans le fait qu'elle ne soit pas assise avec les autres femmes, les autres amies, les autres écrivaines, les autres sœurs, indispose. Comme si sa voix devait rester soliloque, comme si son corps ne pouvait pas lui aussi partie de la grande chaîne des femmes. Dans *Some American Feminists*, j'observe un élément qui pourrait se rapprocher de ce pernicieux et subtil rejet de Jovette Marchessault de la table des écrivaines. Au nombre des féministes américaines réunies dans le film se trouve une femme racisée, Margo Jefferson, écrivaine et militante pour les droits civiques. C'est la seule femme qui, lorsqu'elle apparaît à l'écran, n'est pas immédiatement identifiée par son nom. Il faut attendre sa troisième apparition pour qu'elle le soit. Ces absences, ces omissions, sont politiques. Il faut qu'une femme noire apparaisse trois fois à l'écran pour qu'enfin elle soit nommée, pour qu'enfin elle obtienne le droit d'avoir un nom. Cela *pourrait* vouloir dire : si vous êtes une femme noire et voulez que l'on vous donne le droit d'être nommée, il vous faudra faire trois fois plus d'efforts qu'une de vos collègues blanches. Ces deux exemples, celui de Jefferson dans *Some American Feminists* et celui de l'absence de Marchessault à une table où se forme une communauté d'écrivaines dans *Les terribles vivantes*, montrent comment, lorsqu'une femme racisée est présentée dans les productions cinématographiques des années soixante-dix et quatre-vingt au Québec, elle ne l'est pas avec la même force que ses collègues non racisées. En ce sens, la présence d'une personne racisée reproduit, paradoxalement, une absence — tel un clignotement qui, même en produisant une lumière, sous-tend tout de même, en même temps, une part d'obscurité. Il arrive régulièrement, aujourd'hui, dans des colloques, des collectifs, des événements qui se disent féministes, de regretter l'absence de femmes racisées : autant dans des conférences où l'on étudie les écritures au féminin des années soixante-dix à quatre-vingt-dix, époque qui recouvre bien entendu celle que circonscrit *Les terribles vivantes*, que dans des productions contemporaines<sup>456</sup>. Paroles vertueuses et polies,

---

<sup>456</sup> Je pense ici à deux occurrences de ce type de discours, mais un travail pertinent serait de les répertorier plus spécifiquement. Au colloque « Resurfacing: women writing across Canada in the 1970s/Refaire surface : écrivaines canadiennes des années 1970 » qui a eu lieu à l'Université de Moncton et à l'Université de Mount Allison au Nouveau-Brunswick du 26 au 28 avril 2018 et qui se consacrait aux écrivaines canadiennes des années soixante à quatre-vingt. On s'est excusé à moult reprises du fait que les panélistes et les écrivaines étudiées soient uniquement des personnes blanches. Dans un registre similaire mais par rapport à un autre enjeu, pensons à l'écrivaine Marie Demers, qui regrette de ne pas avoir réussi à attirer des autrices racisées au sein du collectif à

aussi nécessaires que peu fructueuses, car leur bien-pensance ne permet pas de réfléchir aux causes de cette absence ni même aux paramètres qui font qu'elle se perpétue. On formule ces excuses comme un regret, comme un pansement qui couvre les lacunes dans la représentation des femmes racisées sans chercher à les résoudre. Force est de constater que celles qui nomment cette absence, dans ces événements ou dans les productions qu'elles chapeautent, sont, la plupart du temps, elles-mêmes des personnes blanches. Qu'arriverait-il si, parfois, celles qui tiennent les rênes de manifestations féministes n'étaient pas des personnes blanches? Si c'était Jovette Marchessault qui avait réalisé *Les terribles vivantes*, y aurait-il eu des images la montrant en train de manger et de discuter à la même table que ses collègues? Sa place à l'écran aurait-elle été la même? Car, les femmes écrivaines racisées existaient bel et bien à l'époque des *Terribles vivantes*. Elles aussi, vivaient terriblement, et quoi de plus clair que le cinéma pour nous les présenter en indélébiles images. Le cinéma, en ce sens, m'apparaît comme une mise en scène tant de procédé de légitimation que de procédés d'exclusion des écritures au féminin.

## Conclusion

Dans ce chapitre, j'ai d'abord réfléchi aux pratiques du commun dans les écritures au féminin dans des textes portés par une écriture collaborative. Je souhaitais vérifier mon hypothèse voulant que la récurrence de la figure du morceau, du résidu, du reliquat dans les écritures au féminin pouvait se penser avec les différentes communautés, fictionnelles, mais aussi auctoriales, qui signent les textes. Je fais ici référence à la notion de fragment : dans les textes et les films étudiés dans ce chapitre, on montre autant des morceaux et des bribes de pratiques personnelles qu'une volonté de les colliger afin de réfléchir au féminin. Qu'est-ce qui, dans les écritures au féminin, tient du l'unitaire, et qu'est-ce qui pourrait constituer un tout, une communauté, un noyau, un groupe?

Dans *Lire le fragment* (1989), Ginette Michaud écrit que « [l]e traitement du fragment ne saurait être possible qu'au prix d'un questionnement radical du concept d'histoire lui-même,

---

visée féministe *Folles frues fortes* (2019) qu'elle dirige. Ses propos sont ainsi rapportés dans un article de *La Presse* : « Disons qu'il ne manque pas de raisons d'être en colère », note Marie Demers, « J'ai multiplié les invitations, mais personne n'a levé la main, reconnaît-elle ». Dans Nathalie Collard, « *Folles frues fortes* : la littérature comme arme de riposte », *La Presse*, 28 août 2019 [En ligne] : <https://www.lapresse.ca/arts/litterature/201908/27/01-5238958-folles-frues-fortes-la-litterature-comme-arme-de-riposte-massive.php> (page consultée le 23 octobre 2019).

traditionnellement perçu comme une totalité continue<sup>457</sup> ». Dans le contexte des écritures au féminin, l'utilisation de fragments comme possibilité d'être à plusieurs dans le texte, chacune apportant un petit morceau de sa pratique avec elle, montre à la fois la volonté de ruiner — littéralement, de mettre en ruines — le patriarcat, le désir de montrer ces ruines, et la volonté d'agencer avec ces morceaux *autre chose*, une autre possibilité d'être ensemble, dans un nouvel espace historique; celui où on se serait, peut-être, avec un peu d'espoir, délesté du patriarcat. Alors que Michaud écrit que « [l]a question du fragment refait surface en des moments historiques critiques, fragiles, et qu'elle nous engage à repenser l'histoire, non plus comme l'enchaînement d'une pseudo-continuité, mais comme la force même de la discontinuité : une crise de crises » (Michaud : 28-29), la poétique du résidu, de la perte, du tronçon dans les écritures au féminin est intrinsèquement liée à cette conscience de la crise, celle d'une sous-représentation du féminin dans l'histoire, voire d'une absence de représentation. Quelles reconfigurations du féminin seraient désormais à espérer, et peut-on les réaliser par la force du nombre?

En étudiant *Retailles* (1977) de Denise Boucher et Madeleine Gagnon, j'ai voulu montrer comment une communauté de paroles perdue était retravaillée par le geste littéraire. On valorise dans ce recueil les affinités électives dans la littérature au profit de la création d'autres types d'amitiés. *La théorie, un dimanche* (1988) de Louky Bersianik, Louise Cotnoir, Louise Dupré, Nicole Brossard, France Théoret et Gail Scott procède d'un geste différent : à partir d'une communauté de parole, celles des écrivaines qui signent le collectif et qui se sont rencontrées pendant des années pour discuter d'enjeux féministes avant de commencer l'écriture de ce livre, on réfléchit au geste de création. Chaque écrivaine signe à la fois un texte de théorie et un texte de fiction. On cherche à voir quels chemins de traverse existent entre ces deux pratiques d'écriture et surtout, quelles résonnances se manifestent lorsqu'on entrecroise les discours de ces écrivaines. À l'orée des années quatre-vingt-dix, les écrivaines jettent un regard rétrospectif parfois mélancolique sur leur travail. Les films *Some American Feminist* (1977) de Nicole Brossard, Luce Guilbeault et Margaret Wescott, et *Les terribles vivantes* de Dorothy Todd Hénault (1986), mettent en scène différentes communautés d'écrivaines. *Some American Feminist* montre, d'une part, l'influence des féministes américaines sur les écrivaines québécoises et *Les terribles vivantes*, d'autre part, représente au cinéma l'esthétique du patchwork qu'on retrouve aussi de manière récurrente dans les écritures au féminin. En

---

<sup>457</sup> Ginette Michaud, *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Barthes*, Montréal, Hurtubise, coll. « Brèches », 1989, p. 28. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait.

comparant ces deux films, j'ai mis de l'avant l'idée que les communautés présentées dans ceux-ci excluent de manière subtile, mais pourtant bien existante, les femmes racisées.

Ce travail du commun au cœur des écritures au féminin se fait donc autant au présent, par rapport à ses contemporaines, qu'au passé, en élisant écrivaines et artistes dont on choisit de relayer le travail. J'ai souhaité mettre de l'avant ces solidarités qui, si elles sont, dans les écritures au féminin, souvent célébrées, n'en demeurent pas moins parfois rompues, parfois tristes, parfois ratées, se réalisant autant sous le mode de l'exultation que sous celui de la demi-mesure, de l'échec et du rejet. Ainsi, peut-être davantage que le succès assuré de ces solidarités, je désire souligner, une fois pour toutes, que le mouvement premier des écritures au féminin est un qui se fait sous l'égide du lien, un lien parfois présent, parfois disparu, mais qui ne peut s'empêcher pourtant, de chercher des lieux où s'incarner, dans une recherche exigeante et soutenue.

## CONCLUSION

### Il était une fois le temps des femmes savantes

*Néanmoins la mémoire s'obstine à déraper, à se contorsionner, à se mordre la queue dès qu'on ne lui tient pas la dragée haute. Elle se met à embrasser celle que j'ai été dans une étreinte.*

Catherine Mavrikakis

Je termine cette thèse alors que l'on a commémoré il y a peu les trente ans du féminicide du 6 décembre 1989. Dans les journaux, les déclarations à ce sujet se sont multipliées<sup>458</sup>. Cette journée-là, un homme est entré à l'École Polytechnique, y a assassiné quatorze femmes. « J'haïs les féministes », a-t-il déclaré avant de les exécuter. Les noms de ces femmes : Geneviève Bergeron, Hélène Colgan, Nathalie Croteau, Barbara Daigneault, Anne-Marie Edward, Maud Haviernick, Barbara Klucznik-Widajewicz, Maryse Laganière, Maryse Leclair, Anne-Marie Lemay, Sonia Pelletier, Michèle Richard, Annie St-Arneault, Annie Turcotte. À ces morts s'ajoutent d'autres brisures, d'autres vies irrémédiablement rompues par cet acte d'une violence qui, comme toute violence, ne saurait se limiter à l'évènement même qu'elle a provoquée<sup>459</sup>.

La violence est ce qui coule, ce qui rampe, ce qui se détourne, ce qui ne peut se contenir, ce qui est infiniment pluriel et qui, dès lors, devient impénétrable et toujours prompt à surgir. Elle nous tombe des mains lorsqu'on nous voulons la saisir pour l'enrayer. Elle est ce qui excède, ce qui fait volte-face et surtout, ce qui revient, continue de marquer de son sceau, raz-de-marée sur les corps pourtant déjà saturés par d'autres de ses passages. La violence vécue le 6 décembre 1989 est ainsi le substrat d'une autre violence contre les femmes, d'une violence envahissante, latente, perverse, qui jaillit parfois lors d'évènements spectaculaires et traumatiques, comme à Polytechnique, mais qui agit aussi, beaucoup plus subrepticement, chaque fois qu'une femme subit des attouchements non désirés dans un bar, dans une foule.

---

<sup>458</sup> Pour marquer les trente ans de la tuerie, plusieurs évènements ont eu lieu. Parmi ceux-ci, notons une cérémonie commémorative qui a pris place sur le belvédère Kondiaronk du Mont-royal à Montréal et une marche commémorative dans différents lieux de Montréal, organisée par les Départements d'histoire de l'art de l'Université de Montréal et de l'Université du Québec à Montréal. La journaliste Josée Boileau a aussi lancé, dans la foulée de la commémoration un livre sur les évènements intitulé *Ce jour-là. Parce qu'elles étaient des femmes* (Montréal, Éditions La Presse, 2019).

<sup>459</sup> Voir Isabelle Hachey, « Les autres victimes de Marc Lépine », *La Presse*, 1<sup>er</sup> décembre 2014, [En ligne] <https://www.lapresse.ca/actualites/dossiers/polytechnique-25-ans-plus-tard/201412/01/01-4824153-les-autres-victimes-de-marc-lepine.php> (page consultée le 9 décembre 2019).

Chaque fois qu'une femme choisit de se taire parce qu'elle n'arrive pas à placer un mot dans une conversation dominée par ses interlocuteurs masculins. Ma volonté n'est pas de prétendre que toutes manifestations de la violence contre les femmes ont des répercussions ou sont d'une gravité *égales*, mais plutôt de dire que toutes ces manifestations ont une racine, une source qui, elle, est la même : une volonté de faire pression sur les femmes, et/ou sur qui prend les apparences, les appareils du féminin, en rabaissant, en ridiculisant, en violant. La violence, comme le rappelle Catherine Malabou dans *Changer de différence*, est peut-être l'aspect définitoire le plus clair du féminin : la violence concourt activement à l'invisibilisation, voire à la disparition de ce qui est marqué comme féminin. Il s'agirait ainsi, peut-être, de revenir à la racine de cette violence qui fait pression sur le féminin pour finalement l'éradiquer. Nous pourrions alors construire un tout autre jardin, patiemment. Comment cette construction peut-elle s'élaborer dans la littérature? J'ai postulé dans cette thèse que dans les écrits des femmes des années soixante-dix à quatre-vingt-dix — chez Louky Bersianik, France Théoret, Denise Boucher, Madeleine Gagnon, Carole Massé — pour comprendre le féminin, on privilégie une recherche littéraire qui cherche à établir une conceptualisation nouvelle du temps.

Nous l'avons vu dans ces pages, les écritures au féminin aspirent à provoquer une brisure, une rupture, une cassure dans la progression téléologique du temps patriarcal, venant mettre à mal sa demeure. Or c'est le féminisme lui-même qui, le 6 décembre 1989, est victime de cette cassure. Comme un retour du balancier d'une brutalité telle qu'on ne saurait tout à fait la nommer avec exactitude. C'est cela, un *backlash*<sup>460</sup>. Durant les années quatre-vingt au Québec, en effet, un mécontentement face au féminisme fait rage. Martine Delvaux écrit ainsi que, durant cette période, qui survient après les avancées féministes des années soixante-dix telle sa contrepartie négative,

les femmes sont perçues comme victime d'un grand malheur et responsables d'une série de maux sociaux. On les enjoint fortement à quitter l'espace public, abandonner

---

<sup>460</sup> Pour Diane Lamoureux, le *backlash* aurait commencé dès le début des années 1980, notamment avec le mouvement des Yvettes, où un commentaire de Lise Payette, alors ministre péquiste de la Condition féminine, divise les féministes et les femmes au foyer. Lamoureux écrit : « Ce mouvement a coïncidé avec une remise en cause de la revendication en direction des institutions et de la renégociation sociale des rapports sociaux de sexe. À partir de ce moment, nous nous sommes faites dire qu'il était temps de marquer une pause, que la société avait besoin d'un temps d'arrêt pour assimiler les transformations de la phase précédente. Mais surtout, le mouvement des Yvettes a servi à remettre en cause la représentation des femmes par les féministes sur le plan institutionnel. En opposant les femmes aux féministes, on saisissait l'occasion pour délégitimer les féministes et pour porter une attention croissante aux organismes féminins qui développaient une conception beaucoup plus traditionnelle des rôles sociaux de sexe. » Diane Lamoureux, *Les possibles du féminisme. Agir sans « nous »*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2016, p. 136.

leur autonomie, rentrer à la maison, se marier, avoir des enfants, redevenir des vraies femmes et se libérer de ce virus responsable de tant de douleur : le féminisme<sup>461</sup>.

Le 6 décembre 1989, la journaliste Francine Pelletier, l'une des fondatrices de la revue féministe *La Vie en rose*, fait partie des dix-neuf femmes sur une liste trouvée dans les poches du tueur de Polytechnique. Ces dix-neuf femmes, il voulait aussi les assassiner. D'autres féministes. Appelée à écrire sur la tuerie vingt ans après qu'elle soit survenue, Francine Pelletier écrit que « Polytechnique marque une cassure dans l'histoire contemporaine du Québec, une faille dans notre armure, qui non seulement n'a jamais été reconnue, mais qu'on aimerait la plupart du temps oublier<sup>462</sup> ». Martine Delvaux, dans la préface de la réédition de 2018 de *La théorie, un dimanche*, abonde dans le même sens : cet événement, dont l'onde de choc continue aujourd'hui d'être agissante, signe aussi la fin d'une certaine période heureuse du féminisme au Québec.

Devant cette tuerie, sans doute faut-il panser ses blessures. Année après année, alors que la date du 6 décembre revient, sans doute faut-il ouvrir les bras aux autres femmes, trouver des façons de leur tenir la main, réconfort peut-être insuffisant, mais beaucoup plus doux que l'indifférence. En voulant moi aussi tendre la main à des penseuses, c'est précisément à cette figure, celle de la main, que j'ai fait appel en ouvrant cette thèse. Dans l'introduction, je l'ai évoquée chez Donna Haraway, Gabrielle Giasson-Dulude, Tiphraïne Samoyault. J'ai utilisé la récurrence des mains dans leur travail pour conceptualiser les manières dont l'expérience du temps pouvait être reçue, retravaillée puis donnée à la suivante dans les écritures au féminin.

Mais quels matériaux utiliser pour construire le futur du féminin ? Au cœur des œuvres du corpus, j'ai voulu mettre de l'avant ces gestes qui s'emparent du temps. La main qui les pose est joueuse, prompte à admettre ces ratages, à créer des recommencements, à procéder à des découpages, des collages. Elle tisse, rapièce, invite une main amie besogneuse à participer à son labeur. Les écritures au féminin mettent ainsi de l'avant une pensée vive, alerte, que l'on peut théoriser alors qu'elle est en cours de matérialisation. Un lien s'établit entre le « faire », qui s'incarne dans cette main, et un « regard » qui l'observe en train de procéder. Dans ces

---

<sup>461</sup> Martine Delvaux, « Tous les jours, dimanche », préface de Louky Bersianik et al., *La théorie, un dimanche*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2018 [1988], p. 10.

<sup>462</sup> Francine Pelletier, « Polytechnique : le point de bascule dans l'histoire contemporaine du Québec », dans Mélissa Blais, Francis Dupuis-Déri, Lyne Kurtzman, Dominique Payette (dir.), *Retour sur un attentat antiféministe. École polytechnique. 6 décembre 1989*, Montréal, Éditions du remue-ménage, coll. « Observatoire de l'antiféminisme », 2010, p. 61.



œuvres conscientes de leurs moyens, on observe le passé pour mieux s'élancer vers l'avant, vers tout ce qui est à venir. Ce regard rétrospectif est tout sauf nostalgique. Il a en tête et au cœur un avenir au féminin à créer, à rêver, à matérialiser. Il poste un geste de tri qui désire mettre en mots les raisons de son mouvement. C'est peut-être cela, *les écritures au féminin* : une croyance profonde dans le pouvoir de la littérature, où la littérature incarne la courroie de transmission pour entraîner ce changement paradigmatique entre l'univers patriarcal et celui, désiré, où le féminin ne se construirait plus en fonction du masculin. C'est ce mouvement que décrivent Hélène Cixous et Catherine Clément dans *La jeune née* (1975). Dans ce monde espéré où le féminin existerait,

[t]outes les histoires seraient à raconter autrement, l'avenir serait à raconter autrement, l'avenir serait incalculable, les forces historiques changeraient, changeraient de mains, de corps, une autre pensée encore non pensable transformera le fonctionnement de toute société. Or nous vivons justement cette époque où l'assise conceptuelle d'une culture millénaire est en train d'être sapée par des millions d'une espèce de taupe jamais reconnue<sup>463</sup>.

Les taupes, on l'aura bien compris, ce sont les femmes. Celles qui, espionnes, figures de l'en-dessous, usent de stratagèmes afin de se mesurer à ce travail de sape qui, au fil du temps, mènera à l'effondrement de ce que Cixous nomme, dans *La jeune née*, le « logocentrisme », et qui prend le nom, dans cette thèse, de « patriarcat ». Ce travail de sape qui montre un changement de main *en train* de se produire est au cœur de cette thèse.

Dans le premier chapitre, j'ai mis de l'avant comment, pour les écritures au féminin, le discours sur la littérature est indissociable de la poursuite d'un féminin oblitéré par le patriarcat. Le féminin, comme le montre Irigaray dans son travail, est une entité informe, qui demeure de l'ordre de la question. Alors que le féminisme serait un mouvement englobant, où l'on milite pour une meilleure reconnaissance des femmes, les écritures au féminin mettent en lumière ses potentialités, mais surtout, le pouvoir de la littérature à nommer les espaces de tension que décèle la pratique du féminisme. Car les écritures au féminin ont pour prémisse que le patriarcat se perpétue dans la langue, qui est un système oppressif. En aspirant à prendre le contrôle de la langue par le biais de la littérature, Louky Bersianik, dans *La main tranchante du symbole*, écrit que les femmes « frapperon[t] là où [elles sont frappées] ». (Bersianik, 1990 : 64) Ce geste de frappe, de sape, pour encore reprendre les mots de Cixous et de Clément dans *La jeune née*,

---

<sup>463</sup> Hélène Cixous et Catherine Clément, *La jeune née*, Paris, 10-18, 1975, p. 65.

laisse dans son sillage des reliquats, des tronçons, des résidus : mots, images, rebus, que les écrivaines de mon corpus assemblent et démontent afin de construire le féminin.

Le temps patriarcal, dans les écritures au féminin, se met sur pause dans un geste qui a à voir avec une déflagration, une explosion. Cette rupture amène des questions d'ordre représentationnel. En effet, si le féminin n'a jamais existé et qu'on doit dès lors tenter de l'exprimer en littérature, quelles stratégies utiliser pour le faire? J'ai souhaité répondre à cette question dans le deuxième chapitre, en montrant que le temps, dans les écritures au féminin, défie la progression téléologique entre passé, présent et futur. C'est ce que relate France Théoret dans son essai *Entre raison et déraison* (1987), lorsqu'elle note que « [d]ans l'écriture il y a un enjeu fondamental, connaître. Écrire suppose un art de faire qui m'échappe si je n'inscris que cette mémoire-là. Écrire pour retracer la pleine continuité des autres écritures de femmes et celles des poètes contre les fabulations désespérantes qui envahissent. » (Théoret, 1987 : 73) Théoret trace ici les grandes lignes de ce qui m'a intéressée dans ce chapitre, à savoir non seulement l'inscription d'une mémoire personnelle dans la littérature, mais aussi la mise en mots de celle d'autres artistes. C'est la multiplication de différents types de mémoires appartenant à différentes personnes, cimentée par l'inscription dans la littérature, qui permet de recouvrir la connaissance lacunaire qu'identifie Théoret. C'est aussi à la conjonction de mémoires comme vecteur de connaissances que je m'intéresse dans le deuxième chapitre, d'abord, dans le travail de Nicole Brossard. *Le centre blanc* (1970), recueil de poésie dont la publication précède tout juste le début d'un positionnement féministe plus affirmé chez Brossard et montre une esthétique qui continue à résonner lorsque son écriture se politisera de manière plus franche. Le « je » qui porte *Le centre blanc* poursuit en effet à une quête de sens faite de replis et de recommencements. Ces répétitions entêtées amènent de la brisure, de la fracture dans le déroulement du temps téléologique dicté par une tradition androcentriste. À quels temps appartient donc *Le centre blanc*? Oscillant entre passé et avenir, le sujet poétique rend difficile de répondre à cette question, multipliant les avancées et les reculs... Ce mouvement incessant traverse l'œuvre de Brossard, et donne à penser, plus largement, au travail même des écritures au féminin qui se déplacent entre plusieurs temporalités. J'ai aussi repéré dans son œuvre les figures du tamis, du calque, de la spirale et de l'hologramme. Chez Brossard, ces métaphores cherchent à provoquer l'épuisement du patriarcat. À partir de cet épuisement, on veut atteindre un nouvel ordre, où le féminin ne serait plus minorisé. Puis, j'ai étudié le recueil *Kerameikos* (1987) de Louky Bersianik, dans lequel une correspondance s'effectue entre un « je » poétique et une jeune femme, Hégéso, à laquelle il s'adresse. Hégéso, femme

enterrée dans un cimetière, condamnée à une épuisante errance éternelle parce que prise sous une loi patriarcale, se voit enfin amenée à un repos éternel quand une voix du présent la réveille d'entre les morts pour reconnaître l'aliénation qu'elle a subie durant sa vie.

Un imaginaire de la ruine est présent dans *Kerameikos*, où la possibilité du féminin passe par une présence à laquelle l'histoire s'est peu arrêtée : la sépulture d'une jeune femme dans un cimetière athénien. C'est aussi à l'imaginaire du morceau, du fragment, du reliquat, que s'intéresse le troisième chapitre. En effet, dans les écritures au féminin se retrouve un mouvement entre une volonté de rupture et un désir de construction en employant certaines des ruines laissées par l'univers dont on se détache. J'ai ici étudié le corpus à l'aune de la théorie du « *snap* » de Sara Ahmed dans son essai *Living a Feminist Life* (2017). Le « *snap* » serait ce moment où le corps décide d'en finir avec certaines situations, créant une brisure avec son environnement. C'est en collectant les différentes pièces d'une histoire désormais brisée, éclatée, à repenser, que le « *snap* » ouvre la possibilité de nouvelles généalogies, illustrées par différentes stratégies intertextuelles. J'ai étudié les liens qu'entretiennent les femmes avec des figures du passé, d'abord dans *Dieu* (1979) de Carole Massé, où, à l'instar de celles de la trame ou de la spirale chez Brossard, une métaphore modalise les gestes d'incorporation d'autres œuvres. La métaphore de la couture traverse en effet ce livre de Massé, c'est par elle que sont de jointes les références évoquées. Dans le second titre étudié dans ce chapitre, *Cyprine* (1978) de Denise Boucher, c'est le collage qui fait tenir ensemble l'ensemble des pratiques citationnelles. La couture et le collage sont des œuvres artisanales. Les mains des femmes, historiquement occupées à des soins liés au *care* s'emparent désormais non pas de travaux de couture, mais plutôt du temps pour tenter d'y apposer une définition moins normative.

Cette volonté de définition se retrouve aussi dans la production analysée dans le quatrième chapitre. J'y ai étudié la revue *La Barre du jour/La Nouvelle Barre du jour* (1965-1990). Dans un premier temps, on promeut dans cette revue la construction d'une bibliothèque référentielle qui réunit des figures marginalisées de l'histoire de la littérature québécoise, notamment dans la rubrique « Les inédits ». Si les femmes participent à la revue comme écrivaines et comme membres des comités de rédaction successifs, elles sont très peu retenues en tant que figures d'importance dans la construction du récit de la littérature québécoise à laquelle les comités de rédaction s'affairent. La publication d'un premier texte féministe, « Vaseline » (1973) de Nicole Brossard, mène à un changement de paradigme. On désire de plus en plus construire une bibliothèque au féminin transhistorique. Au fur à mesure

que sont publiés les numéros « Femmes » à partir de 1975, ce ne sont en effet plus seulement les écrivaines du passé, mais également les contemporaines, qui sont citées dans les numéros. Or, dans les dernières années de publication de la revue, les collaboratrices se remettent plutôt en doute, questionnent leurs contributions et sont inquiètes pour l'avenir du féminisme.

Le cinquième et dernier chapitre de la thèse montre aussi des femmes regroupées dans des espaces de publication. J'y ai d'abord analysé *Retailles* (1977) de Denise Boucher et Madeleine Gagnon, où les deux femmes réfléchissent à leur mise à l'écart d'un groupe de paroles de femmes féministe. Comment le féminisme, malgré ses bonnes intentions, en vient tout de même à écarter certaines de ses membres? L'esprit communautaire est voué à l'échec et seule la littérature, croient-elles, est à même de penser la pluralité sans reproduire malgré elle des mécanismes oppressifs. Puis, dans *La théorie, un dimanche* (1988), j'ai étudié les positions d'écrivaines féministes face à l'environnement dans lequel elles évoluent, où, elles le sentent, leur féminisme fait d'elles des cibles. « Où en est le féminisme? Notre grand rêve s'est-il effondré? », écrit ainsi Louise Dupré dans *La théorie, un dimanche*. (Dupré, 1988 : 122) Si, en vertu de la loi, les femmes ont bel et bien plus de droits, c'est plutôt sur le plan de l'imaginaire, croit-elle, que le féminisme aurait failli, puisque la mise en place d'une « conscience féministe », le projet même de *La théorie, un dimanche*, relève, du moins partiellement, de l'échec. Cette conscience féministe, sorte de lieu de la culture où le féminin pourrait se développer, serait encore à construire, à imaginer, à faire : la conscience féministe n'est pas instituée, malgré les décennies de militantisme féministe. Au-delà du constat que le mouvement féministe dans lequel elles ont inscrit leur pratique d'écrivaines s'effondre, s'effrite, les écrivaines qui signent *La théorie, un dimanche* formulent aussi quelques regrets : comment poursuivre ce travail féministe qui s'étend, comme la forme même de *La théorie, un dimanche* le montre, de la théorie à la création, de la vie quotidienne à la vie littéraire? Le féminisme tel qu'elles l'ont conçu arrive-t-il à terme, doit-il se réinventer? Ces questions se forment et se déforment dans *La théorie, un dimanche*, dans l'intuition que le pire guette le féminisme. Le pire arrivera en effet le 6 décembre 1989, un peu passé seize heures, dans les corridors labyrinthiques d'une université montréalaise. Or *La théorie, un dimanche* montre aussi que même dans l'adversité la plus complète, le féminisme sait et saura trouver de nouvelles formes, grâce à sa malléabilité, sa *plasticité*, pour reprendre l'expression de Catherine Malabou, qui consacre plusieurs œuvres à la question<sup>464</sup> :

---

<sup>464</sup> Par exemple *L'Avenir de Hegel. Plasticité, temporalité, dialectique* (1996), *Plasticité* (2000) ou encore *Ontologie de l'accident : Essai sur la plasticité destructrice* (2009).

Le substantif « plasticité » désigne le caractère de ce qui est plastique, c'est-à-dire de ce qui est susceptible de recevoir comme de donner la forme. Ce registre du modelage excède le strict cadre esthétique, puisque la plasticité désigne aussi le façonnement par la culture ou l'éducation (on parle de la plasticité du nourrisson, de l'enfant, de la plasticité du cerveau). D'une manière générale, la plasticité caractérise la faculté d'adaptation, comme en témoignent les expressions de plasticité animale ou de plasticité du vivant. Enfin, la plasticité désigne, en histologie, la capacité des tissus à se reformer après avoir été lésés, les processus de cicatrisation et de guérison<sup>465</sup>.

Car le féminisme, du moins tel qu'il se vit actuellement au Québec, dans cette réalité précise et circonscrite qui ne saurait être la même qu'ailleurs, a vu sa « plasticité » être déterminée à partir des événements du 6 décembre 1989. Si on pressentait déjà, lorsque paraît *La théorie, un dimanche*, que le féminisme tel qu'il se vivait alors se trouvait peut-être dans un cul-de-sac, la tuerie de la Polytechnique vient montrer ce cul-de-sac de la plus douloureuse des manières. Le mouvement féminisme a, pour reprendre la terminologie que développe Malabou ci-haut, « reçu » une de ses formes à partir de cette tuerie. Le féminicide de Polytechnique a ainsi façonné les manières dont on considère désormais non seulement les femmes, surtout celles en position de savoir, mais également la façon dont les femmes à l'université se perçoivent elles-mêmes. Être une femme qui désire avoir accès au savoir peut être léthal : voilà l'un des enseignements du 6 décembre 1989. Car à l'école de la violence, comme à toute école, il y a des choses à retenir. Ainsi, être une femme à l'université est un geste politique; sans doute cette présence l'a-t-elle toujours été, mais ces meurtres le rappellent de manière implacable.

### À partir d'un regard

Le 6 décembre 1989, j'étais âgée d'un an. Fille de deux diplômés de l'Université de Montréal, dont l'un était présent sur le campus le 6 décembre 1989, dans le pavillon de chimie situé à quelques pas de l'École Polytechnique, j'ai toute ma vie été consciente de cette tuerie. Peut-être comme d'autres femmes nées juste un peu avant, ou juste un peu après, la tuerie de Polytechnique, j'ai, encore aujourd'hui et peut-être, qui sait, pour toujours, l'impression d'être née en même temps que ces meurtres. Comme mon propre anniversaire, les commémorations ont, année après année, rythmé ma vie. Digne fille de mes parents, étudiante à l'Université de Montréal du baccalauréat au doctorat, j'ai passé des années à arpenter ce campus, y sentant

---

<sup>465</sup> Catherine Malabou, « La plasticité en souffrance », *Sociétés & Représentations*, vol. 20, n° 2, 2005, p. 33.

parfois confusément toutes les présences dont je devais me faire héritière afin de ne pas avoir l'impression d'être imposteur.

Comment habiter cet espace, celui de l'université, en faisant honneur au palimpseste infini des présences qu'il contient? Il fallait en élire quelques-unes. J'ai donc habité cet espace en choisissant mes propres fantômes : ceux de mes parents, couple qui a depuis éclaté, et qui était l'un et l'autre les premiers de leur famille à obtenir un diplôme universitaire. D'autres fantômes : ceux, bien sûr, que je partage sans doute avec bien d'autres, ceux des femmes assassinées par un tireur misogyne.

Au fil de cette thèse, d'autres fantômes, auxquels je n'avais jusqu'à présent que peu pensés, se sont mis à habiter mon quotidien et mes pratiques de recherche et d'écriture, à peser sur mes épaules. Je voudrais ici prendre un instant pour les nommer, manière de leur rendre hommage. D'autres fantômes : ceux d'écrivaines au visage non blanc qui, elles aussi, auraient mérité une place dans l'histoire littéraire au même titre que celles à qui j'ai consacrées ma thèse. Ces femmes racialisées, elles sont, dans les écritures au féminin, évincées des scènes principales, comme dans les films *Some American Feminists* de Nicole Brossard et Margaret Wescott et *Les terribles vivantes* de Dorothy Todd Hénault. D'autres fantômes encore m'habitent aujourd'hui, en même temps que j'achève ce travail universitaire : ce sont ceux des femmes que je ne connais pas, celles qui auraient rêvé d'avoir cette place que j'ai parfois occupée avec fatigue, celles qui auraient tant voulu faire des études comme les miennes, des études doctorales, et qui n'ont jamais pu accéder, pour des raisons que je ne connaîtrai jamais, à l'université. Ce n'est pas par désir de parler de moi que j'écris ces lignes, comme il est possible que l'on me reproche; c'est parce que, comme me l'ont enseigné celles dont j'ai souhaité mettre ici en lumière les œuvres, *le privé est politique*. Ma position féministe ne saurait être que personnelle et située. Surtout que ma petite histoire personnelle, qui m'a aussi profondément pétrié comme intellectuelle, s'inscrit, au même titre que les lectures théoriques effectuées dans et en périphérie de l'université, dans une chaîne d'histoires, celles des autres femmes; certaines de ces histoires ressemblent à la mienne, et d'autres lui sont étrangères. À toutes ces histoires, à toutes nos histoires, je voudrais rendre hommage. Martine Delvaux, dans son essai *Le monde est à toi* (2017), écrit que

[L]a manière dont on devient féministe est une chose mystérieuse. On pourrait croire que ça se fait principalement par le biais de textes, de mots, d'actions, d'une implication directe dans la société. Mais on tend à oublier que ça passe aussi par l'amour et le désir

que des filles peuvent éprouver pour d'autres filles et pour des femmes, pour des filles ensemble qui partagent le même amour pour les mêmes femmes, qui sont hantées par elles, et qui peut-être auront envie de faire quelque chose de cette hantise. (Delvaux, 2017 : 137)

Mes hantises — l'écriture des femmes, l'amour des femmes — revêtent donc ici la forme de cette thèse.

### Ce qui restera : le présent qui se répète

Dans *Ce qui restera* (2017), l'écrivaine Catherine Mavrikakis, qui répond à une commande de sa maison d'édition de rendre compte « de moments marquants [de sa vie]<sup>466</sup> », propose dans « Le souvenir dont je ne me souviens pas », le dernier des trois récits qui composent le livre, une réflexion dans laquelle la narratrice est hantée par Polytechnique. À cette dernière, dans l'histoire, s'ajoutent d'autres tueries comme celle, xénophobe, de la Mosquée de Québec, qui a fait six victimes le 29 janvier 2017<sup>467</sup> ou encore celles des attentats du 11 septembre 2001 aux États-Unis, qui en a fait 3 000<sup>468</sup>. Ces événements réitèrent une violence difficilement nommable dont la cible change, se modifie, n'est jamais la même. Or l'itération même de la violence, signale Mavrikakis, soulève chaque fois « quelque chose comme une immense fatigue » (Mavrikakis, 2017 : 103). Celle d'un monde qui vit sur des rafales répétitives, des salves violentes reproduites à l'infini, de façon presque morne, machinale : à ce rythme-là, cette violence continue-t-elle de faire événement, ou la chaîne de ces itérations ne constitue-t-elle pas, au contraire, un environnement auquel on s'habitue? Une chose est certaine, c'est que la répétition de la violence entraîne « un temps au goût très peu sûr », soumis à un « télescopage ». (*Ibid.* : 107)

Si le temps n'avance pas de façon téléologique, c'est peut-être parce que son avancée ne répare pas les violences précédentes, qui se répètent en prenant de nouvelles formes. La réitération de la violence ne mène pas à une progression temporelle, mais à un retour lancinant

---

<sup>466</sup> Catherine Mavrikakis, *Ce qui restera*, Montréal, Québec Amérique, coll. « III », 2017, p. I. Désormais cité directement dans le texte, suivi de la page de l'extrait. Ces mots, qui font partie du paratexte de la toute première page du livre, sont suivis de la mention que ces récits proposent « une part d'invention [mais aussi] peut-être pas »; ils alternent volontairement, inclassables, entre autobiographie et fiction.

<sup>467</sup> Leurs noms : Ibrahima Barry, Mamadou Tanou Barry, Khaled Belkacemi, Abdelkrim Hassane, Azzedine Soufiane, Aboubaker Thabti. Quelques mois plus tard, une des premières répondantes sur les lieux de la tuerie, Andréanne Leblanc, ambulancière, se suicide, vraisemblablement des suites d'un choc post-traumatique suite à son intervention. On considère qu'elle est aussi une des victimes, de manière collatérale, de cette fusillade.

<sup>468</sup> L'espace me manque de manière plus qu'évidente ici pour écrire les noms de toutes les victimes. Je souhaite tout de même souligner que j'aurais voulu tous les inscrire.

du même. Ces attentats conduisent à une habitation du temps problématique très proche de celle qui est au cœur de ce travail doctoral. Ce temps est peut-être celui qui, parce qu'il est sans cesse interrompu par la violence, ne sait que retourner sur lui-même et refaire des chemins déjà parcourus. J'ai étudié par le prisme du féminisme ce motif d'un temps qui recule, qui revient sur lui-même, qui piétine. On a défini comme celui du trauma ce temps qui ne sait avancer durablement sans être brusquement replié sur lui-même. Anne Dufourmantelle écrit à propos du trauma, dans *Puissance de la douceur* (2013), que « [p]our approcher, voire guérir d'un trauma, il faut pouvoir aller jusque-là où le corps a été atteint. Il faut coudre une autre peau sur la brûlure de l'évènement. Fabriquer une enveloppe protectrice *ad minima* sans quoi aucune délivrance n'est possible<sup>469</sup> ». Ce que je souhaite arguer ici, c'est que la répétition de la violence fait en sorte que la construction de cette peau protectrice qu'évoque Dufourmantelle ne se produit jamais. Cette peau est constamment arrachée : nous ne sommes jamais allés, collectivement, « jusque-là où le corps a été atteint », aux racines du mal, de la violence — aux racines du patriarcat, peut-être. Les œuvres étudiées dans le cadre de cette thèse travaillent à partir de ce temps jamais résolu où se perpétuent les mêmes violences. Elles cherchent à atteindre ce corps blessé, même si elles n'y arrivent jamais complètement, ou jamais durablement. Ces œuvres ne proposent pas de résolutions, des conclusions heureuses, mais visent à rendre tangible cet abrutissement lancinant du temps auquel leurs écrivaines sont soumises. Elles veulent le circonscrire, le rendre patent, incontournable, impossible à nier. Ce sont des écritures chercheuses, des écritures savantes, où est mis en lumière à la fois la position oblitérée des femmes dans l'histoire, et le désir d'en finir, une bonne fois pour toutes peut-être, avec cette minorisation.

Comme je le soulignais plus tôt, dans « Le souvenir dont je ne me souviens pas », le texte de Mavrikakis qui traite en partie de la tuerie de Polytechnique, le présent d'énonciation de la narration, présenté comme celui de l'année de publication du livre, 2017, chevauche d'autres temporalités. Le souvenir de l'évènement revient de manière entêtante, notamment par la répétition de la date, le 6 décembre 1989. Par ailleurs, plusieurs éléments lient la narratrice aux femmes assassinées : en décembre 1989, elle a le même âge que plusieurs d'entre elles, ce qui l'amène à s'identifier à elles. Tout comme elles, la narratrice est, grâce à ses études et à son métier, une femme savante :

Le 30 janvier 2017, je suis ce soir du 6 décembre 1989. Je viens d'obtenir mon dernier diplôme. J'œuvre comme chargée de cours en littérature, fière de gagner ma vie en me

---

<sup>469</sup> Anne Dufourmantelle, *Puissance de la douceur*, Paris, Payot Rivages, coll. « Manuel Payot », 2013, p. 119.



nourrissant des mots des autres, de tous ceux et celles qui me donnent une raison de vivre. Oui, c'est ainsi dans mon esprit... Le 6 décembre 1989, je suis fière d'être une jeune femme qui a su terminer ses études de lettres, fière d'incarner une génération de femmes à qui l'avenir appartient. Le 6 décembre 1989 je meurs un peu avec ces filles qui comme moi, croyaient en l'avenir. Sur ma pierre tombale fictive, on lit ce qui sera désormais mon nom : Geneviève-Bergeron-Hélène-Colgan-Nathalie-Croteau-Barbara-Daignealt-Anne-Marie-Edward-Maud-Haviernick-Barbara-Klucznik-Widajewicz-Maryse-Laganière-Maryse-Leclair-Anne-Marie-Lemay-Sonia-Pelletier-Michèle-Richard-Annie-St-Arneault-Annie-Turcotte. (Mavrikakis, 2017 : 107)

Chez Mavrikakis, un peu comme chez Francine Pelletier plus tôt, l'évènement du 6 décembre 1989 montre un moment de rupture, de ceux qui marquent une scission dans la progression du temps, créant un avant, puis un après. Plus encore, chez Mavrikakis, cette tuerie, qui demeure la plus meurtrière dans un établissement scolaire au Canada, détruit la croyance en l'avenir de la protagoniste. Si on n'y croit plus, est-ce que l'avenir peut réellement se produire? Pas dans la littérature, en tout cas, selon le texte de Mavrikakis. La littérature sait garder intacte toute la brutalité de la tuerie de Polytechnique pour la narratrice, la faisant appartenir à un temps qui se répète, qui revient, qui n'avance pas.

Après ces assassinats, en effet, l'avenir cesse d'appartenir aux femmes de cette génération. Il leur glisse des mains, devient moins certain; il est improbable et se défile, il se déroule, échappe à sa progression logique. C'est que la narratrice meurt « un peu » elle aussi avec ces femmes qui elles, sont réellement mortes sous les balles. Leur mort a entraîné la fin d'un espoir, celui d'une génération de femmes dans les lieux de savoir, et pour qui l'avenir s'annonçait bon et vaste, rempli de promesses. C'est la fin de cette croyance dans le futur que représente cette pierre tombale fictive qu' imagine la narratrice. Couronnant sa propre épitaphe de leurs noms, la narratrice du « Souvenir dont je ne me souviens pas » leur rend un devoir de mémoire. Cette solidarité aussi funeste qu'indéfectible fait valser ces femmes dans un imbroglio temporel. Leur singularité apparaît dans cette formule, puisque leurs noms sont toujours identifiables. Ils sont joints les uns aux autres par des tirets, tandis que celui de la narratrice ne figure tout simplement pas dans l'énumération. Cette formule singulière sous-entend bien entendu que la narratrice, étant une jeune femme éduquée, une jeune femme en position de savoir, aurait pu elle aussi être victime d'un tel tueur. Comment espérer un futur, comment croire à ce qui vient, quand on sait que les connaissances des femmes, ces connaissances qui sont au cœur même du féminisme puisque les acquérir permet de nommer des oppressions pour tenter de les contrecarrer, font d'elles des cibles?

Ici, je ne peux m'empêcher de souligner que, pour évoquer les événements du 6 décembre 1989, il est devenu d'usage de seulement employer le terme de « Polytechnique »<sup>470</sup> : c'est-à-dire que plutôt que de parler de *l'attentat* de Polytechnique, de la *tuerie* de Polytechnique, de *l'acte terroriste* de Polytechnique, on dit tout simplement (et tout le monde de comprendre) « Polytechnique ». Dans ce singulier effet de métonymie où sont assimilés le lieu de la tuerie et l'évènement même de la tuerie, il y a quelque chose qu'on pourrait lire, si l'on était un peu de mauvaise foi ou, au contraire, si l'on était un peu clairvoyant, comme cela : *c'est l'école même qui a tué ces femmes*. Ainsi, comment créer des lieux de savoir qui ne soient pas potentiellement mortifères pour elles? Ces lieux, là où apprendre ne deviendrait pas nécessairement vulnérabilisant, sont-ils même en mesure d'exister<sup>471</sup>? Dans les années soixante-dix, quatre-vingts, quatre-vingt-dix, celles qui ont pratiqué l'écriture au féminin ont, c'est du moins ce que j'ai maintenu dans ces pages, proposé une école différente. Une école sans murs, sans briques, sans bureaux, sans chaises, une école où il n'y a pas de maîtresses, ou s'il y en a une, elle ne reste jamais en place bien longtemps, allant tantôt devant la classe, et tantôt devenant une élève, elle aussi. Les écritures au féminin ont cru à la portée d'une école à même la littérature, où le féminin était à inventer à partir des pièces rafistolées de récits, de poèmes, de textes philosophiques. Une école de la littérature, par la littérature, dans la littérature, où, enfin, être une femme pourrait être une possibilité.

C'est cette école-là que j'ai souhaité fréquenter le temps d'une thèse, me demandant comment elle me formerait à mon tour, comme universitaire, comme écrivaine, comme féministe.

### Le féminisme comme durée

Je ne souhaite pas arguer que le « télescopage des temps », pour reprendre l'expression si juste de Catherine Mavrikakis, perdure dans les écritures au féminin sur un même mode jusqu'à aujourd'hui, qu'il porte tout à fait et hors de tout doute les mêmes peurs, les mêmes

---

<sup>470</sup> À titre d'exemples, citons rapidement le film de Denis Villeneuve, *Polytechnique* (2009). Le dossier que consacre le quotidien *La Presse* à la commémoration des trente ans de la tuerie se nomme « Polytechnique. Le récit d'une tragédie ». Voir : Lachapelle, Judith [En ligne] <https://www.lapresse.ca/actualites/201912/05/01-5252538-polytechnique-le-recit-dune-tragedie.php> (page consultée le 10 janvier 2019).

<sup>471</sup> Les exemples afin d'étayer cette affirmation pourraient être infinis, mais je me contenterai d'évoquer celui de Jean Larose, professeur au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal de 1979 à 2011. À l'hiver 2018, un scandale à son sujet a explosé, à la suite d'une enquête menée par la journaliste Rima Elkouri de *La Presse*. Plusieurs étudiantes ont témoigné, rendant compte de des inconduites sexuelles de Larose envers elles.

espoirs. Il faut nuancer : les œuvres qui font l'objet de cette thèse proposent un temps qui, s'il est résolument non linéaire, faisant coexister, en strates, différents lieux et époques, procède ainsi afin de réorganiser la mémoire des femmes, ou encore, pour utiliser un terme emprunté à Deleuze que j'ai abondamment utilisé au fil de ces pages, pour l'*agencer*. Après avoir multiplié les aires d'agencements, on s'est entendu sur une forme, une méthode, une façon de traiter de la mémoire des femmes, de mettre en récit sa temporalité : cette entente, qui aurait pu être un lieu, un vocabulaire, une philosophie, ce serait sans doute la conscience féministe décrite dans *La théorie, un dimanche*. Si elle s'était produite, la conscience féministe serait devenue un point de chute qui aurait permis la fin d'un monde patriarcal. Le féminisme aurait été une des étapes du *telos*. Cette perspective, celle d'un féminisme qui ne serait que temporaire, rejoint la conclusion du « Temps des femmes » de Kristeva. Cherchant à savoir si les femmes peuvent devenir des sujettes, Kristeva écrit que « [l]a réponse ne pourrait être positive qu'au prix d'un *moment* de la pensée de l'identité anthropomorphe » (Kristeva, 1979 : 19. Je souligne). Le féminisme est ainsi présenté comme un *moment*, névralgique, certes, mais néanmoins marqué par sa non-permanence, son caractère transitoire. Or, cette certitude du féminisme comme temporaire, certitude qui est aussi un espoir, s'effrite progressivement au Québec durant les années quatre-vingt qui culminent par la tuerie de Polytechnique, le 6 décembre 1989. Le féminisme devra continuer d'exister.

Nuançons ce pessimisme face au féminisme qui devrait être l'embrasseur d'une révolution qui, découvre-t-on, tarde à s'enclencher, et ne se produira peut-être pas jamais. C'est ce que fait Mary O'Brien<sup>472</sup> dans « *Periods* » (1989), où elle écrit :

Sans aucun doute, le patriarcat aimerait-il penser que le féminisme n'est qu'une « période », qu'un autre de ces moments dans l'histoire où on commence soudainement à être hystérique, une période qui va éventuellement se terminer— point final —, faisant partie d'un présomptueux cycle répétitif, une sorte de période de ménopause, de problèmes de femmes, de femmes à problèmes dont les activités sont historiquement cycliques. Une petite période d'insubordination, après tout, agit comme la valve de sûreté afin d'assurer la continuité du système de sexe et de genre. On fait donc quelques concessions : on permet aux femmes de sortir de la sphère privée et de se mettre à l'épreuve de la raison. On verra qu'elles retourneront vite à leur sphère naturelle, naturellement épuisées par leurs efforts pour simuler la raison<sup>473</sup> (O'Brien : 13).

<sup>472</sup> Les recherches de Mary O'Brien, notamment dans son livre-phare, *The Politics of Reproduction* (1981; traduit en français en 1987 chez Remue-ménage sous le titre *Dialectique de la reproduction*), sont controversées, car elle associe fortement le « féminin » à la maternité, et, dans « *Periods* », aux menstruations (le terme « *periods* » évoque ici autant une période de temps que les menstruations), ce qui peut paraître essentialiste ou même capacitiste. Mais je souhaite tout de même honorer sa pensée, qui me paraît riche tout en soulignant que ce ne sont pas toutes les femmes qui ont des menstruations ou qui ont des organes reproducteurs féminins.

<sup>473</sup> Je traduis. « *Doubtless, the patriarchy would like to think of feminist "period", another historical outburst nagging, due to stop – full stop – part of a repetitious cycle of uppityness, a climacteric of some kind, women's trouble, troublesome women whose activities are historically cyclical. A little period of insubordination, after all,*

Avec ironie, O'Brien note de manière fine que considérer le féminisme comme une période qui un jour s'achèvera revient peut-être à se plier à un temps linéaire et patriarcal alors que le féminisme serait plutôt « un exemple indéniable du pouvoir de la cyclicité, et non pas seulement pas un éternel retour du même finalement assez romantique, mais plutôt quelque chose qui ne s'en-va-pas<sup>474</sup> ». (O'Brien : 16) Cette incrustation du féminisme serait peut-être ce qui le force à un certain surplace, ce qui fait en sorte qu'on y mélange les temps, qu'on ne les ordonne pas. Acte rebelle, peut-être marginal, en comparaison à la doxa du temps linéaire, progressif et téléologique, le temps des femmes serait, pour O'Brien, encore à inventer. Il serait résolument et indéniablement de l'ordre de la création.

### Tant qu'il le faudra

Trente ans après le 6 décembre 1989, sur le fil de mon compte Facebook, dans les *stories* et les publications de mon compte Instagram, les femmes que je suis et qui me suivent, celles qui forment mes réseaux de proximité comme mes réseaux élargis, celles qui sont des écrivaines, des femmes qui travaillent ou étudient en littérature, mais aussi des femmes qui œuvrent dans le domaine de la médecine, de la traduction, des sciences sociales — des femmes qui appartiennent parfois à des cercles très différents de ceux qui me lient à l'université ou au monde des lettres — ont publié des statuts sur les médias sociaux afin d'appeler une commémoration de la tuerie du 6 décembre 1989. Elles ont ainsi partagé des publications pour participer au devoir de mémoire des événements de Polytechnique. Certaines images ont été directement reprises sur les médias sociaux, d'autres partagées de *story* Instagram en *story* Instagram, de statut Facebook en statut Facebook, telles des citations que l'on répète, les psalmodiant<sup>475</sup>. En plus des images, d'autres personnes ont aussi écrit des statuts qui revendiquaient, sous le mode du témoignage, l'importance du féminisme en lien avec la commémoration de cet événement. Ces statuts Facebook, qui sont habituellement d'une certaine ampleur, je les lis comme s'inscrivant dans le sillage de la popularisation du mot-clic

---

*acts as safety valve for the sustenance of sex/gender system. A few concessions: let them emerge from the private realm and test themselves against all reason: they will go back to their natural sphere, worn out by the effort to simulate reason in their naturalistic way* ».

<sup>474</sup> Je traduis. « *Feminism is a clear example of the power of cyclicity, not a romantic eternal return but a never-going-away* ».

<sup>475</sup> Je pense par exemple aux illustrations du Conseil du statut de la femme ou encore à celle de la poète et artiste visuelle Marjolaine Beauchamp partagée sur la plateforme Instagram. Voir Annexe 7 et 8 en page 324.

#metoo<sup>476</sup>. Ce mot-clic a été inventé en 2007 par la militante féministe afro-américaine Tarana Burke afin de briser la solitude des femmes ayant survécu à des violences sexuelles, puis a été popularisé par l'actrice Alyssa Milano dix ans plus tard, en 2017, dans la foulée des scandales sexuels entourant Harvey Weinstein, producteur d'Hollywood accusé par nombre de femmes du milieu cinématographique d'inconduites sexuelles : sa popularisation a été un phénomène d'une vaste ampleur, solidarisant les femmes par rapport aux violences qu'elles ont subies.

Le 6 décembre 2019, un peu à la manière des temps forts du mouvement #metoo survenu deux ans plus tôt, les longs statuts se sont multipliés : celles et ceux qui les rédigeaient écrivaient des anecdotes personnelles liées aux mémoires traumatiques de l'évènement. Ces statuts n'étaient pas uniquement rédigés par des femmes de la même génération que celles qui ont été assassinées, à l'instar de la protagoniste de Catherine Mavrikakis; ni par d'autres qui, comme moi, sont nées à peu près au même moment que la tuerie elle-même. Or, je le crois, ces statuts montraient un rapport au temps à l'égard de la tuerie. En effet, comment le temps peut-il s'écouler tranquillement, doxiquement, seconde par seconde, minute par minute, heure par heure, alors qu'il s'exerce dans la dette de celles qui sont mortes parce qu'elles étaient femmes? Polytechnique a dérégulé le temps des femmes, un temps qui était déjà, nous l'avons vu ensemble au fil de ces pages, dérégulé d'avance. Au dérèglement ontologique du temps des femmes se juxtapose d'autres dérèglements, chaque fois que des actes de violence viennent raviver les traumas. Et en achevant cette thèse, je ne peux que me demander si ce temps qui ne passe pas, qui refuse d'avancer, ce temps qui garde intact le trauma pour ne pas qu'il soit oublié, n'appartiendrait pas seulement aux écritures au féminin, tel que je l'ai exploré entre ces pages, mais serait, plus largement, celui du féminisme même. Car tout mettre ensemble, joindre passés, présents et futurs, mène à la création d'une mémoire brouillonne, subjective, farouchement prête autant aux décroissements qu'à la reconfiguration perpétuelle; garder intacte cette mémoire foisonnante, débordante, est politique. Car il s'agit aussi, sans doute, de s'assurer qu'un discours officiel de l'histoire ne vienne pas ordonner sans nous ce magma gigantesque, aux mille protubérances. Garder cette mémoire plurielle, diversifiée, coulante, c'est résister à la stigmatisation d'une histoire qui, on le sait, continue de nous omettre. C'est résister à la norme et aux *boys club* pour continuer à habiter un espace encore en cours de construction, encore en train de choisir les matériaux qui lui permettront de se bâtir une demeure stable —

---

<sup>476</sup> En France, il a été traduit par #balancetonporc; au Québec, par #moiaussi.

choisir une mémoire anachronique, c'est considérer qu'il est encore possible que cette maison-là puisse exister. C'est de ne pas baisser les bras.

Lors des commémorations des événements du 6 décembre 1989, en 2019, une expression revenait fréquemment. C'était également le slogan de la Journée internationale des droits des femmes du 8 mars 2018. « Féministe tant qu'il le faudra » : cette formule, déclinée de plusieurs façons, a clos certains statuts Facebook<sup>477</sup>. « Féministe tant qu'il le faudra » : cette expression rend bien compte de la manière dont le féminisme s'inscrit en étroite relation avec le temps. Être féministe demande mobilisation intense, qu'on est prêtes à maintenir « tant qu'il le faudra »; et on y entend bien la connotation d'obligations, qui se font parfois avec peine et avec difficulté, qui vient ici avec l'utilisation du verbe *falloir*. Il *faut* être féministe, ce n'est ni un choix ni une velléité. Les injustices personnelles et sociales qui surviennent font que l'on doit répondre à cette exigence éthique. « Tant qu'il le faudra », donc, être féministe, c'est-à-dire pour un laps de temps qui arrivera à échéance. Mais cette échéance tarde, s'éloigne. Arrivera-t-elle réellement à terme? Rien n'est moins sûr. Lorsque le féminisme arrivera à terme, c'est ou bien parce que le patriarcat aura fini par l'engloutir en entier, ou bien parce qu'enfin, on aura atteint cette conscience féministe, cet endroit rêvé où il fera bon vivre.

« Tant qu'il le faudra » : difficile ici également de ne pas souligner l'homonymie entre « tant » et « temps ». Plus encore, « tant », utilisé ici comme locution conjonctive, signifie « aussi longtemps que ». *Féministe pour aussi longtemps qu'il le faudra*. Des femmes assassinées durant la tuerie de Polytechnique à Virginia Woolf dans *Trois guinées* à Greta Thunberg qu'on essaie de ridiculiser, de la militante afro-brésilienne Marielle Franco assassinée par balle à Rio de Janeiro aux femmes amérindiennes disparues et tuées, qui correspondent à 25 % des femmes tuées au Canada alors qu'elles ne comptent que pour 2 % de la population totale du pays<sup>478</sup> : ces femmes, le temps du féminisme les garde en lui-même. Je ne souhaite pas penser ces événements en prétendant qu'ils soient équivalents, qu'ils ne possèdent pas leurs caractéristiques propres ou que les actes de violence ne puissent pas être hiérarchisés. Au contraire. Mais le temps du féminisme, tel qu'il m'apparaît, intègre ces violences, petites et

---

<sup>477</sup> #féministetantquillefaudra, #féministetantquillefaudra, #tantquillefaudra

<sup>478</sup> Maryanne Pearce, *An Akward Silence. Missing and Murdered Vulnerable Women and the Canadian Justice System*, thèse de doctorat, Faculté de droit, Université d'Ottawa, 2013. Voir aussi à ce sujet le rapport final de l'Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues ou assassinées, qui considère que ces meurtres et disparitions relèvent du génocide : [En ligne] <https://www.mmiwg-ffada.ca/fr/final-report/> (page consultée le 21 février 2020).

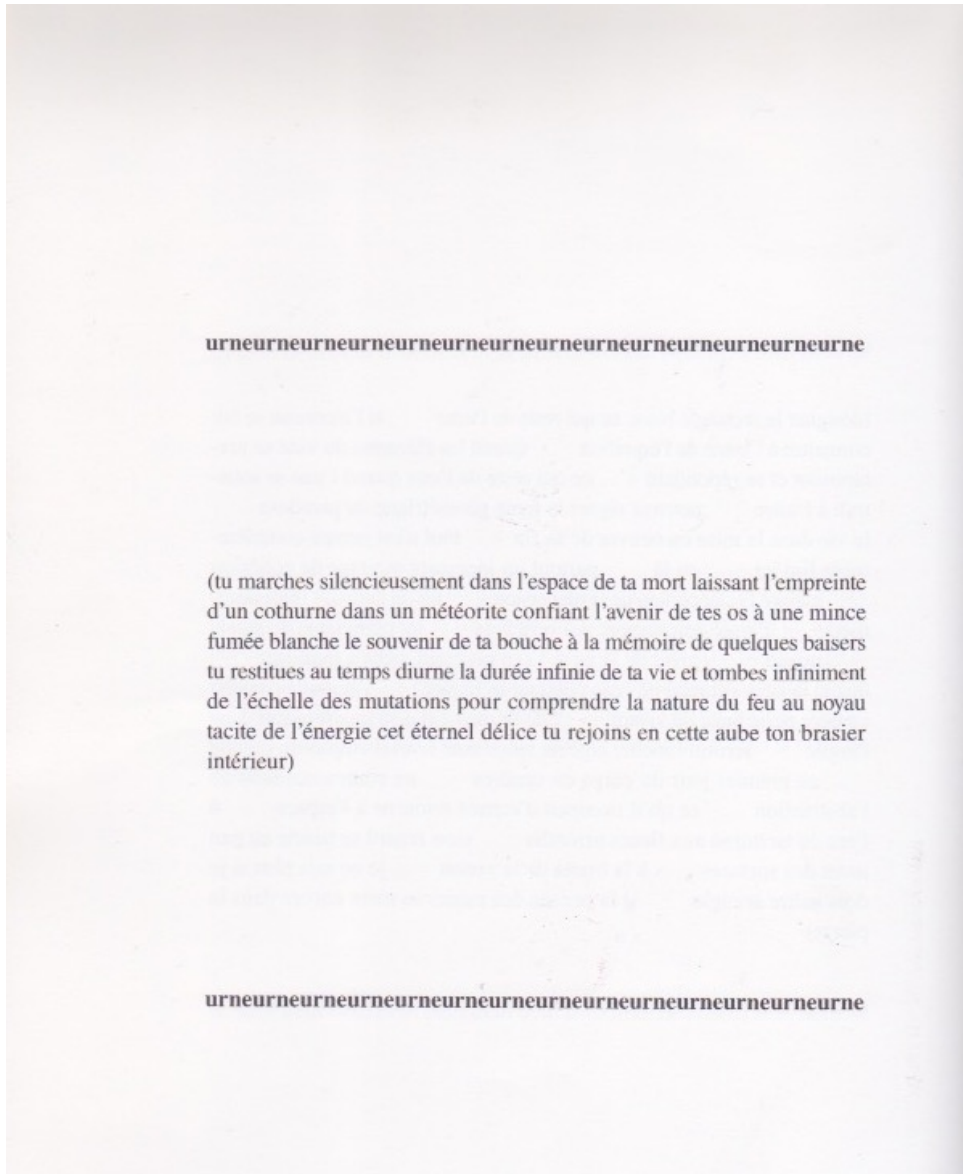
grandes, locales et internationales. Il les conserve, il les archive. Le temps du féminisme m'apparaît ainsi profondément et inaltérablement celui de l'anachronisme, car il refuse de reléguer au passé les trahisons, toutes les petites et grandes violences qui attestent de la pertinence de son existence, de sa vitalité.

Les féministes ne sont pas de celles qui oublient. Elles sont de celles qui gardent tout en bouche. Avec les souvenirs dont elles se gargarisent, elles s'étouffent parfois, mais elles ne les avalent pas. Si elles avalaient quoique ce soit, cela signifierait qu'elles pardonnent, qu'elles tournent la page, qu'elles disent *oui, tout ça relève du passé, cela ne se reproduira plus, passons à autre chose*. Si elles avalaient ce qu'elles gardent en bouche pour alimenter leur fiel, leur colère, mais aussi leur espoir, cela signifierait qu'elles acceptent l'avancée du temps, qu'elles acceptent de ne plus être des contemporaines de tous les attentats contre elles dont elles gardent les marques, les cicatrices. Les féministes savent garder en bouche ce qui les attaque, pour ne pas passer à autre chose. Elles connaissent leurs fantômes. Elles sont nées avec l'instinct d'être hantées. Sorte de mélancolie, peut-être, mais désir grand et vaste, et intimement personnel, que de conserver la mémoire au plus près du corps, par là où ma propre écriture me vient toujours.

## ANNEXES

### Annexe 1

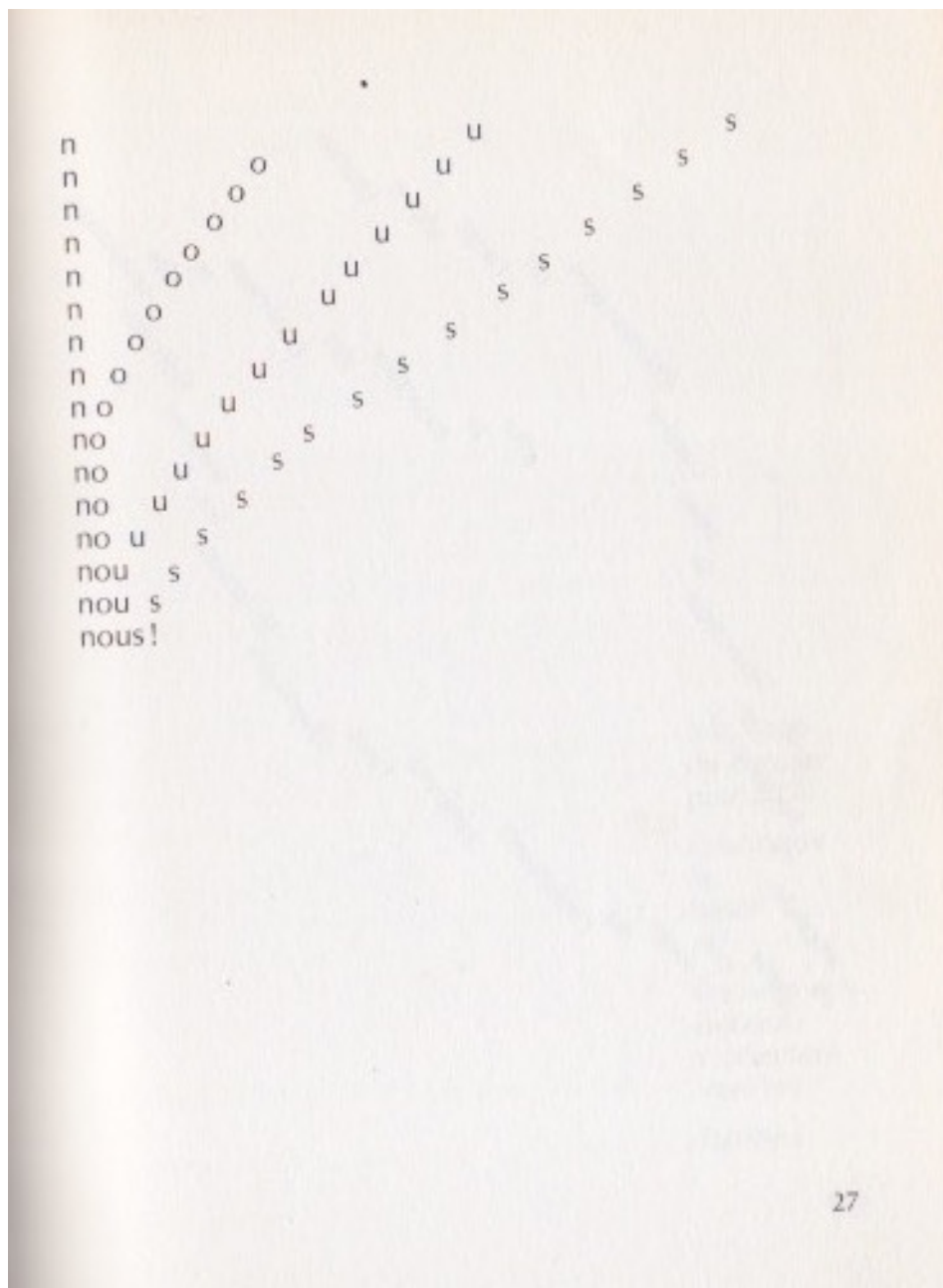
BERSIANIK, Louky. *Kerameikos*, Montréal, Éditions du Noroit, 1987, s.p.





Annexe 2

MASSE, Carole. *Dieu*, Montréal, Les Herbes rouges, 1979, p. 27.



Annexe 3

BOUCHER, Denise. *Cyprine*, Montréal, Éditions de l'Aurore, 1978, p. 75.



Dites-le avec des pantins

CONCOURS

*Identifiez le mâle chauviniste, le phallocrate,  
l'opresseur, le faciste, le janséniste, l'ambitieux, le violeur,  
le batteur de femmes, le porno, le libéral, le permissif (!), le tordu,  
le boss, le chef, l'animateur, le possessif, le virrilli,  
le douloureux, le triste après l'amour, le sadique, le contrôleur,  
le paternaliste, l'avare, l'autoritaire, le véreux,  
le tabarnaque qui n'en a pas l'air.*

*Récompense : vous ne vous ferez plus jamais  
prendre par lui.*

*Vu à La librairie des femmes d'ici  
375, est, rue Rachel  
Montréal*

Annexe 4

BOUCHER, Denise. *Cyprine*, Montréal, Éditions de l'Aurore, 1978, p. 16.

*Ma mère qui m'a nourrie  
N'a jamais connu mon nom  
(Vieux folklore)*



Annexe 5

BROSSARD, Nicole. « E muet mutant », *La Barre du jour*, n° 50, hiver 1975b, p. 10.

NICOLE BROSSARD

E MUET MUTANT

« Quand sera brisé l'infini servage de la femme, quand elle vivra pour elle et par elle, l'homme, — jusqu'ici abominable, — lui ayant donné son renvoi, elle sera poète, elle aussi! La femme trouvera de l'inconnu! Ses mondes d'idées différeront-ils des nôtres? Elle trouvera des choses étranges, insondables, repoussantes, délicieuses; nous les prendrons, nous les comprendrons. »

Rimbaud, corresp., 15 mai, 1871.

Ceci ouvre le texte, l'écarte du sens commun, mais le relie toujours à l'oeil et s'abandonne ainsi en tant qu'objet. Mais on dira sujet. En plus. Ceci, ce texte s'offre la question sur une écriture qui n'efface pas son origine, qui au contraire la tente et la creuse. Ainsi qu'elle veuille bien sortir de son trou. Élargir son trou d'horizon.

L'oeil critique de la femme qui écrit et qui se lie ensuite. Mais d'abord qui s'installe dans le temps du verbe. Lequel? Ou qui se trouve dedans mais ensuite: combler l'ouverture en sortant ou l'ouvrir en y laissant passer et peser vers le dedans le poids des restes donnés, accordés, imposés. Ou l'élargir du dedans: centre radieux.

Rien d'une écriture n'est autonome en soi mais par rapport à soi. L'écriture *féminine* ou l'écriture tout court? Nous parlons d'une écriture qui s'assume mais en plus (+). Le plus de la culture phallogcentrique. Et nous revoilà avec nos restes. Restes du culturel, de

Annexe 6

BÉDARD, Nicole. « L'oscillé(e) », *La Barre du jour*, n° 50, hiver 1975, p. 109.

« J'avais un nom. La ville avait un nom, tout le monde en avait un sauf le jardin qui s'appelait seulement le jardin parce qu'il n'y en avait qu'un ».

Taire le nom de la mère à même le jardin, la cloîtrée dans sa fonction de mère-génitrice, c'est-à-dire de signifiant-support du Père. C'est raturer la lecture du jardin qui n'existe que de manière métaphorique: condensation du signifiant *jardin* comme tissu grillé derrière lequel bougent divers signifiés qui s'enferment en lui. Il faut en pratiquer l'ouverture.

« Ainsi je n'avouerai jamais à voix haute que j'étais heureux d'avoir pénétré dans le jardin parce qu'il n'avait justement pas de nom et qu'à part les coléoptères, les lépidoptères, les gardiens des allées, les bonnes et les enfants, j'étais seul. »

Lire le *jardin* en sa composition, en sa solitude gardée.

*Coléoptères:*

« ordre d'insectes à élytres cornées, à antennes. »

*koleos*: fourreau, gaine, étui, vase; élytre (des insectes)

*Lépidoptères:*

insectes arthropodes et antennifères, écailles fines qui recouvrent les ailes.

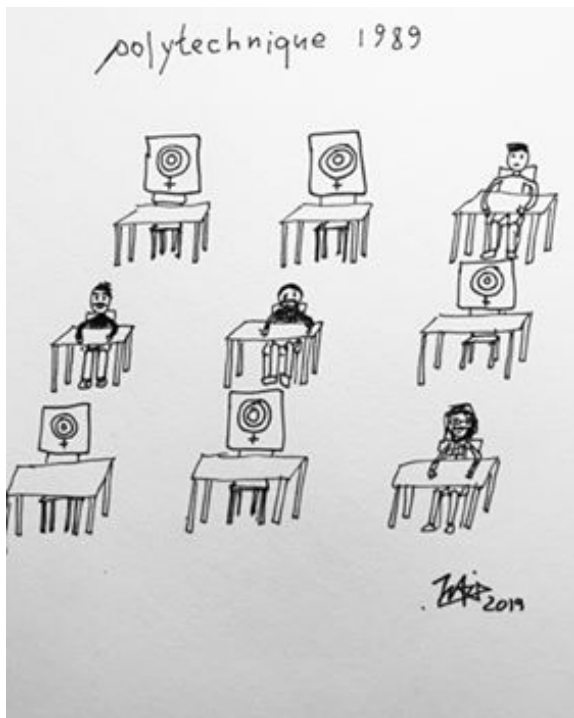
*lepis*: écaille, écorce, écale; lame de métal.

*pteron*: plume, aile, oiseau, rame, voile, feuille des arbres, poil, plumet, colonnade, extrémité latérale.

Comme si nous étions d'ores et déjà en face d'une métaphore de l'écriture qui comme les insectes a un corps « divisé par étranglements ou par anneaux » et pouvant subir des métamorphoses et dont les « antennes » pourraient bien marquer l'excitation et la tension t/sexuelles. Les bonnes et les gardiens des allées (et venues du « sens ») la surveilleraient de près et les enfants en situeraient le jeu de plain-pied. Le jeu entre l'écriture et la lecture: la percée du style(t) sur la feuille ou la percée de l'œil sur l'écorce du texte.

Annexe 7

BEAUCHAMP, Marjorie. *Sans titre*, 2019.



Annexe 6

Conseil du statut de la femme du Québec. « Elles étaient 14. », 2019.



**Elles  
étaient  
14.** Assassinées  
pour ce qu'elles  
étaient:  
**des femmes.**

6 décembre  
1989 — 2019

## BIBLIOGRAPHIE

### 1. Corpus primaire

#### 1.1 Monographies

BERSIANIK, Louky. *Kerameikos*, Montréal, Éditions du Noroit, 1987.

BERSIANIK, Louky et al. *La théorie, un dimanche*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1988.

BOUCHER, Denise. *Cyprine*, Montréal, Éditions de l'Aurore, 1978.

BOUCHER, Denise et Madeleine GAGNON. *Retailles*, Montréal, L'étincelle, 1977.

BROSSARD, Nicole. *Le centre blanc. Poèmes 1965-1975*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 1978.

MASSÉ, Carole. *Dieu*, Montréal, Les Herbes rouges, 1979.

#### 1.2 Articles de *La Barre du jour* / *La Nouvelle Barre du jour*

ANONYME. « Présentation », *La Barre du jour*, n° 1, mai/juin 1965, p. 2.

AYLWIN, Ulric. « Vers une lecture d'Anne Hébert », *La Barre du jour*, n° 7, été 1966, p. 2-11.

de BELLEFEUILLE, Normand. « Tel qu'en lui-même », *La Barre du jour*, nos 39-41, printemps/été 1973, p. 104-123.

BEAULIEU, Michel. « Les oubliés », *La Barre du jour*, n° 8, octobre/novembre 1966, p. 43-44.

BÉDARD, Nicole. « L'oscillé(e) », *La Barre du jour*, n° 50, hiver 1975, p. 105-122.

BERSIANIK, Louky. « Pré-liminaire », *La Nouvelle Barre du jour*, n° 154, mars 1987, p. 67-79.

BOUCHER, Denise. « Et le fruit », *La Nouvelle Barre du jour*, n° 154, mars 1987, p. 53-55.

BROSSARD, Nicole. « Saint-Denys Garneau », *La Barre du jour*, n° 21, septembre/octobre 1969, p. 69.

———. « Vaseline », *La Barre du jour*, n° 43, automne 1973, p. 11-17.

———. « Vague de précision », nos 39-41, printemps/été 1973, p. 3.

- . « Le cortex exubérant », *La Barre du jour*, n° 44, printemps 1974, p. 2-22. Repris dans Nicole Brossard, *Le centre blanc. Poèmes 1965-1975*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 1978, p. 385-408.
- . « Préliminaires », *La Barre du jour*, n° 50, hiver 1975a, p. 6-9.
- . « E muet mutant », *La Barre du jour*, n° 50, hiver 1975b, p. 10-27. Repris dans Nicole Brossard, *Double impression*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », p. 55-70.
- . « Introduction », *La Barre du jour*, nos 56-57, mai/août 1977, p. 9-10.
- . « L'épreuve de la modernité », *La Nouvelle Barre du jour*, n° 90-91, mai 1980, p. 62.
- . « À la lumière des sens », *La Nouvelle Barre du jour*, n° 112, mars 1982, p. 5-16.
- CLOUTIER, Céline. « Utinam ! », *La Barre du jour*, nos 56-57, mai/août 1977, p. 93-115.
- DEMERS, Jeanne et Line McMURRAY. « L'inframanifeste illimité » (présentation), n° 194, mars 1987, p.7-17.
- DENIS, Johanne et Claire SAVARY. « Le discours des interventres », *La Barre du jour*, nos 56-57, mai/août 1977, p. 243-256.
- FRANCOEUR, Lucien. « Les crimes de Billy the Kid », *La Barre du jour*, n° 43, automne 1973, p. 59-66.
- GAGNÉ, Sylvie. « Mots d'elles », *La Barre du jour*, nos 56-57, mai/août 1977, p. 35-49.
- HOUDE, Gilles. « Les symboles et les structures mythiques du *Torrent* », *La Barre du jour*, n° 16, octobre/décembre 1968, p. 22-46.
- McMURRAY, Line. « Sans titre », dans *Party Mixte*, Montréal, Éditions NBJ, 1985, p. 3.
- SAINT-JARRE, Chantal. « D'une fin qui ne ferait pas mélancolie », *La Nouvelle barre du jour*, n° 124, mars 1983, p. 101-110.
- SAINT-PIERRE, Marcel. « Éditorial », *La Barre du jour*, n° 8, octobre/novembre 1966, p. 2-3.
- . « Les inédits. Gaëtane de Montreuil », n° 22-23, novembre 1969/février 1970, p. 85-87.
- SOUBLIÈRE, Roger. « Les inédits », *La Barre du jour*, n° 29, été 1971, p. 94-95.
- STRARAM, Patrick. « Précisions maximales minimales », *La Barre du jour*, n° 43, automne 1973, p. 67-82.
- THÉORET, France. « Dépendances », *La Barre du jour*, n° 50, hiver 1975, p. 28-29.
- . « Cochonnerie », *La Barre du jour*, nos 56-57, mai/août 1977, p. 12-19.



———. « Fiction et métissage ou écrire l'imaginaire du réel », *La Nouvelle barre du jour*, « L'écriture. Lieu théorique et pratique du changement. Actes du colloque de Charleroi », n° 201-202, avril 1987, p. 63-78. Texte repris dans *Entre raison et déraison*, Montréal, Les Herbes rouges, p. 117-129.

TRANQUILLE, Henri. « Présentation », *La Barre du jour*, n° 3, vol. 2, janvier/février 1967, p. 52.

YVON, Josée. « La poche des autres », n° 50, hiver 1975, p. 78-104.

## **2 Corpus secondaire**

BERSIANIK, Louky. *L'Euguélienne*, Ottawa, Les Éditions La Presse, 1976.

———. *Le pique-nique sur l'Acropole*, Montréal, VLB Éditeur, 1979.

———. *Les agénésies du vieux monde*, Montréal, L'intégrale, editrice, 1982.

———. *La main tranchante du symbole*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1990.

———. *L'écriture, c'est les cris (entretiens avec France Théoret)*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2014.

BLACKBURN, Marthe et al. *La nef des sorcières*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Typo », 1992 [1976].

BROSSARD, Nicole. *L'amèr ou le chapitre effrité*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Typo », 1988 [1977].

———. *Amantes; suivi de Le sens apparent et de Sous la langue*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1998 [1980].

———. *Double impression. Poèmes et textes 1967-1984*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 1984.

———. « Un féminisme de préférence », dans *La Vie en rose*, n° 24, mars 1985, p. 28-29 et 56.

———. *L'horizon du fragment*, Paroisse Notre-Dame-des-neiges, Éditions Trois-Pistoles, coll. « Écrire », 2004.

BROSSARD, Nicole et Lisette GIROUARD. *Anthologie de la poésie des femmes au Québec*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1991.

BROSSARD, Nicole, Luce GUILBEAUT et Margaret WESCOTT (réal.). *Some American Feminists*, Canada, Office National du Film (ONF), 1977, 56 minutes.

COTNOIR, Louise. *Les Rendez-vous par correspondance*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1984.

- GAGNON, Madeleine. *Pour les femmes et tous les autres*, Montréal, Éditions de l'Aurore, 1974.
- . *La poésie actuelle*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1990.
- . *Depuis toujours*, Montréal, Boréal, 2013.
- MASSÉ, Carole. *Rejet*, Montréal, Éditions du jour, 1975.
- THÉORET, France. *Une voix pour Odile*, Montréal, Les Herbes rouges, 1978.
- . *Nous parlerons comme on écrit*, Montréal, Les Herbes rouges, 2018 [1982].
- . *Entre raison et déraison*, Montréal, Les Herbes rouges, 1987.
- . « Le je troublant des femmes » dans Cloutier, Cécile et Shek, Ben (dir.), *La poésie de l'Hexagone. Évolution, signification, rayonnement*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1990, p. 61-65.
- . *Écrits au noir*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2009.
- . *Bloody Mary*, suivi de *Vertiges, Nécessairement putain, Intérieurs*, Montréal, Éditions Typo, 2011.
- . *Va et nous venge*, Montréal, Leméac, 2015.
- . « Imaginer le langage ou ce qui manque », *Spirale*, n° 267, hiver 2019, p. 18-19.
- TODD HÉNAULT, Dorothy (réal.). *Les terribles vivantes*, Canada, Office National du film (ONF), 1986, 84 minutes.

### **3. Corpus théorique**

#### **3.1 Études sur les féminismes et sur les genres sexuels**

- ABREU, Marina. « De quelles histoires le “féminisme matérialiste” (français) est-il le nom? », *Comment s'en sortir*, n° 4, printemps 2017, p. 55-79.
- AHMED, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*, Édinburgh, Edinburgh University Press, 2004.
- . *Living a Feminist Life*, Durham, Duke University Press, 2017.
- BEAUVOIR, Simone de. *Le Deuxième sexe*, tome I et II, Paris, France, Gallimard, Paris, Gallimard, coll. « Idées NRF », 1971 [1949].
- BILDGE, Sirma. « Théorisations féministes de l'intersectionnalité », *Diogène*, vol. 1, n° 225, 2009, p. 70-88.

- BLAIS, Mélissa et al. « Pour éviter de se noyer dans la (troisième) vague : réflexions sur l'histoire et l'actualité du féminisme radical », *Recherches féministes*, vol. 20, n° 2, 2007, p. 41-162.
- BLANC, Liliane. *Elle sera poète, elle aussi! Les femmes et la création artistique*, Montréal, Le Jour, 1991.
- BOISCLAIR, Isabelle, *Ouvrir la voix/e : le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec*, Montréal, Nota bene, coll. « Littérature(s), 2004.
- BRAIDOTTI, Rosi. *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1994.
- . « Becoming Woman: or Sexual Difference Revisited », *Theory, Culture and Society*, vol. 20, n° 3, juin 2003, p. 43-64.
- . *Nomadic Theory. The Portable Rosi Braidotti*, New York, Columbia University Press, 2011.
- BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre*, Paris, La découverte, 2006 [1990].
- . *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du sexe*, Paris, Amsterdam, 2018 [2009].
- BRYSON, Valerie. *Gender and the Politic of Time. Feminist Theory and Contemporary Debates*, Bristol, The Policy Press, 2007.
- CHAPERON, Sylvie. « Simone de Beauvoir, entre le naturalisme et l'universalisme, entre le sexisme et le féminisme », dans Collectif Ephesia (dir.), *La place des femmes. Les enjeux de l'identité et de l'égalité au regard des sciences sociales*, La Découverte, 1995, p. 347-351.
- CHEAH, Pheng et Elizabeth GROSZ. « The Future of Sexual Difference. An Interview with Judith Butler and Drucilla Cornell », *Diacritics*, vol. 28, n° 1, printemps 1998, p. 19-42.
- CIXOUS, Hélène. *Le rire de la méduse*, préface de Frédéric Regard, Paris, Galilée, 2010 [1975].
- COLLIN, Françoise. « Histoire et mémoire ou la marque et la trace », *Recherches féministes*, vol. 6, n° 1, 1993, p. 12-24.
- . *Parcours féministe*, Bruxelles, Éditions iXe, 2014 [2005].
- CORBIN, Alain. « Introduction », dans Françoise Thébaud, *Écrire l'histoire des femmes et du genre*, 1998 [2007], Lyon, ENS Éditions, coll. « Sociétés, Espaces, Temps ».
- DELPHY, Christine. « Pour un féminisme matérialiste », dans *L'ennemi principal*, tome 1 : « Économie politique du patriarcat », Paris, Éditions Syllepse, 2002 [1975], p. 271-282.

- . « Un féminisme matérialiste est possible », *Nouvelles questions féministes*, n° 4, automne 1982, p. 50-86.
- . « Beauvoir, l'héritage oublié », *Travail, genre et sociétés*, vol. 2, n° 20, 2008, p. 173-180.
- DELVAUX, Martine. *Les filles en série*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2013.
- . *Le boys club*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2019.
- DESCARRIES, Francine et Shirley ROY. *Le mouvement des femmes et ses courants de pensée. Essai de typologie*, Montréal, Institut canadien de recherches sur les femmes, 1988.
- DUMONT, Micheline et Louise TOUPIN. *La pensée féministe au Québec. Anthologie 1900-1985*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2003.
- ELSEY, Judith Helen. *The Semiotics of Quilting: Discourse of the Marginalized*, thèse de doctorat, Department of English, University of Arizona, 1990.
- FRÉMONT, Gabrielle. « Traces d'elles : essai de filiation », dans Barbara Godard (dir.) *Gynocritics. Feminist Approaches to Canadian and Quebec Women's Writing/Gynocritiques. Démarches féministes à l'écriture des Canadiennes et des Québécoises*, Toronto, ECW Press, 1987, p. 85-95.
- GIRAUDON, Liliane et Henri DELUY. *Poésies en France depuis 1960. 29 femmes. Une anthologie*, Paris, Stock, coll. « Versus », 1994.
- GROSZ, Elizabeth. *Sexual Subversions. Three French Feminists*, St-Leonards, Allen & Unwin, 1989.
- . *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.
- HALBERSTAM, Jack. *The Queer Art of Failure*, Durham, Duke University Press, 2011.
- HEDGES, Elaine. « Quilts and Women's Culture », *The Radical Teacher*, n° 4, mars 1977, p. 7-10.
- hooks, bell. « Theorizing as a Liberatory Practice », dans *Teaching to Transgress. Education as the Practice of Freedom*, New York et Londres, Routledge, 1994, p. 59-75.
- IRIGARAY, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1977.
- . *Éthique de la différence sexuelle*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1982.
- . *Sexes et parentés*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1987.
- . *Je, tu, nous. Pour une culture de la différence*, Paris, Grasset, 1990.

- . *J'aime à toi*, Paris, Grasset, 1992.
- JACKSON, Stevi. « Pourquoi un féminisme matérialiste est (encore) possible — et nécessaire », *Nouvelles Questions féministes*, vol. 28, n° 3, 2009, p 16-33.
- JEAN, Michèle. *Québécoises du 20<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Quinze, 1977.
- KRISTEVA, Julie. « Le temps des femmes », 34/44. *Cahiers de recherche de sciences des textes et documents (Paris VII)*, n° 5, hiver 1979, p. 5-19.
- LAMOUREUX, Diane. *Fragments et collages. Essais sur le féminisme des années 70*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1986.
- . « Le paradoxe du corps chez Simone de Beauvoir », dans Christine Delphy et Sylvie Chaperon (dir.), *Cinquantième du Deuxième sexe*, Paris, Éditions Syllepse, 2002, p. 56-63.
- . « *Les possibles du féminisme. Agir sans nous* », Montréal, Éditions du remue-ménage, 2016.
- LAMY, Suzanne. *Quand je lis je m'invente*, suivi de *D'Elles et d'autres textes*, Montréal, Alias, 2017 [1984 et 1979].
- LAQUEUR, Thomas. *La fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1992 [1990].
- MALABOU, Catherine. *Changer de différence. Le féminin et la question philosophique*, Paris, Galilée, 2009.
- MAVRIKAKIS, Catherine. « Portrait de groupe avec dames ou comment penser une communauté de femmes », dans Catherine Mavrikakis et Lucie Lequin (dir.), *La francophonie sans frontière*, Montréal, L'Harmattan, 2001, p. 307-315.
- . « Faut-il beaucoup aimer les femmes? », *Liberté*, n° 307, printemps 2015, p. 26-29.
- MAVRIKAKIS, Catherine et Patrick POIRIER. « Présentation. Un certain genre malgré tout et malgré nous », dans Catherine Mavrikakis et Patrick Poirier (dir.), *Un certain genre malgré tout*, Montréal, Éditions Nota bene, 2007, p. 7-14.
- NAUDIER, Delphine. « L'écriture-femme, une innovation esthétique emblématique », *Sociétés contemporaines*, vol. 4, n° 44, 2001, p. 57-73.
- O'BRIEN, Mary. « Periods », dans Frieda Johles Forman et Caoran Sowton (dir.), *Taking our Time. Feminist Perspectives on Temporality*, OxfordiePergamon Press, coll. « The Athene Series », 1989, p. 11-18.
- ODIH, Pamela. « Gendered Time in the Age of Deconstruction », *Time & Society*, vol. 1, n° 8, mars 1999, p. 8-38.

- OLKOWSKI, Dorothea. « The End of Phenomenology: Bergson's Interval in Irigaray », *Hypatia*, vol. 15, n° 3, été 2000, p. 71-91.
- PLAZA, Monique. « "Pouvoir phallomorphique" et psychologie de "la Femme" », *Questions féministes*, n° 1, novembre 1977, p. 89-119.
- PELLETIER, Francine. « Polytechnique : le point de bascule dans l'histoire contemporaine du Québec », dans Mélissa Blais, Francis Dupuis-Déri, Lyne Kurtzman et Dominique Payette (dir.), *Retour sur un attentat antiféministe. École polytechnique. 6 décembre 1989*, Montréal, Éditions du remue-ménage, coll. « Observatoire de l'antiféminisme », 2010, p. 61-66.
- PUIG DE LA BELLACASA, Maria. *Politiques féministes et construction des savoirs. « Penser nous devons »!*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2012.
- SCHWAB, Gail M. « Irigarayan Dialogism: Play and Powerplay », dans Dale M. Bauer et Susan Jaret McKim (dir.), *Féminism, Bakhtin and the Dialogic*, Albany, State University of New York Press, 1991, p. 57-72.
- SCHOR, Naomi. « Cet essentialisme qui n'en est pas un », dans « Féminismes au présent », supplément du *Futur antérieur*, L'Harmattan, 1993, p. 85-109.
- . « *Previous Engagements: the Receptions of Irigaray* » dans Carolyn Burke, Naomi Schor et Margaret Whitford (dir.), *Engaging with Irigaray*, New York, Columbia University Press, 1994.
- WHITFORD, Margaret. *Luce Irigaray: Philosophy in the Feminine*, New York, Routledge, 1991.
- WITTIG, Monique. *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013 [2007].
- WOOLF, Virginia. *Une chambre à soi*, Paris, Denoël, 1978 [1931].
- WUNKER, Erin. *Carnets d'une féministe rabat-joie*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Vigilantes », 2018 [2015].
- ZAMBRENO, Kate. *Heroines*, New York, Semiotext(e), 2012.

### 3.2 Études et entretiens en lien avec le corpus

- BAYARD, Caroline. « Les genres et le postmodernisme », dans *La mort du genre. 2. Actes du colloque tenu à Montréal en octobre 1987*, Montréal, Éditions Nouvelle Barre du jour, 1989, p. 21-58.
- BERGERON, Marie-Andrée. « *Nous avons voulu parler de nous* » : le discours éditorial des féministes québécoises (1972-1987) dans *Québécoises deboutte!*, Les têtes de pioche et La Vie en rose, thèse de doctorat, Université Laval, Québec, 2013.

- BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOU-LAGARGE. *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2010 [2007].
- BONENFANT, Joseph et André GERVAIS. « Ce que pouvait être ici, une avant-garde. Entrevue avec Nicole Brossard, Marcel Saint-Pierre et Roger Soublière », *Voix et Image*, vol. 10, n° 2, hiver 1985, p. 65-85.
- CALLE-GRUBER, Mireille. « Les clairières de Nicole Brossard », dans Roseanna Dufault et Janine Ricouart (dir.), *Nicole Brossard. L'inédit des sens*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2013, p. 159-175.
- CARRIÈRE, Marie. *Writing in the Feminine in French and English Canada. A Question of Ethics*, Toronto, University of Toronto Press, coll. « Des libris », 2002.
- CHAMBERLAND, Roger. « Rejet, recueil de poésies de Carole Massé » dans Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome 5, Montréal, 1987, Fides, p. 766-767.
- DELVAUX, Martine. « Tous les jours, dimanche », dans Louky Bersianik et al., *La théorie, un dimanche*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2018 [1988], p. 9-18.
- DION, Robert. « L'analyse littéraire à la *BJ/NBJ* : tradition de lecture et modernité québécoise », dans Joseph Melançon, Nicole Fortin et Georges Desmeules (dir.), *La lecture et ses traditions*, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. « Les Cahiers du CRELIQ », 1994, p. 213-231.
- DUPRÉ, Louise. « Les utopies du réel », *La Nouvelle Barre du jour*, n°s 118-119, novembre 1982, p. 83-90.
- . *Stratégies du vertige. Trois poètes : Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*, Montréal, Éditions du remue-ménage, coll. « Itinéraires féministes », 1989.
- . « Introduction », dans Nicole Brossard, *D'aube et de civilisation*, Montréal, Montréal, Typo, 2008, p. 7-23.
- FISSETTE, Jean. « Écrire pour le plaisir. Nicole Brossard », *Voix et Images*, vol. 5, n° 1, automne 1979, p. 197-201.
- FORSYTH, Louise. « Les numéros spéciaux de *La (Nouvelle) Barre du jour*. Lieux communs, lieux en recherche, lieu de rencontre », dans Suzanne Lamy et Irène Pagès (dir.), *Féminité, subversion, écriture*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1983, p. 175-184.
- . « Préface », dans Nicole Brossard, *Picture Theory*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Typo », 1989 [1982], p. 7-26.
- . « La forme ardente : entrée incendiaire de l'émotion et de la pensée lesbienne », dans Roseanna Dufault et Janine Ricouart (dir.), *Nicole Brossard. L'inédit des sens*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2013, p. 43-65.

- GAUDET, Gérald, « La passion de la beauté : entretien avec Nicole Brossard », *Lettres québécoises*, printemps 1990, n° 57, p. 10-15.
- . « Introduction. *Femmes et littérature*, révélateur d'un important moment de civilisation » (entretien avec France Théoret), dans *Femmes et littératures. Entretiens sur la création*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2017, p. 11-19.
- GERVAIS, André et Joseph BONENFANT. « Ce que pouvait être ici, une avant-garde. Entrevue avec Nicole Brossard, Marcel Saint-Pierre et Roger Soublière », *Voix et Image*, vol. 10, n° 2, hiver 1985, p. 68-85.
- . « La NBJ, lieu du risque. Entrevue avec Hughes Corriveau, Louise Cotnoir et Lise Guèvremont », *Voix et Images*, vol. 10, n° 2, hiver 1985, p. 103-113.
- GODARD, Barbara, Daphne MARLATT, Kathy MEIZI et Gail SCOTT. « Theorizing Fiction Theory », dans Barbara Godard (dir.), *Collaboration in the Feminine*, Toronto, Second Story Press, 1994, p. 53-62.
- GOULD, Karen. *Writing in the Feminine. Feminism and Experimental Writing in Quebec*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1990.
- . « Vers une maternité qui se crée : l'œuvre de Louky Bersianik », *Voix et Images*, vol. 17, n° 1, automne 1991, p. 35-47.
- GUAY, Élyse. *La revue Dérives (1975-1987) et l'écriture migrante : introduire le tiers dans la littérature québécoise*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2015.
- . « Images plurielles de l'identité de genre chez Hugues Corriveau et Normand de Bellefeuille à *La Nouvelle Barre du jour* », *@analyses*, vol. 13, n° 2, 2018, « Mises en récit et mises en commun. Les revues québécoises depuis 1976 » [En ligne] <https://uottawa.scholarsportal.info/ottawa/index.php/revue-analyses/article/view/3621> (page consultée le 8 juin 2019).
- HAVERCROFT, Barbara. « Quand écrire, c'est dire. Stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret », *Dalhousie French Studies*, vol. 47, été 1999, p. 93-113.
- HÉBERT, François. « L'ombilic d'une nymphe », *Liberté*, vol. 21, n° 1, 1979, p. 124-127.
- LALONDE, Catherine. « Mission impossible », *Liberté*, n° 303, printemps 2014, p. 78-79.
- LAMBERT, Kevin. « Peut-on former une communauté de lecteurs », communication inédite prononcée lors du colloque « Décentrement. Les communautés dans la littérature québécoise contemporaine », Université de Montréal, 10 mai 2019.
- LAROSE, Karim et Rosalie LESSARD. « Nicole Brossard. Le genre premier », *Voix et Images*, vol. 3, n° 3, printemps-été 2012, p. 7-12.
- LAROSE, Karim et Jean-Phillipe WARREN. « Terra incognita », *Liberté*, n° 299, printemps 2013, p. 14-18.



- LAROSE, Karim et Frédéric RONDEAU. « Introduction » dans Karim Larose et Frédéric Rondeau (dir.), *La contre-culture au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 2016, p. 7-21.
- LEDOUX-BEAUGRAND, Évelyne. *Imaginaires de la filiation. Héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 2013.
- LEFEBVRE-FAUCHER, Valérie. « Le terrible fantôme de Louky Bersianik », *Liberté*, n° 324, été 2019, p. 77-79.
- MAVRIKAKIS, Catherine. « Inhabiter le monde en poète », *Liberté*, n° 303, printemps 2014, p. 76-77.
- MILOT, Pierre. « *Tel Quel* ou les conditions d'émergence des *Herbes rouges* », *Voix et Images*, vol. 13, n° 2, hiver 1988, p. 317-323.
- NEPVEU, Pierre. « De l'empire du sens au fait divers », *Liberté*, vol. 23, n° 2, mars/avril 1981, p. 47-52.
- . « BJ/NBJ : difficile modernité », *Voix et Images*, vol. 10, n° 2, hiver 1985, p. 159-165.
- . *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Édition du Boréal, coll. « Boréal compact », 1999 [1988].
- NOTARD, Émilie. *La traversée des sens. Trajectoire féministe dans l'œuvre de Nicole Brossard 1977-2007*, Münster, LIT Verlag, 2016.
- POIRIER, Patrick. « Communs espaces. Entretien avec Gail Scott », *Spirale*, n° 210, septembre/octobre 2006, p. 26-28.
- RANDALL, Marilyn. « L'écriture féministe : une poétique du plagiat? », *Queen's Quarterly*, vol. 96, n° 2, été 1989, p. 263-278.
- ROYER, Jean. « Madeleine Ouellette-Michalska. Faire circuler le féminin », dans *Femmes et littératures. Entretiens sur la création*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2017, p. 94-106.
- SABOURIN, Claude. « Les numéros “femmes” de la BJ/NBJ : pour une transformation des pratiques discursives », *Voix et Images*, vol. 10, n° 2, hiver 1985, p. 125-132.
- SAINT-LAURENT, Julie. « “J'écris avec mes yeux” : Écriture du soi et photographie chez Nicole Brossard », *Arborescences*, n° 4, novembre 2014, p. 84-98.
- SMART, Patricia. « Tout dépend de l'angle de la vision : par Nicole Brossard — *La Lettre aérienne* », *Voix et Images*, vol. 11, n° 2, hiver 1986, p. 330-333.

- . « Entrevue avec France Théoret », *Voix et Images*, vol. 14, n° 39, automne 1988, p. 11-23.
- . « Rendre visible l'invisible : l'univers imaginaire de Louky Bersianik », *Voix et Images*, vol. 17, n° 1, automne 1991, p. 22-34.
- SMITH, Donald. « Louky Bersianik et la mythologie du futur. De la théorie-fiction à l'émergence de la femme positive », *Lettres québécoises*, n° 27, automne 1982, p. 61-69.
- VOLDENG, Evelyn. « L'intertextualité dans les écrits féminins d'inspiration féministe », *Voix et Images*, vol. 7, n° 3, printemps 1982, p. 523-530.
- YAHYAOUÏ, Sarah. *Féminin et neutre. Relecture féministe du Centre blanc de Nicole Brossard*, mémoire de maîtrise, Université McGill, Montréal, 2017.

### 3.3 Études sur la temporalité, l'histoire et la mémoire littéraire

- AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce que le contemporain*, Paris, Rivages poche/Petite bibliothèque, 2008.
- BOUCHERON, Patrick. *Ce que peut l'histoire*, Paris, Librairie Arthème Fayard et Collège de France, 2016.
- de CERTEAU, Michel. *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1980 [1990].
- CITTON, Yves. *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2017 [2007].
- COMPAGNON, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 2016 [1979].
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- HARTOG, François. *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Édition du Seuil, 2012 [2003].
- JENNY, Laurent. « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 257-281.
- LAVABRE, Claire. « Usages et mésusages de la notion de mémoire », *Critique internationale*, n° 7, 2000, p. 48-57.
- NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth. « Présentation », dans « Bibliothèques imaginaires du roman québécois », *Études françaises*, vol. 29, n° 1, printemps 1993, p. 6-10.
- PETITJEAN, Johann. « Raconte-moi une histoire. Enjeux et perspectives (critiques) du narrativisme », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 13, 2007 [En ligne] <http://journals.openedition.org/traces/321> (page consultée la dernière fois le 13 mai 2020).

- RICCEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2000.
- SAMOYEAULT, Tiphaine. *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2014 [2001].
- SANTINI, Sylvano, « Le présent qui passe. Notes sur le présentisme », Montréal, Observatoire de l'imaginaire contemporain, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, 2010 [En ligne] sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain : <http://oic.uqam.ca/fr/publications/le-present-qui-passe-notes-sur-le-presentisme> (page consultée le 15 juin 2020).
- WHITE, Hayden. *L'histoire s'écrit. Essais, recensions, interviews*, [textes traduits et présentés par Philippe Carrard], Paris, Éditions de la Sorbonne, coll. « Libres cours », 2017.
- . *Metahistory. The History Imagination in Nineteen-Century Europe*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1973.

### 3.4 Politiques de la littérature

- AMALRIC, David et Benjamin FAURE. « Réappropriation des savoirs et subjectivations politiques : Jacques Rancière après Mai 68 », *Dissension*, n° 5, mai 2013, p. 75-89.
- ARENDT, Hannah. *Qu'est-ce que la politique*, Paris, Seuil, 1995.
- DENIS, Benoît. *Littérature et engagement, de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, coll. « Points Lettres », 2000.
- FREUND, Julien. *L'essence du politique*, Paris, Dalloz, 2004 [1965].
- HAMEL, Jean-François. *Camarade Mallarmé. Une politique de la lecture*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2014a.
- . « Qu'est-ce qu'une politique de la littérature? Éléments pour une histoire culturelle des théories de l'engagement », dans Laurence Coté-Fournier, Élyse Guay et Jean-François Hamel (dir.), *Politiques de la littérature. Une traversée du XX<sup>e</sup> siècle français*, 2014b, Montréal, Université du Québec à Montréal, Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, vol. 35, p. 9-30.
- KAEMPFER, Jean, Sonya FLOREY et Jérôme MEIZOZ. « Avant-propos », dans *Formes de l'engagement littéraire (XV<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*, Lausanne, Antipodes, 2006, p. 7-14.
- LEFORT-FAVREAU, Julien. *Pierre Gutoyat devant l'histoire. Politique du sujet autobiographique dans Coma, Formation et Arrière-fond*, thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. *La leçon d'Althusser*, Paris, Gallimard, 1974.
- . *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.

### 3.5 Autres ouvrages sur les études littéraires et la philosophie

- AMOSSY, Ruth. « De l'apport d'une distinction : dialogisme vs polyphonie dans l'analyse argumentative », dans Jacques Bres (dir.), *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, 2005, p. 63-73.
- BERGERON, Marie-Andrée, Yvan LAMONDE, Michel LACROIX et Jonathan LIVERNOIS. *Dictionnaire des intellectuel.les*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2017.
- BERNIER, Marc-André et Lucie DESJARDINS. « Épistolaire », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France/Quadrige, 2008, p. 195-197.
- de VIVEIROS, Geneviève, Margot IRVINE et Karin SCHWERDTER. « Introduction » dans Geneviève de Viveiros, Margot Irvine et Karin Schwerdter (dir.), *Risques et regrets. Les dangers de l'écriture épistolaire*, Montréal, Nota Bene, 2015, p. 5-17.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.
- DELEUZE, Gilles et Claire PARNET. *Dialogues*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 1996 [1977].
- DELVAUX, Martine. « La dernière lettre », dans Geneviève de Viveiros, Margot Irvine et Karin Schwerdter (dir.), *Risques et regrets. Les dangers de l'écriture épistolaire*, Montréal, Nota Bene, 2015, p. 21-39.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Essayer voir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2014.
- DONNELL, Radka. *Quilts as Women's Art. A Quilts poetic*, Vancouver, Galerie, 1990.
- DUFOURMANTELLE, Anne. *En cas d'amour. Psychopathologie de la vie amoureuse*, Paris, Rivages poche/Petite bibliothèque, 2012 [2009].
- . *Éloge du risque*, Paris, Rivages proche, 2014 [2011].
- . *Puissance de la douceur*, Paris, Payot Rivages, coll. « Manuel Payot », 2013.
- FORTIN, Andrée. *Passage de la modernité : les intellectuels québécois et leurs revues*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2006 [1993].
- GIASSON-DULUDE, Gabrielle. « Ça commence par les mains, d'abord par les mains » dans Kateri Lemmens, Alice Bergeron et Guillaume Dufour Morin (dir.), *Explorer, créer, bouleverser. L'essai littéraire comme espace de recherche-crédation*, Montréal, Nota Bene, coll. « La ligne du risque », 2019, p. 123-138.

- HARAWAY, Donna. « Jeux de ficelles avec les espèces compagnes » dans Vinciane Despret et Raphaël Larrère (dir.), *Les animaux : deux ou trois choses que nous savons d'eux*, Hermann, coll. « Société », Paris, 2014, p. 23-38.
- HOUGUE, Clémentine. *Le Cut-Up de William S. Burroughs. Histoire d'une révolution du langage*, Dijon, Les presses du réel, coll. « L'écart absolu », 2014.
- LACAN, Jacques. *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, Paris, Stock, 1980 [1932].
- LACROIX, Michel. « Sociopoétique des revues et l'invention collective des "petits genres" », *Mémoires du livre/Studies in Book Culture*, vol. 4, n° 1, automne 2012, p. 1-40.
- LEROUX, Georges, « La condition de l'intellectuel contemporain », dans Claude Lévesque (dir.), *Qu'en est-il des intellectuels aujourd'hui?*, Montréal, coll. « Constantes », Éditions Hurtubise, 2007, p. 15-20.
- LÉVESQUE, Claude. « Présentation », dans Claude Lévesque (dir.), *Qu'en est-il des intellectuels aujourd'hui?*, Montréal, coll. « Constantes », Éditions Hurtubise, 2007, p. 9-14.
- MACÉ, Marielle. *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2011.
- MALABOU, Catherine. « La plasticité en souffrance », *Sociétés & Représentations*, vol. 20, n° 2, 2005, p. 31-39.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004 [2013].
- MARIN, Claire. *Rupture(s)*, Paris, Éditions de l'Observatoire, coll. « La relève », 2019.
- MAVRIKAKIS, Catherine. « Trahir la race. Portrait de l'intellectuel québécois en Judas », *Liberté*, n° 279, février 2008, p. 35-44.
- . *Ce qui restera*, Montréal, Québec Amérique, coll. « III », 2017.
- MICHAUD, Ginette. *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Barthes*, Montréal, Hurtubise, coll. « Brèches », 1989.
- MICHON, Jacques. « Les revues littéraires d'avant-garde de 1940 à 1976 », dans Lise Gauvin et Jean-Marie Klinkenberg (dir.), *Trajectoires. Littérature et institutions au Québec et en Belgique francophone*, Bruxelles, Éditions Labord, p. 117-127.
- NAIL, Thomas. « What is an Assemblage », *SubStance*, vol. 46, n° 1, 2017, p. 21-37.
- ORY, Pascal et Jean-François SIRINELLI. *Les intellectuels en France. De l'Affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, Colin, 1986.
- PLUET-DESPATIN, Jacqueline. « Une contribution à l'histoire des intellectuels : les revues », *Cahiers de l'Institut d'histoire du temps présent*, n° 20, 1992, p. 125-136.

- PRÉVOST, Francine. « L'itinéraire cinématographique d'Anne-Claire Poirier », *Séquences*, n° 116, avril 1984, p. 13-26.
- TERRANOVA, Fabrizio (réal.). *Story Telling for Earthly Survival*, Belgique, 2016, 81 minutes.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *La main négative*, Paris, Argol, coll. « Interférences », 2008.
- SIRINELLI, Jean-François. « Le hasard ou la nécessité : une histoire en chantier. L'histoire des intellectuels », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 9, janvier-mars 1986, p. 97-108.
- STAROBINSKI, Jean. *La mélancolie au miroir*, Paris, Julliard, 1989.
- STEWART, Susan. « Ceci tuera cela : Graffiti as a Crime and Art », dans John Fekete (dir.), *Life After Postmodernism. Essay on Value and Culture*, New York, St. Martin's Press, 1987, p. 161-180.
- WILDING, Faith. « Monstrous Domesticity », dans Susan Bee et Mira Schor (dir.), *M/E/A/N/I/N/G. An Anthology of Artists' Writings, Theory, and Criticism*, Durham et London, Duke Press University, 2000, p. 87-104.