

Université de Montréal

**De l'intime au collectif : pratiques féministes de déconstruction  
dans *Journal intime* de Nicole Brossard**

Par  
Audrey-Ann Gascon

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

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales  
en vue de l'obtention du grade Maître ès arts (M. A.)  
en Littératures de langue française

Mai 2023

© Audrey-Ann Gascon, 2023

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :  
« De l'intime au collectif : pratiques féministes de déconstruction  
dans *Journal intime* de Nicole Brossard »

Présenté par :  
Audrey-Ann Gascon

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Martine-Emmanuelle Lapointe  
Directrice de recherche

Alex Noël  
Membre du jury

Claire Legendre  
Membre du jury

## RÉSUMÉ

Ce projet de maîtrise portera sur le *Journal intime* (1984) de Nicole Brossard, une œuvre singulière et peu connue de cette autrice majeure de la littérature féministe québécoise. Dans *Journal intime*, deux mécanismes animent le texte : la construction d'un sujet féminin écrivant et l'édification d'une communauté d'écrivaines sororales autour de la diariste. En brossant un portrait historique et esthétique de « l'écriture au féminin » (Boisclair, 1984 ; Lamy, 1984 ; Smart, 1988), j'examinerai la façon dont *Journal intime* s'inscrit dans l'œuvre de Brossard et, plus largement, dans le paysage littéraire et féministe québécois. En m'appuyant sur des notions de la poétique des genres (Auger, 2017 ; Hébert, 1983) et sur l'histoire des pratiques du journal intime au féminin (Didier, 1976 ; Roey-Roux, 1983), j'étudierai la façon dont Brossard utilise ou détourne les codes génériques et les pratiques conventionnelles du genre diaristique pour se construire une identité de sujet féminin écrivant, afin de transmettre son expérience sensible du monde. Je m'intéresserai également, à partir des notions de liminarité (Biron, 2000) et de sororité (Delaume, 2019 ; Ledoux-Beaugrand, 2013) à la manière dont se constitue dans le *Journal intime* une communauté de créatrices, basée sur la solidarité littéraire, artistique et politique.

Dans une visée féministe, Brossard inscrit sa pratique d'écriture dans ce que Lori Saint-Martin appelle le « métaféminisme », mouvement des années 1980 au Québec, particulièrement en littérature, qui se propose de « réécrire les métarécits patriarcaux » (Saint-Martin, 1992). J'avance l'hypothèse qu'en construisant une communauté de femmes et une filiation intellectuelle horizontale (Biron, 2000) plutôt que verticale, Brossard participe à la réécriture des métarécits patriarcaux de la société québécoise en y inscrivant un récit collectif féminin, voire féministe, à la fois individuel et collectif, ancré dans cette communauté intellectuelle féminine. Il s'agira de montrer comment, dans le journal de Brossard, l'individuel peut s'allier à la communauté, comment l'intime peut servir de tremplin vers le collectif et le social, afin de comprendre ce que cette ouverture implique pour le « féminin » et les « femmes » dans la société québécoise.

**Mots-clés :** Nicole Brossard, journal intime, littérature féministe, littérature québécoise, écriture au féminin, récits de soi, sororité, communauté.

## ABSTRACT

This master's thesis will focus on Nicole Brossard's *Journal Intime* (1984), a singular and little-known work by this major author of Quebec feminist literature. In *Journal Intime*, two mechanisms animate the text: the construction of a female subject and the building of a community of sororal writers around the diarist. By painting a historical and aesthetic portrait of “feminine writing” (Boisclair, 1984; Lamy, 1984; Smart, 1988), I will examine how *Journal Intime* fits into the work of Brossard and, more broadly, into the literary and feminist landscape of Quebec. Based on notions of genre poetics (Auger, 2017; Hébert, 1983) and on the history of feminine diary practices (Didier, 1976; Roey-Roux, 1983), I will study the way Brossard uses or diverts the generic codes and conventional practices of the diaristic genre to build an identity as a female subject writing, in order to transmit her sensitive experience of the world. I will also be interested, based on the notions of liminality (Biron, 2000) and sisterhood (Delaume, 2019; Ledoux-Beaugrand, 2013), in the way in which a community of creators is constituted in the *Journal Intime*, based on literary, artistic and political solidarity.

In a feminist perspective, Brossard inscribes her writing practice in what Lori Saint-Martin calls “metafeminism”, a movement of the 1980s in Quebec, particularly in literature, which proposes to “rewrite patriarchal meta-narratives” (Saint-Martin, 1992). I put forward the hypothesis that by building a community of women and a horizontal (Biron, 2000) rather than vertical intellectual filiation, Brossard participates in the rewriting of the patriarchal meta-narratives of Quebec society by inscribing a collective feminine, even a feminist narrative, both individual and collective, rooted in this female intellectual community. The aim will be to show how, in Brossard's *Journal intime*, how the individual can unite with the community, how the intimate can serve as a springboard towards the collective and the social, in order to understand what this openness implies for the “feminine” and “women” in Quebec society.

**Keywords:** Nicole Brossard, diary, feminist literature, Quebec literature, female writing, non-fiction, sorority, community.

## Table des matières

<b>RÉSUMÉ</b> .....	<b>iii</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>iv</b>
<b>REMERCIEMENTS</b> .....	<b>vii</b>
<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>1</b>
Précisions sur le corpus .....	<b>2</b>
À propos de l'écriture au féminin.....	<b>3</b>
Une « pratique déconstructionniste » du genre diaristique .....	<b>6</b>
L'écrivaine sororale : filiation intellectuelle et solidarité.....	<b>7</b>
<b>CHAPITRE I <i>Journal intime</i> : un objet (méta)fémaliste</b> .....	<b>9</b>
<b>Portrait de la littérature féministe québécoise (1960-1980) : contexte de publication de <i>Journal intime</i></b> .....	<b>10</b>
<i>Les années 1960 : la littérature nationaliste, la modernité littéraire et le formalisme</i> .....	<b>12</b>
<i>Les années 1970 : révolution féministe, réappropriation du féminin dans la littérature et début de constitution d'un sous-champ littéraire féministe</i> .....	<b>16</b>
<i>Les années 1980 : essor de la critique féministe, constitution du sous-champ féministe et métaféminisme</i> .....	<b>19</b>
<b><i>Journal intime</i> et « écriture au féminin » : construction d'un sujet féminin</b> .....	<b>22</b>
<i>Inscription d'une subjectivité féminine dans le texte</i> .....	<b>24</b>
<i>Inscription d'une tradition féminine</i> .....	<b>26</b>
<i>Inscription du corps féminin</i> .....	<b>28</b>
<i>Inscription du féminin dans le langage</i> .....	<b>30</b>
<b>Le métaféminisme et les pratiques de réécriture au féminin</b> .....	<b>34</b>
<i>Théorisation du métaféminisme</i> .....	<b>35</b>
<i>Le métaféminisme et les stratégies de réécriture au féminin : réécrire les métarécits patriarcaux</i> ....	<b>37</b>
<i>Discours et enjeux formels métaféministes dans <i>Journal intime</i></i> .....	<b>39</b>
<b>CHAPITRE II La déconstruction du genre diaristique : trois éclatements</b> .....	<b>41</b>
<b>Éclatement de la structure temporelle</b> .....	<b>44</b>
<b>Éclatement de l'espace</b> .....	<b>50</b>
<i>L'espace et le langage</i> .....	<b>51</b>
<i>La représentation de la ville dans <i>Journal intime</i> et dans l'imaginaire brossardien</i> .....	<b>57</b>
<b>Éclatement de la forme et des codes diaristiques</b> .....	<b>62</b>
<i>Hybridité de la forme</i> .....	<b>66</b>
<i>La mise en texte de l'intime</i> .....	<b>69</b>
<b>CHAPITRE III Une communauté d'écrivaines sororales</b> .....	<b>75</b>
<b>Ouverture du genre diaristique vers l'autre</b> .....	<b>77</b>
<i>La tension entre l'intime et le collectif</i> .....	<b>78</b>
<i>Le privé est politique</i> .....	<b>84</b>
<b>Déconstruire les hiérarchies : horizontalité et sororité</b> .....	<b>86</b>
<i>La sororité comme pratique de déconstruction des institutions</i> .....	<b>88</b>
<i>La sororité comme espace de liminarité</i> .....	<b>91</b>

<i>La sororité comme espace non hiérarchique</i> .....	94
<b>Bâtir une sororité dans le texte</b> .....	<b>99</b>
<i>La figure de l'écrivaine sororale</i> .....	100
<i>Sororité et solidarité</i> .....	103
<i>La sororité comme éthique de vie</i> .....	106
<b>CONCLUSION</b> .....	<b>111</b>
<b>ANNEXE I</b> .....	<b>116</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	<b>118</b>

## REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier ma directrice de recherche, Martine-Emmanuelle Lapointe, pour son accompagnement rigoureux et bienveillant tout au long de ce processus d'écriture, pour sa patience et ses lectures attentives de mon travail. Ses commentaires judicieux m'ont permis de développer ma pensée critique et mon écriture et ce, depuis mes tout premiers cours au baccalauréat.

Merci à Charlotte, Sandrine, Laurence, Mélie et Florence pour les nombreuses séances de rédaction durant ces deux dernières années. Merci pour votre amitié, les cafés, les rires, les repas partagés, l'encouragement et l'écoute. Merci à Elizabeth pour ta générosité, ta présence et ton empathie formidables. Vous êtes des ami·es précieux·ses et vous m'avez tenue debout. C'est à vous que je pense lorsque j'écris à propos de la sororité.

Merci à Joël d'avoir partagé mon quotidien durant toutes ces années d'études. Merci d'avoir cru en moi, de m'avoir accompagnée à travers mes accomplissements comme à travers mes deuils. Ton amour a changé ma vie.

Pour finir, je remercie également le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, les Fonds de recherche du Québec – Société et culture et le Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises pour leur soutien financier.

## INTRODUCTION

*Le mouvement perpétuel, c'est entre vivre et écrire. À vrai dire, c'est peut-être entre écrire et écrire. Vie privée, vie d'écriture. « Elle vivait de mots », dira-t-on un jour. À quoi peut donc bien servir un journal intime?*

Nicole Brossard, *Journal intime*

« À quoi peut donc bien servir un journal intime ? » semble être la question à laquelle Nicole Brossard tente de répondre tout au long de *Journal intime*. Autrice prolifique, Brossard est l'une des figures les plus marquantes de la poésie et de la littérature féministe québécoises contemporaines. Elle a produit au cours de sa carrière une œuvre riche et variée, comptant de nombreux recueils de poésie, essais et romans qui ont marqué de manière significative le paysage littéraire québécois. D'abord poète formaliste lors de son arrivée en littérature dans les années 1960, Nicole Brossard adopte au fil du temps une posture féministe de plus en plus assumée dans ses écrits. Ses œuvres sont complexes, souvent exigeantes, et allient une écriture formaliste à une hybridité générique. Exploratrice du langage, Nicole Brossard s'est longtemps située à l'avant-garde de la littérature, où elle cherche constamment à renouveler les sens et à ouvrir les possibilités de la langue. *Journal intime*, qui sera à l'étude dans ce mémoire, occupe une place tout à fait singulière dans la production littéraire de Brossard. Publié en 1984 aux Herbes rouges, ce texte se situe à l'intersection de plusieurs mouvances littéraires et féministes, empruntant à de nombreux courants esthétiques dont le postmodernisme, l'écriture de l'intime, l'autofiction, le métaféminisme, le féminisme. Œuvre méconnue du corpus brossardien, *Journal intime* est un texte court, mais qui se révèle profondément riche.

Si l'écriture de l'intime et l'écriture de soi ont longtemps été pratiquées par les femmes et qu'il est devenu commun de dire que ces pratiques peuvent avoir une portée féministe pertinente et cohérente, Brossard se positionne dans *Journal intime* contre l'écriture de l'intime, qu'elle décrit comme « un lieu où le sujet tourne en rond jusqu'à l'épuisement de

lui-même<sup>1</sup>. » Cette posture, maintenue tout au long du texte, peut sembler paradoxale pour une œuvre intitulée *Journal intime* et qui se revendique donc ouvertement de ces courants et pratiques littéraires. En outre, la genèse du texte est en elle-même assez intrigante, puisque le texte a été commandé par Jean-Guy Pilon, qui préparait alors une série d'émissions de radio de journaux intimes d'écrivain·es pour Radio-Canada. *Journal intime* a donc d'abord été une œuvre radiophonique, lue par Pol Pelletier et diffusée du 8 au 12 août 1983. Le texte a ensuite été modifié et bonifié par Brossard, avant d'être publié aux Herbes rouges sous le titre *Journal intime ou Voilà donc un manuscrit* en 1984.

### Précisions sur le corpus

Brossard adopte une posture singulière dans *Journal intime*, où elle se prête à l'exercice de l'écriture de soi tout en s'y refusant, ce qu'André Renaud a désigné comme « Le refus de dire<sup>2</sup> » dans sa recension de *Journal intime* dans *Lettres québécoises*. Cette posture inhabituelle du journal, sa genèse particulière, soulève un grand nombre de questions à propos de la démarche d'écriture et du genre diaristique en général : un journal commandé est-il vraiment un journal ? Un journal peut-il être authentique si on sait d'emblée qu'il s'adressera à un public ? Qu'est-ce que le journal peut avoir à dire ? De tant de manières, *Journal intime* est, à la fois dans sa forme et dans son propos, un commentaire sur le genre diaristique et une manière de tester, de repousser et de réinventer ses codes et ses limites.

Si l'on s'appuie sur la notion du pacte autobiographique de Philippe Lejeune : « Pour qu'il y ait autobiographie (et plus généralement littérature intime), il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage<sup>3</sup> », il est possible d'affirmer que *Journal intime* fait partie de la famille des écritures autobiographiques ou, plus largement encore, des écritures de soi. Si le terme « autobiographique » implique nécessairement une notion de vérité, il n'y a toutefois pas de manière de garantir la véracité des événements et des propos rapportés dans *Journal intime*. Il y a sans doute une part de vérité, mais aussi assurément une part de fiction dans l'œuvre, le brouillage des frontières, l'hétérogénéité et le mélange

---

<sup>1</sup> Brossard, Nicole, *Journal intime suivi de Œuvres de chair et métonymies*, Montréal, Les Herbes rouges, 2008 [1984], p. 9. Par la suite, cette œuvre sera désignée par le sigle *Jl*.

<sup>2</sup> Renaud, André, « Le journal intime et le refus de dire », *Lettres québécoises*, n° 36, 1984, p. 60-61.

<sup>3</sup> Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996 [1975], p. 16.

des genres l'y obligeant pratiquement. Je propose tout de même d'analyser *Journal intime* comme tel, comme un journal, et non comme une autobiographie ou une autofiction. Toutefois, en raison, justement, de cette part de fiction, et dans le souci de séparer la personne de l'autrice de la voix de *Journal intime*, je désignerai cette voix, dans ce mémoire, comme étant « la narratrice » de *Journal intime*. Comme bien souvent dans les œuvres de Brossard, la ligne entre le réel et la fiction est ici très floue, difficile à départager.

En outre, *Journal intime* est une œuvre habitée par un mouvement constant entre l'intime et le collectif, entre le privé et le politique. Dans ce mémoire, j'examinerai comment Brossard parvient à détourner les codes génériques et les pratiques conventionnelles du journal pour construire une identité de sujet féminin écrivain, afin de transmettre son expérience sensible du monde. J'explorerai également la portée féministe proprement dite de la pratique du détournement qui consiste, dans *Journal intime*, à se réapproprier les codes du genre diaristique pour interroger leur logique, leur fonctionnement et leur effet à travers différentes stratégies de réécriture. Je réfléchirai finalement à la façon dont la pratique de déconstruction de Brossard permet la construction d'un réseau, d'une communauté d'écrivaines sororales, dans un genre littéraire qui devrait typiquement être tourné vers soi.

### **À propos de l'écriture au féminin**

Pour bien comprendre la démarche qui sous-tend l'écriture de *Journal intime*, il m'apparaît essentiel de cerner le contexte dans lequel Nicole Brossard a commencé à écrire, puis comment son écriture a évolué à travers le temps pour s'éloigner du formalisme et se rapprocher davantage du féminisme. Esquissant d'abord un portrait du paysage littéraire et féministe québécois des années 1960 à 1980, le premier chapitre examinera le contexte sociohistorique dans lequel s'inscrit la publication de *Journal intime*, dans l'œuvre de Nicole Brossard, mais aussi dans la littérature québécoise et féministe, de manière plus globale.

Je ferai un survol de l'évolution des courants féministes au Québec des années 1960 à 1980, selon trois périodes théorisées par Isabelle Boisclair : la période préféministe (1960 à 1973), qui marque l'arrivée des femmes en littérature, le début de la modernité et

l'apparition du formalisme ; la période féministe (1974 à 1979), caractérisée par un essor de la production artistique féminine et féministe, une recherche de l'écriture au féminin et une radicalisation de la pensée ; et la période métaféministe (1980-1990), qui s'inspire du postmodernisme, qui tend vers une écriture plus personnelle, et qui coïncide avec une autonomisation plus marquée du sous-champ littéraire féminin et féministe<sup>4</sup>. Ce portrait global permettra de retracer la carrière de Nicole Brossard durant ces trois décennies, de son entrée en littérature jusqu'à la parution de *Journal intime*, pour comprendre comment cette œuvre se positionne dans sa production littéraire et dans sa pensée féministe.

Je me pencherai ensuite sur le mouvement littéraire de l'écriture des femmes, ou de l'écriture au féminin, et montrerai comment l'investissement de ce mouvement par Nicole Brossard lui permet de construire un sujet féminin dans *Journal intime*. Bien que le mouvement soit associé aux catégories relativement restrictives de « femme » ou de « féminin », je propose, dans l'esprit de la démarche d'écriture de Brossard, d'élargir ces catégories, à défaut de ne pouvoir les abolir complètement. Je tiens à souligner que le mouvement de l'écriture au féminin est un mouvement qui cherche d'abord et avant tout à défier les conventions hétéropatriarcales dans la société, mais aussi dans l'écriture et qui, en ce sens, s'apparente à une démarche queer visant à subvertir les normes. Si Suzanne Lamy écrit « ce n'est pas parce qu'il y a un nom de femme sur la couverture qu'il y a écriture au féminin<sup>5</sup> », je crois que l'inverse peut aussi être vrai. Même si le nom n'est pas nécessairement celui d'une femme, je crois qu'il peut y avoir écriture au féminin, si cette écriture cherche à détourner les conventions sociales sexistes et hétéronormées. Pour cette raison, je privilégierai l'expression « écriture au féminin », qui me semble un peu plus large que le syntagme « écriture des femmes », puisqu'il ne faut pas nécessairement être une « femme » pour parvenir à incarner, à performer, à réinventer le féminin, peu importe ce que « féminin » signifie réellement. J'aimerais qu'on entende, au long de ce mémoire, le mot « féminin » non comme un concept essentialiste ramenant les femmes à leur féminité, mais plutôt comme une posture alternative à celle du patriarcat.

---

<sup>4</sup> Boisclair, Isabelle, *Ouvrir la voie/x. Le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)*, Montréal, Nota Bene, 2004, p. 153.

<sup>5</sup> Lamy, Suzanne, *Quand je lis je m'invente*, Montréal, L'Hexagone, 1984, p. 19.

Ainsi, j'explorerai dans *Journal intime* quatre manières dont le féminin peut s'inscrire dans l'écriture de Brossard : par l'inscription d'une subjectivité féminine, d'une tradition féminine, du corps féminin et du féminin dans le langage. À travers ces différentes inscriptions de l'expérience féminine et des stratégies textuelles utilisées pour les transmettre, je me questionnerai sur le rapport de la narratrice au langage et sur la façon dont elle parvient à créer une écriture plus libre.

J'aborderai également *Journal intime* sous l'angle du métaféminisme, un mouvement littéraire et féministe théorisé par Lori Saint-Martin. Puisque le métaféminisme fait appel au concept de réécritures, je m'appuierai aussi sur les travaux de Lise Gauvin concernant les pratiques de réécriture au féminin. Ancrés dans le postmodernisme et la remise en question des métarécits qui structurent nos sociétés, ces deux angles d'approches permettront d'éclairer le texte sous un nouvel angle. Je tenterai ainsi de comprendre comment *Journal intime* participe à interroger, voire à réécrire les métarécits patriarcaux, pour proposer une lecture et une expérience uniques du réel.

Dans sa théorisation du mouvement, Lori Saint-Martin définit le métaféminisme comme un prolongement de la littérature féministe et non comme une rupture avec celle-ci. Elle considère que le métaféministe « dépasse et englobe le féminisme<sup>6</sup>. » J'examinerai ainsi comment *Journal intime* se situe dans la continuité du paysage féministe et littéraire québécois, et comment il se réclame à la fois de l'écriture au féminin et du métaféminisme, à travers une écriture plus accessible et plus personnelle, ainsi que d'un éclatement de la forme typique de l'écriture métaféministe. À l'intersection de plusieurs courants sociaux, littéraires et esthétiques, *Journal intime* est une œuvre tout à fait singulière, qui témoigne de manière claire des changements sociaux en œuvre au moment de sa parution. Objet unique et riche de sens, il constitue un reflet particulièrement intéressant des préoccupations littéraires et féministes des années 1980 au Québec.

---

<sup>6</sup> Saint-Martin, Lori, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », *Voix et Images*, vol. 18, n° 1, 1992, p. 83.

## Une « pratique déconstructionniste<sup>7</sup> » du genre diaristique

La démarche de Brossard dans *Journal intime* a ceci de particulier qu'elle se prête à l'écriture diaristique pour la déconstruire ensuite, en s'attaquant aux codes et aux attentes conventionnelles de ce genre littéraire. En effet, Brossard s'octroie une grande liberté dans l'écriture de son journal. Pour comprendre dans quelle mesure elle s'écarte – voire démolit – la norme, je tenterai d'abord de cerner les caractéristiques du genre diaristique, genre qui demeure toutefois assez flou et fuyant, en m'appuyant notamment sur les travaux de Manon Auger dans *Les journaux intimes et personnels au Québec*, de Pierre Hébert dans *Le journal intime au Québec. Structure, évolution, réception* et de Julie LeBlanc dans *Genèses de soi. L'écriture du sujet dans quelques journaux d'écrivaines*. Je ciblerai et étudierai trois grands éclatements au sein de *Journal intime* : l'éclatement de la structure temporelle, de l'espace et de la forme. Nous verrons ainsi comment Brossard plonge dans les failles du genre diaristique pour les exploiter et ainsi déconstruire le journal au maximum.

Dans *Journal intime*, l'éclatement des repères et des structures contribue à déconstruire les systèmes conventionnels et patriarcaux. Toutes les structures, toutes les logiques et tous les systèmes sont constamment remis en question. Par exemple, les entrées diaristiques ne sont pas rédigées en ordre chronologique, elles font des allers-retours continuels entre le passé, le présent, et même parfois le futur. Le temps n'est jamais linéaire dans *Journal intime*, il est continuellement interrompu et redirigé dans sa course, jusqu'à une dissolution quasi complète de la structure temporelle. Au lieu d'un temps rigide, *Journal intime* nous propose l'expérience d'une temporalité souple, fluide et malléable, qui tiendrait davantage de la circularité que de la linéarité.

Dans l'espace également, les déplacements sont constants. Il y a, là aussi, une perte de repères. L'espace est complètement éclaté : les entrées diaristiques se déroulent non seulement à Montréal, mais aussi dans plusieurs grandes villes du monde, dont Paris, New York, Rome, Athènes et Londres, par exemple. L'espace n'est pas exploré de manière suivie, comme un itinéraire qu'on emprunterait progressivement, étape par étape. La narratrice saute d'un endroit à l'autre, combinant les déplacements dans l'espace aux

---

<sup>7</sup> LeBlanc, Julie, *Genèses de soi. L'écriture du sujet féminin dans quelques journaux d'écrivaines*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 2008, p. 47.

déplacements dans le temps. L'espace se configure ainsi selon une progression thématique, par laquelle une nouvelle idée mène souvent à un nouveau lieu. Je montrerai les différentes façons dont la narratrice cherche à *habiter* le territoire, notamment à travers le langage, sa perception de soi et des lieux où elle se trouve, et la médiation des clichés et de l'art. Dans *Journal intime*, la narratrice tente d'investir les lieux de manière concrète, tangible, pour s'incarner dans cet espace, l'espace urbain tout particulièrement. Sensible à ce qui l'entoure, elle crée des atmosphères, des « textures du réel<sup>8</sup> » et cartographie ainsi l'espace, marquant le territoire à sa manière pour mieux se le réapproprier.

La forme du journal, en soi, est également éclatée. *Journal intime* adopte une forme changeante : après avoir existé sous différentes formes et différents médias (d'abord à la radio puis sous forme de livre), il intègre différents éléments génériques hétérogènes. Il s'agit d'un texte hybride, d'une œuvre ambiguë, qui mélange poèmes, entrées diaristiques et journaux de voyage, dans une tentative constante de brouiller les frontières entre les genres. On ne sait pas quelle est la part authentique, quelle est la part de fiction dans le texte, si bien que le pacte autobiographique devient de plus en plus brouillé au fur et à mesure où nous avançons dans la lecture. La narratrice utilise diverses stratégies pour refuser de se livrer à l'exercice de la confession, du discours intime, et retourne constamment vers la poésie, vers les blancs du texte.

### **L'écrivaine sororale : filiation intellectuelle et solidarité**

Comme nous l'avons déjà établi, *Journal intime* est animé par un mouvement constant entre l'individuel et le collectif, entre le privé et le politique. C'est ce mouvement, cette tension, que j'essaierai de comprendre et de décortiquer dans ce mémoire. Je tenterai de discerner comment, dans un genre qui devrait être tourné vers soi et vers son monde intérieur, Brossard réussit à bâtir une communauté intellectuelle, politique et artistique, à intégrer les femmes à sa démarche d'écriture, voire à la structure même de son texte. En me penchant sur la figure de l'écrivaine sororale proposée par Mikella Nicol et Evelyne Ledoux-Beaugrand, je réfléchirai à la manière dont la narratrice de *Journal intime* parvient à faire communauté à partir de cette figure.

---

<sup>8</sup> Smart, Patricia, *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec Amérique, 1988, p. 29.

Le texte de *Journal intime*, d'ailleurs, semble traversé par cette posture d'ouverture à l'autre. Je tenterai de voir, en m'appuyant sur les travaux de Nicoletta Dolce, comment cette ouverture peut se traduire, se manifester, dans une œuvre littéraire intimiste. Je réfléchirai à la façon dont l'intime peut en fait agir comme liant, servir de tremplin pour aller vers les autres en montrant comment cela s'incarne dans *Journal intime*. En construisant des relations avec d'autres femmes, en les écoutant et leur donnant une place et une parole dans son texte, Brossard réussit à raconter dans son journal une pluralité d'expériences féminines et met ainsi en place une tension constante entre le *je* et le *nous*. À partir des études de Mikella Nicol dans « Chorale suivi de Si tu meurs, vis » et de Louise Dupré dans *Stratégies du vertige*, je réfléchirai à la manière dont cette dialectique entre le *je* et le *nous* permet d'installer un dispositif de choralité dans le texte, la voix individuelle s'entremêlant aux voix collectives, plurielles. Pratique métaféministe, ce mouvement permet de partir de soi, de sa propre expérience, pour mieux accueillir celles des autres.

J'explorerai l'idée que cette posture d'ouverture à l'autre puisse également entraîner une configuration sociale horizontale, non hiérarchique, qui agirait comme une alternative à la structure verticale et patriarcale traditionnelle du champ littéraire. Participant ainsi à la réorganisation du sous-champ littéraire québécois, cette structure horizontale créerait un espace de liminarité. En m'inspirant des travaux de Biron dans *L'absence du maître* sur la *communitas* et l'écrivain liminaire, je réfléchirai aux manières dont peut s'incarner la figure d'une *écrivaine* liminaire dans *Journal intime* et si cette posture peut en être une d'écrivaine sororale. J'aborderai aussi les façons dont la création de réseaux de femmes, de féministes, peut favoriser la circulation libre des idées, même dans un lieu comme le journal intime, qui devrait pourtant être clos.

Pour finir, je mènerai une réflexion plus large sur la sororité en tant que pratique métaféministe. À partir des notions de solidarité, d'engagement et d'éthique de vie, tirées notamment de *Mes bien chères sœurs* de Chloé Delaume et de *Des marges au centre* de bell hooks, je tenterai de dégager une réflexion sur ces notions dans un contexte de sororité littéraire et féministe. J'espère ainsi mieux comprendre comment cette pratique de la sororité participe à déconstruire à la fois le genre diaristique et le système patriarcal, mettant ainsi en pratique une écriture métaféministe.

## CHAPITRE I

### *Journal intime* : un objet (méta)fémaliste

Nicole Brossard est considérée comme l'une des écrivaines phares de la littérature féministe québécoise, aux côtés notamment de France Théoret, de Madeleine Gagnon et de Louky Bersinik, pour ne nommer que celles-ci. Connue notamment pour sa poésie et ses romans, Brossard est surtout active durant les décennies 1960 à 1990, bien qu'elle continue à offrir une production littéraire importante par la suite, et place le féminisme au centre de sa démarche et de sa pratique scripturale. *Journal intime* est un ouvrage qui se distingue du reste de l'œuvre brossardienne, par sa forme diaristique et son caractère plus intime. Au fil de son *Journal*, Nicole Brossard construit et pose comme narratrice un sujet écrivain féminin et féministe. De par la nature intime de la forme diaristique, plusieurs postures féministes sont endossées d'un point de vue plus personnel et n'ont pas, en ce sens, la portée plus large et revendicatrice des textes radicaux des années 1970. C'est de manière plus subtile que ces exemples anecdotiques s'inscrivent dans une dimension collective, en tissant des liens avec une communauté de femmes, de lectrices, d'autrices. S'installe ainsi un mouvement entre le privé et le collectif, faisant de *Journal intime* un objet littéraire et féministe rejoignant à la fois la tradition littéraire québécoise de « l'écriture au féminin<sup>9</sup> », ainsi que le métaféminisme<sup>10</sup>.

Ce chapitre brossera donc un portrait de la littérature féministe québécoise, à partir des années 1960 jusqu'au moment où *Journal intime* est publié au milieu des années 1980. J'explorerai comment *Journal intime* se positionne dans cette littérature, et comment sa narratrice porte une parole féministe et participe à la réécriture de métarécits patriarcaux à travers sa pratique diaristique.

---

<sup>9</sup> Gould, Karen, *Writing in the Feminine: Feminism and Experimental Writing in Quebec*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1990, 302 p.

<sup>10</sup> Saint-Martin, Lori, *op. cit.*, p. 78-88.

## **Portrait de la littérature féministe québécoise (1960-1980) : contexte de publication de *Journal intime***

Après avoir été diffusé à la radio en 1983 dans le cadre d'une série d'émissions réalisée par Jean-Guy Pilon mettant de l'avant des journaux d'écrivain·es, *Journal intime* est publié sous forme de livre en 1984 aux Herbes rouges. En plus des entrées diaristiques qui composaient l'émission de radio, Brossard ajoute à la fin de chacune des cinq parties du *Journal* – qui correspondent aux cinq épisodes de l'émission de radio – ce qu'elle appelle des « postures », c'est-à-dire des poèmes en prose qui synthétisent les thèmes principaux abordés dans cette partie du texte, reprenant certains mots ou images fortes des entrées diaristiques précédentes. À la suite de ces postures se trouvent des poèmes en vers, concentrant encore davantage le propos des poèmes en prose. Le contenu de *Journal intime* est tout aussi hétérogène que la forme : à travers de nombreux allers-retours temporels (certaines entrées datent des années 1960, tandis que d'autres projettent la narratrice vers le futur), les lecteur·ices sont transporté·es dans des souvenirs, réflexions et explorations de la narratrice sur sa vie de femme. Marqué par un évident mouvement de retour vers soi et vers l'intime, *Journal intime* appartient à un courant théorisé par Lori Saint-Martin, le métaféminisme<sup>11</sup>. Défini comme « ce qui dépasse et englobe le féminisme<sup>12</sup> », le métaféminisme serait le résultat, l'aboutissement d'un long processus d'autonomisation de la parole et de la littérature des femmes et de la littérature féministe au Québec. Afin de bien comprendre où *Journal intime* se situe dans cette tradition littéraire particulière, nous retracerons brièvement à partir des années 1960 l'évolution de la littérature féminine québécoise.

On associe typiquement la littérature féministe québécoise aux années 1970, puisqu'il s'agit d'une décennie extrêmement fertile du point de vue des idées, des revendications et de la production littéraire féministe. On parle d'une véritable ébullition lors de cette période, à la fois politique (revendications, manifestations, actions sociales), sociale (formation de nombreux groupes communautaires de femmes) et artistique (explosion de la production féministe dans toutes les sphères artistiques : cinéma, art visuel, théâtre,

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 78-88.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 83.

littérature, etc.)<sup>13</sup>. Par ailleurs, Nicole Brossard est très prolifique durant cette décennie : elle publie durant cette période plusieurs des œuvres marquantes de sa carrière, dont *Le Centre blanc* (1970), *Suite logique* (1970), *Mécanique jongleuse* (1973), *French Kiss* (1974), *La partie pour le tout* (1975), *L'Amèr ou Le chapitre effrité* (1977). En 1976, elle participe également à la création de la pièce de théâtre féministe expérimentale *La Nef des sorcières*, création collective composée de sept monologues écrits, entre autres, par Nicole Brossard, France Théoret, Marie-Claire Blais, Pol Pelletier et Luce Guilbeault.

Toutefois, la littérature féministe ne se limite pas qu'aux années 1970, elle a évolué et s'est transformée graduellement à travers le temps. Lori Saint-Martin place le début d'une littérature féminine dans les années 1940, avec la publication des premières œuvres d'Anne Hébert et de Gabrielle Roy, qui proposent une certaine perspective féministe – ou du moins féminine – dans le corpus québécois. De plus, ces œuvres témoignent, de manière plus implicite, du malaise des femmes par rapport à leur condition dans la sphère sociale<sup>14</sup>. Il est important de noter au passage que les femmes font leur entrée en littérature au Québec bien avant cette période, soit vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Henriette Dessaulles, par exemple, rédige entre 1874 et 1881 son *Journal* qui sera publié pour la première fois en 1971 aux Éditions Hurtubise<sup>15</sup>. À la même époque, Laure Conan incorpore des passages diaristiques à *Angéline de Montbrun*, publié en 1882. Cette forme du journal, investie et déconstruite par Brossard près d'un siècle plus tard, est donc précisément la forme par laquelle les femmes québécoises commencent à écrire et à entrer en littérature, en critiquant les normes hétéropatriarcales à l'intérieur de leurs journaux, réels dans le cas de Dessaulles et fictifs dans celui de Conan.

Bien que ces réflexions soient fort pertinentes dans le cas d'une visée plus large, pour les besoins de ce mémoire et dans le souci de ne pas trop s'éloigner du corpus à l'étude, nous adopterons une vision plus resserrée de la littérature féministe québécoise et la périodiserons selon les théories d'Isabelle Boisclair, spécialiste de la critique féministe et de la constitution du sous-champ de la littérature féministe au Québec. Boisclair catégorise

---

<sup>13</sup> Dumont, Micheline, *Le féminisme québécois raconté à Camille*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2019 [2008], 320 p.

<sup>14</sup> Saint-Martin, Lori, *Malaise et révolte des femmes dans la littérature québécoise depuis 1945*, Québec, Université Laval, coll. « Les Cahiers de recherche du GREMF », 1989, 373 p.

<sup>15</sup> Dessaulles, Henriette, *Journal d'Henriette Dessaulles, 1874-1880. Premier cahier : 1874-1876*, Montréal, Éditions Hurtubise, 1971, 216 p.

la trajectoire de la littérature des femmes en trois périodes : préfémiste (1960-1973), féministe (1974-1979) et métafémiste (1980-1990), que Boisclair désigne ainsi selon le concept du métaféminisme développé par Lori Saint-Martin<sup>16</sup>.

*Les années 1960 : la littérature nationaliste, la modernité littéraire et le formalisme*

Retraçons d'abord la période préfémiste, qui remonte, selon la périodisation de Boisclair, au début des années 1960 et s'étend presque jusqu'à la moitié des années 1970. Comme nous le savons, les années 1960 correspondent à la Révolution tranquille, une période porteuse de nombreux changements sociaux au Québec. On assiste à une forte montée du nationalisme : les Québécois veulent se libérer de l'aliénation qu'ils ressentent et cherchent à se définir comme nation distincte et autonome. En littérature, cela se traduit par la création d'une littérature nationale. Des auteurs masculins comme Gaston Miron ou Hubert Aquin, par exemple, vont chercher à contribuer, à nommer, à définir ce corpus national. Toutefois, les femmes se reconnaissent peu dans cette littérature. Elles sont encore souvent représentées, dans les textes conventionnels, dans des rôles traditionnels de mère, d'épouse ou de ménagère. Le milieu littéraire québécois est encore difficilement accessible aux femmes, en raison de leur accès limité aux études supérieures et des attentes sociales qui les confinent à la sphère domestique. Les femmes ont ainsi peu d'occasions de s'écrire elles-mêmes et de forger de nouvelles représentations de la féminité dans la littérature. Quand elles publient, ce qui se produit relativement rarement, elles sont tenues dans des genres différents de ceux des hommes, loin des pratiques littéraires légitimées et des positions de pouvoir<sup>17</sup>.

De plus, il est important de noter que les femmes qui accèdent à la publication à cette époque y parviennent bien souvent en raison de leurs origines sociales privilégiées. Pour reprendre les exemples cités par Isabelle Boisclair dans *Ouvrir la voie/x*, « Laure Conan est née dans une famille lettrée et politisée. Anne Hébert [...] est la fille d'un critique littéraire réputé, Maurice Hébert, en plus d'être la cousine du poète Hector de Saint-Denys Garneau. Germaine Guèvremont a la chance de grandir entourée de nombreux écrivains

---

<sup>16</sup> Boisclair, Isabelle, *op. cit.*, p. 153.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 53.

dans sa famille<sup>18</sup>. » Ainsi, si quelques femmes parviennent à écrire et à publier, leur présence dans le champ littéraire est surtout tolérée en raison de leur capital social et culturel, et demeure restreinte. En somme, elles font figure d'exception plutôt que de règle dans le paysage littéraire. Avant les années 1960, l'écriture féminine ne fait que de timides percées dans le milieu littéraire québécois, notamment avec les femmes citées plus haut, mais on peut également penser à des autrices telles que Rina Lasnier<sup>19</sup> ou Gabrielle Roy<sup>20</sup>, par exemple, qui ont œuvré à partir des années 1940. Puisque ces femmes sont peu nombreuses dans le paysage littéraire à cette époque, on ne peut pas encore parler d'« écriture au féminin » – un mouvement littéraire que nous explorerons dans les prochaines pages – ni d'écriture féministe, mais plutôt de l'amorce d'une écriture féminine ou d'une écriture des femmes, avec des préoccupations esthétiques et thématiques spécifiques, offrant des perspectives nouvelles dans le paysage littéraire de l'époque. Comme le souligne Patricia Smart dans *Écrire dans la maison du père*, Laure Conan, Germaine Guèvremont, Anne Hébert et Gabrielle Roy vont toutes subvertir les codes du réalisme pour y inclure une sensibilité féminine. Laure Conan, le fera en intégrant des fragments épistolaires et diaristiques à ses romans ; Germaine Guèvremont en investissant une écriture métamorphosant les codes du roman de la terre ; Anne Hébert en présentant des voix féminines tantôt désirantes, tantôt monstrueuses ou destructrices ; et Gabrielle Roy en transformant les représentations de la mère et de la maternité dans le genre romanesque<sup>21</sup>.

À partir de 1961, Boisclair remarque une entrée massive des femmes dans le milieu littéraire, ce qui agit comme une percée symbolique d'un milieu qui, jusque-là, restait

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>19</sup> Voir à ce sujet l'étude consacrée à la carrière de Rina Lasnier dans le collectif *Histoire littéraire des femmes. Cas et enjeux*, dirigé par Chantal Savoie, dont l'un des sujets de recherches principaux est l'histoire littéraire des femmes au début du XX<sup>e</sup> siècle : Théorêt, Émilie, « Les conditions sociologiques et formelles de la fortune littéraire de Rina Lasnier » dans Savoie, Chantal (dir.), *Histoire littéraire des femmes. Cas et enjeux*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Séminaires », 2010, p. 219-252.

<sup>20</sup> Lori Saint-Martin s'est beaucoup penché sur la carrière d'écrivaine de Gabrielle Roy au cours de ses recherches, notamment dans *Malaise et révolte des femmes dans la littérature québécoise depuis 1945*, Québec, Université Laval, coll. « Les Cahiers de recherche du GREMF », 1989, 373 p. Voir aussi Smart, Patricia, « Quand les voix de la résistance deviennent politiques : *Bonheur d'occasion* ou le réalisme au féminin », *Écrire dans la maison du père*, Montréal, Québec Amérique, 1988, p. 197-234.

<sup>21</sup> Smart, Patricia, *op. cit.*, p. 13-15.

majoritairement masculin<sup>22</sup>. Des écrivaines comme Marie-Claire Blais font leur entrée sur la scène littéraire et font apparaître des voix féminines, des voix autres, dans le corpus québécois. Les écrivaines de cette génération, Guèvremont, Roy, Hébert et Blais, parviennent à s'imposer – non sans résistance – comme des écrivaines importantes et leurs romans deviennent rapidement des classiques de la littérature québécoise. Durant cette période, les écrivaines québécoises publient surtout des romans réalistes, mettant de l'avant des protagonistes féminines. Ces œuvres font émerger des sujets féminins qui regardent le monde tout en exprimant leur difficulté à en faire partie. C'est ce que Boisclair appelle une « conscience de genre » : ces sujets féminins portent un regard critique sur leur condition de femme, sur les inégalités sociales et politiques qui y sont rattachées. Toutefois, les revendications restent assez implicites, voire timides. La teneur féministe des œuvres littéraires reste « dissimulée dans les rouages du texte<sup>23</sup> ». Ils sont porteurs d'une charge contestataire, mais qui reste somme toute assez douce. On sent un inconfort lié au rôle traditionnel des femmes, mais cet inconfort n'est pas nécessairement abordé de front dans les textes. Ces écrivaines cherchent surtout à rejeter les rôles féminins traditionnels pour en créer de nouveaux, à rejeter le statut d'objet – auquel elles étaient le plus souvent limitées – pour se constituer en tant que sujet à part entière. La production littéraire des femmes, dans les années 1960, cherche d'abord à répondre au besoin urgent et criant de créer de nouveaux modèles auxquels les femmes, les lectrices, pourront mieux s'identifier.

La montée du nationalisme québécois aura comme avantage de leur permettre de développer un langage théorique pour nommer leur propre oppression et leur aliénation. Il faut savoir que les femmes étaient d'ailleurs fortement impliquées dans le mouvement nationaliste, même si cette contribution a, pour sa plus grande part, été écartée du récit officiel. Cette participation active leur permet donc de reprendre, d'adapter et de développer certaines idées ou notions théoriques du mouvement nationaliste pour les appliquer à la réalité des femmes et aux revendications féministes, même si elles restent encore implicites dans les textes de cette période.

---

<sup>22</sup> Boisclair, Isabelle et Dussault Frenette, Catherine, « Mosaïque. L'écriture des femmes au Québec (1980-2010) », *Recherches féministes*, vol. 27, n° 2, 2014, p. 41.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 41.

Vers le milieu des années 1960, il émerge au Québec une nouvelle forme de modernité littéraire, mettant de l'avant des préoccupations et des esthétiques formalistes. Des revues littéraires comme *La Barre du jour* (cofondée en 1965 par Nicole Brossard, Marcel Saint-Pierre, Jean Stafford et Roger Soublière), se consacrent à l'exploration du langage et de ses limites. Ces revues se veulent un lieu d'avant-garde, un lieu pour observer la littérature en train de se faire. *La Barre du jour* et les Herbes rouges, notamment, sont particulièrement associées au formalisme, un courant littéraire qui témoigne d'une crise de confiance envers le langage, son sens et ses significations prédéterminées. Les auteur·ices formalistes de cette époque vont tenter d'épuiser le langage, de subvertir le sens des mots pour en faire autre chose, pour sortir de la logique linéaire et patriarcale du langage<sup>24</sup>. Brossard est l'une des figures centrales de ce mouvement. Les premiers ouvrages de sa carrière, dont *L'écho bouge beau* (1968) et *Le Centre blanc* (1970) sont particulièrement représentatifs de ce souci formaliste, par les images hermétiques et complexes qui remettent en question la forme et les possibilités du langage. Déjà, elle amorce une déconstruction du langage et de sa logique patriarcale, mais pas encore tout à fait dans une visée féministe.

En effet, l'écriture formaliste, par sa tendance à vouloir effacer, dépouiller, vider les mots de leur sens initial, tend vers une certaine neutralité, vers une sorte d'écriture blanche qui n'est ni située, ni subjective, ni ancrée dans une réalité. À l'aube des années 1970 et de la révolution féministe qui l'accompagne, les écrivaines formalistes, dont Nicole Brossard, en viennent à constater que le formalisme camoufle les réalités et les voix des femmes sous le couvert d'un langage qui serait hors de la logique conventionnelle, certes, mais aussi faussement neutre et objectif, car écrit, par défaut, du point de vue masculin<sup>25</sup>. Brossard commence alors à opérer ce que Louise Dupré qualifiera de « détournement de la modernité québécoise<sup>26</sup> ». Tout en continuant à pratiquer une écriture qu'on peut qualifier de formaliste, Brossard rejette cette neutralité pour écrire des textes situés, engagés, qui font émerger une voix résolument féminine et féministe.

---

<sup>24</sup> Gould, Karen, *op. cit.*, p. 18-19.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 26-27.

<sup>26</sup> Mauguère, Bénédicte, « Critique littéraire féministe et écriture des femmes au Québec (1970-1980) », *The French Review*, vol. 63, n°4, 1990, p. 637.

*Les années 1970 : révolution féministe, réappropriation du féminin dans la littérature et début de constitution d'un sous-champ littéraire féministe*

Durant les années 1970, la pratique littéraire de Nicole Brossard est fortement marquée par ses idées et ses prises de position féministes. Brossard continue de pratiquer la poésie, mais amorce en parallèle une transition vers la prose, car cette forme lui permet de situer davantage le point de vue des narratrices, de nommer les réalités des femmes, de les incorporer dans la fiction<sup>27</sup>. On peut penser, par exemple, à *French-Kiss* (1974) et à *L'Amèr* (1977), deux œuvres de prose marquantes de cette décennie. Toujours dans un souci cher à la modernité littéraire et à la démarche de Brossard de décloisonner les genres, ces œuvres sont généralement hybrides, hétérogènes, inclassables. Elles mettent les expériences de femmes, de mères, d'amantes, d'amoureuses, d'écrivaines au centre du texte. Brossard explore les multiples identités que peuvent revêtir les femmes, comme pour contredire les représentations féminines traditionnelles en littérature, qui cantonnaient les femmes dans un seul rôle, souvent celui de la mère, sans nuances ni échappatoire possible. Les œuvres de Brossard durant cette période sont probablement les plus radicales et sans compromis de sa carrière, comme en écho au mouvement féministe de cette époque, en plein élan de la deuxième vague.

L'une des grandes caractéristiques du mouvement féministe des années 1970 au Québec est la volonté d'émancipation et d'autonomie des femmes. D'ailleurs, Françoise Collin, dans la préface de l'essai *Fragments et collages* de Diane Lamoureux, définit le mouvement féministe comme étant une « lutte collective qui a pour but de produire des sujets<sup>28</sup> ». Comme on l'a vu avec les romans réalistes des écrivaines des années 1960, les femmes veulent accéder au statut de sujet, veulent participer activement aux luttes sociales, faire partie de ce « nous » collectif<sup>29</sup> dont elles se sentent exclues. D'où le slogan marquant du mouvement des femmes de cette période: « Pas de libération des femmes sans libération du Québec, pas de libération du Québec sans libération des femmes ! »

---

<sup>27</sup> Gould, Karen, *op. cit.*, p. 60.

<sup>28</sup> Lamoureux, Diane, *Fragments et collages. Essai sur le féminisme québécois des années 70*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 1986, p. 12.

<sup>29</sup> Dumont, Micheline et Lanthier, Stéphanie, « Pas d'histoire les femmes! Le féminisme québécois dans un magazine à grand tirage : *L'actualité* (1960-1996) », *Recherches féministes*, vol. 11, n°2, 1998, p. 120.

Accédant difficilement au *nous* collectif, les femmes développent en parallèle leurs propres espaces de discussion et d'échanges. On assiste, dans les années 1970, à la formation de nombreuses revues féministes, dont les plus marquantes sont *Québécoises deboutte!* et les *Têtes de pioches*, puis, plus tard (dans les années 1980), *La Vie en rose*. Ces revues créent un effet de rassemblement, proposent un laboratoire d'idées où peuvent se former de nouveaux discours féministes. Cela a également pour effet de produire un capital symbolique pour ces revues et ces discours féministes, qui gagnent en crédibilité et en popularité aux yeux du grand public<sup>30</sup>. Il s'agit également d'un moment de grande ébullition artistique, que ce soit au cinéma, au théâtre, en littérature, dans les chansons ou en arts visuels<sup>31</sup>. En fait, les années 1970 sont une période privilégiée pour le théâtre expérimental des femmes. On assiste notamment à la formation de la compagnie du Théâtre des cuisines et à leur pièce fondatrice *Môman travaille pas, a trop d'ouvrage!* (1976). Plusieurs pièces-phares naissent durant cette période, comme *La Nef des sorcières* (1976), *Les fées ont soif* de Denise Boucher (1978) et *La Saga des poules mouillées* de Jovette Marchessault (1981). Du côté de la littérature, *L'Euguélienne* de Louky Bersianik, le premier roman ouvertement féministe au Québec, est publié en 1976. Les années 1970 sont caractérisées, en littérature, par une période d'exploration, au cours de laquelle les écrivaines cherchent à s'affranchir des normes prescrites, sortent des genres et des codes littéraires attendus.

C'est plutôt vers le milieu des années 1970, durant la période féministe, que l'approche devient de plus en plus frontale et radicale. La parole des femmes se fait plus explicite, leurs revendications plus directes. On pense à *L'Euguélienne*, bien sûr, mais aussi au théâtre expérimental des femmes (le Théâtre des cuisines, *La Nef des sorcières*). Paraissent aussi durant cette période *Bloody Mary* de France Théoret et *L'Amèr* de Nicole Brossard, qui participent à cette mouvance. C'est aussi durant cette période qu'apparaissent les premières maisons d'édition féministes, dont la Pleine lune (1975) et les éditions du remue-ménage (1976). À cette époque, Nicole Brossard, France Théoret, Madeleine Gagnon et Louky

---

<sup>30</sup> Bergeron, Marie-Andrée, « *La Vie en rose* (1980-1987) : construction rhétorique d'un leadership », *Globe*, vol. 4, n°2, 2011, p. 117.

<sup>31</sup> Dumont, Micheline, *Le féminisme québécois raconté à Camille*, op. cit., p. 174-181.

Bersianik sont les figures de proue de la littérature féministe québécoise. On assiste au passage d'une réception androcentrique à une nouvelle lecture au féminin. On enlève le masque du lecteur universel (et donc masculin) pour commencer à lire en tant que femmes<sup>32</sup>.

Cette période est marquée par un décloisonnement des genres et des formes, une fragmentation de l'écriture, une déconstruction du langage patriarcal et phallogocentrique pour tenter de trouver une écriture, un langage au féminin : « L'écriture de ces femmes va non seulement s'écarter de la norme sur le plan du contenu, ce qui prête aussitôt flanc à la critique, mais elle va aussi s'employer à subvertir la forme, ce qui signifie le refus d'être évaluée à l'aune des critères traditionnels. Elles s'inscriront désormais en marge des cadres esthétiques connus et attendus, justement parce qu'ils sont tels<sup>33</sup>. » On tente un changement dans l'horizon d'attente en littérature québécoise. D'ailleurs, *La Barre du jour* et *La Nouvelle Barre du jour* agissent justement comme lieu d'éclosion de cette nouvelle écriture au féminin. L'une des préoccupations centrales de l'écriture au féminin à cette époque est l'écriture du corps : on cherche à se réappropriier le corps féminin, à l'écrire du point de vue des femmes, à réclamer la sensualité et la sexualité féminines, dans une volonté de repositionner le corps féminin comme un agent actif dans les sphères politiques, sociales et artistiques<sup>34</sup>.

C'est durant cette période qu'on assiste à une recherche de la spécificité de l'écriture au féminin dans les textes de femmes. Que ce soit par l'entremise des thématiques, du langage ou de la structure, on cherche une sorte de « culture au féminin », de point commun dans l'écriture féminine. Cette question de la spécificité est assez épineuse et peut laisser place à de nombreux pièges, dont le danger de tomber dans une essentialisation de l'écriture féminine. Pour ma part, j'abonde dans le sens de Lori Saint-Martin qui affirme que la spécificité de l'écriture féminine « se trouve moins dans une manipulation radicalement différente du langage (même si cette différence est essentielle à la pratique de certaines écrivaines) qu'en ce qui concerne, d'une part, les sujets traités et, d'autre part, les conditions spécifiques de production et de réception des textes féminins<sup>35</sup>. » Misant sur l'expérience

---

<sup>32</sup> Smart, Patricia, *op. cit.*, p. 20.

<sup>33</sup> Boisclair, Isabelle, *Ouvrir la voie/x*, *op. cit.*, p. 225-226.

<sup>34</sup> Gould, Karen, *op. cit.*, p. 44.

<sup>35</sup> Saint-Martin, Lori, *Malaise et révolte des femmes dans la littérature québécoise depuis 1945*, *op. cit.*, p. 31.

commune des femmes, cette définition laisse place à la diversité de formes et de contenus que peuvent aborder les écritures au féminin, sans les enfermer dans une grille de lecture ou dans des codes précis.

*Les années 1980 : essor de la critique féministe, constitution du sous-champ féministe et métaféminisme*

Les conditions spécifiques de réception, d'ailleurs, jouent un rôle clé dans la constitution du sous-champ littéraire féministe, car c'est en raison du manque de réceptivité de la critique masculine traditionnelle qu'on assiste à un essor des discours critiques au féminin durant cette période. Bien que certaines femmes aient pu accéder à l'institution littéraire avant les années 1980, elles en faisaient partie, comme nous l'avons vu, en nombre restreint et contrôlé<sup>36</sup>. Notons, du côté de la critique littéraire, la présence de femmes comme Jeanne Lapointe, Lise Gauvin et Monique Bosco, par exemple. Toutefois, comme cette institution a majoritairement été conçue et aménagée par des hommes, « les instances qui en découlent seront masculines, tant dans leur composition matérielle que dans leur économie symbolique<sup>37</sup> ». Cela fait en sorte que l'institution littéraire, à la fois dans ses instances de publication et de réception, est régie par des codes masculins. Les femmes se voient donc contraintes de créer leurs propres circuits, leurs propres espaces et finalement leur propre sous-champ littéraire, pour accéder au milieu littéraire. Pour le dire avec Boisclair, « il ne s'agit pas de succéder aux hommes, mais bien de s'établir à côté d'eux, de rendre mixtes toutes les positions du champ, puisque les places réservées aux femmes (définies par les genres littéraires “féminins” : poésie féminine, littérature féminine, littérature jeunesse, etc.) ne leur conviennent plus, de la même manière que l'identité féminine normative ne convient plus<sup>38</sup>. »

En effet, historiquement, la littérature féminine demeure marginale puisqu'installée dans de « petits » genres et des pratiques d'écriture conventionnelles ou scolaires, comme l'épistolaire, le journal, la littérature jeunesse ou les contes, par exemple<sup>39</sup>. Afin de sortir

---

<sup>36</sup> Boisclair, Isabelle, *Ouvrir la voie/x*, op. cit., p. 53.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 46-47.

<sup>39</sup> Robert, Lucie, « La naissance d'une parole féminine autonome dans la littérature québécoise », *Études littéraires*, vol. 20, n°1, 1987, p. 101-102.

des genres dans lesquels elles sont cantonnées et d'établir leurs propres pratiques d'écriture, les femmes doivent se lire entre elles, puisqu'un grand nombre de critiques masculins refusent de les lire, de les comprendre, et essaient d'appliquer des critères patriarcaux à des textes qui tentent de s'en défaire. Ainsi, les textes des femmes sont souvent jugés comme inaboutis, marginaux, faibles, frivoles. Pour court-circuiter l'appareil éditorial et critique traditionnel, les femmes se constituent un réseau de lectrices pour accorder de la valeur à leurs textes. Graduellement, elles mettent en place leurs propres structures, dont les maisons d'édition, comme on l'a vu, mais aussi des librairies féministes, et finalement, elles investissent la sphère critique comme « réflexe d'autodéfense, pour contrer la réaction des critiques littéraires traditionnels qui opposent de la résistance aux textes des femmes<sup>40</sup> » et comme moyen de déployer un nouveau paradigme critique qui permettra aux œuvres d'être évaluées selon un point de vue féminin. S'amorce donc le passage d'une réception androcentrique vers une nouvelle lecture au féminin. Avec ces instances de production, de réception et de légitimation mises en place par les femmes, Boisclair affirme qu'il y a constitution d'un sous-champ littéraire féministe. Ce sous-champ se définit, toujours selon Boisclair, comme une base spécifique qui s'adresse à un lectorat spécifique. Selon elle, la spécificité féminine d'un texte (qu'elle emprunte à Ginette Castro et qui abonde dans le même sens que Lori Saint-Martin) est « la réaction à une expérience propre aux femmes, dans une société patriarcale<sup>41</sup>. » Cette nouvelle critique au féminin énonce la légitimité de l'écriture des femmes dès le début des années 1980. En effet, les femmes ne veulent pas qu'obtenir la consécration, mais aussi le pouvoir de consécration. D'ailleurs, comme nous le verrons plus tard, l'intertextualité dans le *Journal* de Brossard contribue à ce processus de reprise du pouvoir de consécration par les femmes par la création d'une filiation littéraire à même l'œuvre.

D'après Boisclair, les années 1980 à 1990 correspondent à la période métaféministe. Les écritures des femmes s'émancipent de leur visée militante et laissent de côté les revendications explicites. Le *nous* des féministes radicales laisse place au *je* et à l'intime, ce qui entraîne l'émergence d'une posture auctoriale plus subjective. Cela ne signifie pas, toutefois, que l'écriture des femmes abandonne toute revendication féministe, c'est

---

<sup>40</sup> Boisclair, Isabelle, *Ouvrir la voie/x*, op. cit., p. 60.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 63.

simplement que le discours (re)devient plus implicite, comme mieux intégré après les révoltes et l'ébullition des années 1970. Après les grandes contestations politiques, on examine maintenant le privé, qui s'avère un terrain très fertile pour explorer et redéfinir les codes sociaux androcentrés et patriarcaux. On observe également durant cette période un retour vers la lisibilité, mais accompagné de jeux sur la forme et la structure, qui témoignent de l'émergence de l'esthétique postmoderne, qui mise sur l'hétérogénéité, l'impureté et le mélange<sup>42</sup>. Lori Saint-Martin qualifie cette période littéraire de « métaféministe » et la conçoit non pas comme une rupture, mais plutôt comme un prolongement de la révolution littéraire féministe, comme quelque chose qui dépasse et qui englobe la période féministe<sup>43</sup>. En bref, la charge révolutionnaire ne disparaît pas, elle se transforme, simplement. Si la production littéraire est moins revendicatrice, elle contribue tout de même à énoncer le féminin. Ainsi, le métaféminisme actualise le courant féministe. Nous reviendrons à cette notion, centrale à la démarche de Brossard dans *Journal intime*, plus loin dans ce chapitre.

Durant les années 1980, Brossard continue d'explorer la prose, surtout le roman, et amorce un retour vers le lisible. Le langage et la syntaxe sont plus clairs, mais les formes restent souvent hybrides ou morcelées : la lisibilité n'est pas, pour Brossard, synonyme de simplicité ou de conventionalité. Ses textes restent complexes et foisonnants, et elle refuse d'enfermer ses œuvres dans un genre littéraire ou dans des codes esthétiques précis. L'œuvre-phare de cette période est sans conteste *Désert mauve* (1987), ce roman en trois parties qui entrelace, sur plusieurs niveaux diégétiques, l'histoire d'une traductrice qui tombe par hasard sur un roman en anglais nommé « Désert mauve » et qui décide d'entreprendre sa traduction en français. C'est également durant cette période de la carrière de Brossard que paraît *Journal intime* (1984). Témoignant du retour vers le lisible, ce texte est probablement l'un des plus accessibles de Brossard, grâce à ses images claires et concises, ainsi que sa trame narrative assez facile à suivre. Ancré dans le quotidien, *Journal intime* retrace les réflexions de l'autrice sur la quotidienneté, sur le féminisme, ainsi que sur l'écriture. L'œuvre comporte également une dimension métaréflexive importante, par laquelle les lecteur·ices accompagnent Brossard dans ses réflexions sur l'œuvre en train de s'écrire, sur les formes et les possibilités de l'écriture de soi dans un journal intime.

---

<sup>42</sup> Boisclair, Isabelle et Dussault Frenette, Catherine, *op. cit.*, p. 43.

<sup>43</sup> Saint-Martin, Lori, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », *op. cit.*, p. 83.

## ***Journal intime* et « écriture au féminin » : construction d'un sujet féminin**

De manière plus précise, on pourrait dire que *Journal intime* fait partie de la tradition littéraire de « l'écriture au féminin », terme que j'emprunte à Karen Gould<sup>44</sup>. Il s'agit d'une notion difficile à circonscrire, mais que j'entends d'abord et avant tout comme un mouvement littéraire, une école de pensée « découlant de la jonction entre la modernité littéraire québécoise et la prise de conscience féministe qui s'effectue à la même époque pour plusieurs autrices québécoises<sup>45</sup>. » Plusieurs écrivaines et théoriciennes, dont Suzanne Lamy et France Théoret, tentent durant les années 1980 de définir et de cerner ce mouvement ayant pris son essor durant les années 1970. Toutefois, l'appareil théorique qui l'entoure reste flou, puisqu'elles écrivent sur une littérature très récente, voire encore en train de se faire. Si elles réussissent à cibler certaines caractéristiques majeures de cette écriture, la notion d'« écriture au féminin » demeure relativement fuyante. Je fais le pari de travailler avec ce mouvement en accueillant les zones grises, l'éclatement des caractéristiques, l'incertitude et l'hybridité, pour montrer que l'écriture au féminin peut faire advenir une nouvelle forme de la féminité et de la subjectivité dans le texte. En effet, l'écriture au féminin ne cherche pas à incarner une essence de l'écriture des femmes, à rassembler l'écriture des femmes en un seul bloc monolithique, ou encore à emprisonner le féminin dans une case précise. C'est un mouvement littéraire pluriel qui s'envisage plutôt comme un questionnement global sur ce qu'est le féminin, et comment cela peut se traduire dans l'écriture, dans le texte. Comme le dit Suzanne Lamy, « ce n'est pas parce qu'il y a un nom de femme sur la couverture qu'il y a écriture au féminin. Écrire au féminin est une pratique qui questionne le monde<sup>46</sup>. » Cette pratique d'écriture est une manière de réfléchir et de produire le texte pour remettre en question les normes, les codes, la construction de la littérature et du discours tels qu'on les connaît.

Si je m'attarde à l'écriture au féminin, c'est que je crois que ce mouvement littéraire est fondateur de la démarche d'écriture de Nicole Brossard et que *Journal intime* est une œuvre qui nourrit cette filiation littéraire, que Suzanne Lamy décrit comme étant constituée « des écritures qui font acte de rupture avec l'idéologie patriarcale, qui révèlent des

---

<sup>44</sup> Gould, Karen, *op. cit.*, p. 4.

<sup>45</sup> Théoret, France, *Entre raison et déraison*, Montréal, Les Herbes rouges, 1987, p. 145.

<sup>46</sup> Lamy, Suzanne, *Quand je lis je m'invente*, Montréal, L'Hexagone, 1984, p. 19.

préoccupations d'ordre esthétique et qui ne sont plus considérées individuellement mais en tant qu'ensemble<sup>47</sup>. » En outre, Karen Gould considère Brossard comme l'une des figures phares de ce mouvement :

Brossard's ability to theorize on the connections and distinctions between a writing of modernity and a more emphatically women-centered writing as well as her own success in spanning these two cultural currents in Quebec are impressive indicators of the centrality of her work in contemporary Quebec literature and are also of considerable consequence for the project of feminist writing elsewhere and for recent discussions of feminism and postmodernism in particular<sup>48</sup>.

Nous verrons donc comment Brossard, dans *Journal intime*, place le féminin au centre du texte pour traduire une expérience féminine du réel et mettre en scène un sujet féminin écrivant. En effet, le *je* de *Journal intime* est un sujet qui cherche à s'émanciper en établissant « un *je* féminin autonome, un *je*-sujet conscient de son aliénation<sup>49</sup>. » Contrairement aux personnages des romans féminins des années 1960, par exemple, le *je* ne se contente pas de nommer son aliénation et celle des autres femmes, mais cherche également à s'en défaire, en se plaçant en-dehors du système patriarcal, en défiant les normes attendues pour les femmes, notamment grâce à une remise en question des stéréotypes féminins. Dans *Journal intime*, les injustices et les doubles standards réservés aux femmes sont nommés avec force, crument et frontalement :

C'est jour de funérailles. À l'église, c'est toute une enfance qui remonte, une musique de Kyrie eleison, l'odeur de l'encens. Puis, toute une révolte quand le prêtre ouvre la bouche. Tout ce qu'il dit est au masculin : les hommes, les frères, le fils, les fils, le père, les pères. C'est difficile, c'est insupportable, c'est odieux quand on dit adieu à une femme et qu'on lui tend un tablier de servante. (*Jl*, 40-41)

Tout au long du texte, la narratrice recense et commente ces injustices dont elle est témoin dans son quotidien, comme pour confronter les lecteur·ices à la banalité et à la fréquence, à la récurrence de ces violences qui ponctuent la vie des femmes. Se retrouvent ainsi exposées, consignées dans un texte littéraire, des réalités qui jusqu'alors demeuraient relativement cachées, faisant ainsi accéder un pan de l'expérience intime des femmes à la littérature, à la fiction<sup>50</sup>.

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>48</sup> Gould, Karen, *op. cit.*, p. 53-54.

<sup>49</sup> Lamy, Suzanne et Pagès, Irène, *Féminité, subversion, écriture*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 1983, p. 165.

<sup>50</sup> Saint-Martin, Lori, *Le nom de la mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Montréal, Nota Bene, 1999, p. 252-253.

## *Inscription d'une subjectivité féminine dans le texte*

La narratrice de *Journal intime* nomme le réel à partir du point de vue d'un sujet féminin conscient des systèmes d'oppression en place dans une société patriarcale. La forme du journal intime, bien que critiquée abondamment par Brossard à même l'œuvre pour son caractère clos et circulaire, ainsi que pour la trivialité associée à ce genre littéraire, fait de *Journal intime* un endroit privilégié où établir un sujet féminin fort, grâce au caractère intrinsèquement intime et subjectif du genre diaristique :

C'est circulaire-clos : je ne sors pas parce que je dois écrire, et je n'aurai rien à écrire si je ne sors pas. Il faudrait que j'aille chez la gynécologue, chez la dentiste, dans les grands magasins, il faudrait que j'aille à Radio-Canada pour une entrevue, il faudrait que je prenne des rendez-vous pour luncher au café Laurier, il faut que j'appelle ma mère, il faut que j'aille chercher Julie après son cours de ballet. (*Jl*, 57)

La liste de choses à faire, juxtaposée à la critique de la circularité du genre diaristique, sert à la fois à soutenir l'argument de la narratrice, en listant une quantité de tâches banales qui illustrent la qualité triviale et circulaire du journal intime, mais qui sont aussi des tâches associées au *care* et aux rôles typiquement endossés par des femmes dans la dynamique sociale : maintenir les relations sociales (appeler sa mère, aller luncher), s'occuper de sa fille (aller la chercher après son cours), prendre des rendez-vous médicaux, faire des achats dans les « grands magasins ». Le seul élément de cette liste qui ne se rapporte pas à un rôle typiquement associé aux femmes, c'est d'aller « à Radio-Canada pour une entrevue », qui se rapporterait plutôt, on peut présumer, à sa carrière d'écrivaine. Tout en servant le propos critiquant le genre diaristique, cette longue liste de tâches à accomplir est aussi une manière d'intégrer le propos féministe du sujet féminin écrivant et de dénoncer la charge mentale qui incombe typiquement aux femmes. C'est aussi inscrire cette charge dans un texte littéraire, la fictionnaliser, la faire entrer dans l'imaginaire collectif. Écrire un *je* féminin dans un texte, c'est l'intégrer à la littérature, à l'histoire, au discours social. C'est faire apparaître un sujet féminin dans toute sa complexité et honorer sa subjectivité, la désigner comme composante valide du tissu social.

Dans *Journal intime*, il s'agit de construire son identité de femme par et avec l'écriture, dans « un effort constant de différenciation, d'affirmation, de singularisation<sup>51</sup> » par rapport

---

<sup>51</sup> Mauguère, Bénédicte, *Traversée des idéologies et exploration des identités dans les écritures de femmes au Québec (1970-1980)*, New York, Peter Lang, 1997, p. 16.

au système dominant, soit le système patriarcal. Ainsi, l'inscription d'une subjectivité féminine dans le texte relève d'une « double conquête : celle de son identité et celle de l'écriture – [...] deux faces de la même entreprise d'affirmation de son être dans une société qui tend à détruire systématiquement aussi bien l'identité que la créativité de la femme<sup>52</sup>. » Difficile à reconstituer, cette identité, dans les textes de femmes au Québec, est bien souvent morcelée, fragmentée, allant parfois jusqu'à la rupture<sup>53</sup>. Cela s'incarne dans le *Journal intime* de Brossard par la forme fragmentaire du genre diaristique, laquelle décline les multiples facettes possibles de l'identité féminine. La narratrice de *Journal intime* est d'abord et avant tout une femme, mais elle est aussi écrivaine, chercheuse, théoricienne, mère, sœur, amie et lectrice. Comme le souligne France Théoret dans son essai *Entre raison et déraison*, « il y a déjà dans le féminin une aptitude ou une habitude du multiple<sup>54</sup>. » Par exemple, dans cette entrée datant du 6 juin 1974, la narratrice se met en scène à la fois comme mère et comme écrivaine :

J'habite dans une grande maison au bord de la rivière des Prairies. J'ai une fille de deux mois. Le terrain qui entoure ma maison est inondé. J'écris tout cela sur une grande table rouge où il y a ma fille, mon cahier et un dictionnaire. Un bouquet de fleurs rouges dont je n'oublierai jamais le parfum. Il y a aussi dans la maison, des odeurs de lait, de couches, de poudre pour bébé. Des odeurs qui se répandent mal dans un texte formaliste. La poésie se trouve quelque part dans le jardin inondé. (JI, 81)

Ces deux identités de mère et d'écrivaine cohabitent ici étroitement – sans tout à fait parvenir à s'interpénétrer – et prennent forme dans la maison, symbole de la sphère privée, de l'intimité. Cette double identité permet de mettre au jour une pluralité, une multiplicité dans l'identité de la narratrice, montrant ainsi une diversité de modèles pour d'autres femmes, d'autres lecteur·ices, qui pourront se dire qu'elles ne sont pas seules, qu'elles peuvent exister sous différents prismes identitaires et sortir des rôles limitants qu'on attribue traditionnellement aux femmes. La création de modèles est l'une des manières dont la narratrice entre en contact avec les autres femmes et tente de faire communauté dans *Journal intime*. Le sujet du texte construit son identité aux côtés d'autres femmes, d'autres écrivaines, notamment en tissant un réseau de relations intertextuelles : « Les relations

---

<sup>52</sup> Didier, Béatrice, *L'écriture-femme*, Paris, PUF, 1981, p. 189.

<sup>53</sup> Mauguère, Bénédicte, *Traversée des idéologies et exploration des identités dans les écritures de femmes au Québec (1970-1980)*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>54</sup> Théoret, France, *op. cit.*, p. 96.

transtextuelles peuvent être le moyen d'affirmer une subjectivité féminine en marge du courant dominant. De fait, l'intertextualité peut être lue comme une stratégie d'énonciation susceptible d'ébranler un rapport de force, d'amener un sujet à se redéfinir socialement<sup>55</sup>. » La création d'un tel réseau permet de faire front commun face à « la structure de base que la femme doit faire éclater afin d'inscrire sa propre subjectivité féminine dans l'espace de l'écriture. [...] Structure que subvertit donc chaque femme qui écrit, par le simple fait de proposer l'existence dans le langage littéraire de *sujets* féminins en relation avec d'autres *sujets* féminins<sup>56</sup> », pour le dire avec Patricia Smart.

### *Inscription d'une tradition féminine*

Cette pratique de l'intertextualité est aussi une manière d'inscrire le féminin – et sa multiplicité – dans la littérature. C'est une manière de décupler les points de vue, les discours, de s'écrire avec les autres. Dans *Journal intime*, Nicole Brossard s'écrit aux côtés d'autres écrivaines, qu'elle lit ou qu'elle côtoie dans son quotidien :

D'abord, je lirai *Le Papier peint jaune* de Charlotte Perkins Gilman. Un beau texte angoissant. Puis, j'ouvrirai, j'ouvre *Aqua Viva* de Clarice Lispector. J'en ai le souffle coupé. Fulgurance, beauté, intensité Je ne lis pas plus que deux ou trois lignes à la fois. Je tremble presque. Je m'agite, incrédule, devant tant de beauté. (*Jl*, 33)

Sans citer ou intégrer directement les textes, Brossard nomme deux autrices, deux titres, et les commente de manière élogieuse, surtout dans le cas de Clarice Lispector – qui sera mentionnée à plusieurs reprises par la suite dans son journal. Au fil de l'œuvre, Brossard mentionne également, entre autres, le travail de France Théoret, de Yolande Villemaire, de Luce Guilbault, évoque Barbara Godard en train de traduire *L'Amèr*, mentionne Pol Pelletier, Simone de Beauvoir, Kate Millett, Pauline Harvey, Djuna Barnes et Francine Simonin, pour ne nommer que celles-là. Cela permet de créer un grand réseau intertextuel, mais aussi international et interdisciplinaire, une grande communauté de femmes mettant de l'avant le travail des unes et des autres. Intégrer les textes et les œuvres d'autres femmes dans *Journal intime*, c'est aussi une manière de rendre ces textes visibles et vivants, de les intégrer à une nouvelle tradition, de leur donner une légitimité : « Nourries de lectures

---

<sup>55</sup> Savoie, Chantal (dir.), *Histoire littéraire des femmes. Cas et enjeux*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Séminaires », 2010, p. 225.

<sup>56</sup> Smart, Patricia, *op. cit.*, p. 33-34. L'autrice souligne.

actives, celles qui écrivent au féminin demandent à leur tour d'être lues avec l'empathie que nécessite tout texte qui ne se livre pas au premier regard. [...] La vie même de ces textes dépend des lectures variées, successives<sup>57</sup>. » Ces lectures entre femmes fonctionnent comme une stratégie de survivance, une manière pour les écrivaines de se légitimer entre elles et de se tailler une place dans le champ littéraire<sup>58</sup>. En s'écrivant avec d'autres, comme pour faire contrepoids à la culture dominante, Brossard « fai[t] éclater les limites de l'individualité, du petit “moi” étriqué, à la faveur d'un “je” alourdi, gonflé de toi, de nous, d'elles, des autres. Un “je” dont le passé est collectif. Et le présent aussi<sup>59</sup>. » S'écrire avec d'autres femmes permet ainsi de joindre l'intime et le collectif, de faire communauté à même l'œuvre.

En outre, cette intertextualité inclut le féminin, de manière plus large, dans la littérature, constitue une mémoire féminine, crée une généalogie et une filiation littéraire féminine<sup>60</sup> – qui était pratiquement inexistante jusqu'aux années 1960-1970 au Québec, comme nous l'avons vu avec Boisclair et Saint-Martin. Après la production massive de textes écrits par des femmes dans les années 1960, les écrivaines québécoises désirent maintenant créer une tradition littéraire féminine : « L'écriture au féminin est également une écriture de la mémoire, voire de l'archéologie. Cette écriture n'est pas [...] linéaire [...] elle inclut tout autant des intertextes voilés ou affichés<sup>61</sup>. » Ainsi, le sujet écrivant dans *Journal intime* établit son identité en se positionnant dans une sorte de « famille matriarcale fort éloignée de la phallocratie de la société<sup>62</sup> », créée en marge de la société dominante, grâce à un réseau littéraire qui se constitue à même le texte. *Journal intime* participe à la création d'une communauté de femmes plus que nécessaire pour les écrivaines québécoises, tenues en marge de l'institution<sup>63</sup>, « ne posséd[a]nt ni sol commun, ni histoire, ni tradition. Tout au plus un héritage, celui des écrivaines qui, au cours du temps, ont balisé la littérature de leurs réussites d'exception<sup>64</sup>. » En s'entourant ainsi d'un réseau d'artistes et d'écrivaines,

---

<sup>57</sup> Lamy, Suzanne, *op. cit.*, p. 23-24.

<sup>58</sup> Boisclair, Isabelle, *op. cit.* p. 252-253.

<sup>59</sup> Lamy, Suzanne, *op. cit.*, p. 40.

<sup>60</sup> Saint-Martin, Lori, *Le nom de la mère*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>61</sup> Théoret, France, *op. cit.*, p. 150.

<sup>62</sup> Didier, Béatrice, *op. cit.*, p. 193.

<sup>63</sup> Lamy, Suzanne, *op. cit.*, p. 94.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 11.

Brossard crée un contexte de « filiation<sup>65</sup> » et rompt « la vision de l'artiste comme solitaire, situe la créatrice au centre d'un réseau de femmes passées et à venir<sup>66</sup>. » La narratrice de *Journal intime* se réclame en somme d'une tradition littéraire et artistique féminine, tout en participant activement à la construire et à l'établir.

### *Inscription du corps féminin*

La construction d'une identité féminine dans le texte passe également par l'inscription du corps de la femme, car c'est d'abord à travers son corps que la femme expérimente le réel : « Écrire au féminin ou l'écriture-femme, cela a donc d'abord été “symboliser le corps” [...] C'est mettre en mots le corps, le faire entrer dans la langue<sup>67</sup> ». L'écriture au féminin cherche à faire du corps féminin le sujet-agent de l'écriture, et non pas le corps-objet féminin passif<sup>68</sup>, comme on le voyait souvent dans la littérature québécoise précédant les années 1960. D'ailleurs, l'écriture de Nicole Brossard a toujours mis de l'avant des corps de femmes désirants : « chez elle, c'est dès le départ et comme d'instinct que les femmes sont lesbiennes<sup>69</sup> » et *Journal intime* n'y fait pas exception. La narratrice parle ouvertement de ses désirs, de ses relations amoureuses. Brossard pose la narratrice de *Journal intime* en sujet désirant, maîtresse de ses envies :

Maintenant que j'ai écrit le mot cuisse, c'est trop tard, elle m'obsède, m'épuise, la peau surtout la douceur et pourtant ma main glisse, longe la cuisse, le visage, joue à joue, en plein soleil. En vouloir plus encore. C'est bien comme ça. Peut-être que je n'écrirai pas aujourd'hui, c'est complètement doux là où je suis rendue, c'est comme éprouver du sentiment oui je sais cela se combine avec le désir, le contour, la rondeur, une certaine chaleur au bout des doigts qui ne permet plus de réfléchir. Encore un moment. En vouloir plus encore. (*Jl*, 90-91)

Dans cet extrait, la narratrice dépeint la sensualité du corps à travers un regard féminin, nous montre un désir assumé, auquel elle s'abandonne au point de vouloir, pour un temps, délaissier l'écriture : « Peut-être que je n'écrirai pas aujourd'hui, c'est complètement doux là où je suis rendue. » Dans cette phrase, c'est l'amante qui prend le dessus sur l'écrivaine,

---

<sup>65</sup> Saint-Martin, Lori *Le nom de la mère*, op. cit., p. 229.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>67</sup> Lamy, Suzanne et Pagès, Irène, op. cit., p. 129.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>69</sup> Saint-Martin, Lori, *Contre-voix. Essais de critique au féminin*, Montréal, Nuit blanche éditeur, 1997, p. 152.

rappelant ainsi la multiplicité identitaire des femmes. La narratrice délaisse pour un temps une identité pour en revêtir une autre, pour explorer une autre facette de sa vie qui se trouve en-dehors de l'écriture. La répétition du mot « cuisse », comme pour illustrer le caractère obsessionnel du désir, nous rappelle également que l'objet de désir de la narratrice est une autre femme. La narratrice se permet d'explorer longuement la sensualité à travers les mots, à travers l'écriture : « le désir, le contour, la rondeur, une certaine chaleur au bout des doigts qui ne permet plus de réfléchir. » La fin de l'extrait : « Encore un moment. En vouloir plus encore » indique l'insatiabilité de son désir pour l'autre femme. La narratrice revendique clairement et entièrement son désir dans l'écriture, montrant que les identités d'amantes et d'écrivaines ne sont pas mutuellement exclusives, qu'elles peuvent cohabiter dans une seule et même personne, ce qui permet, selon Karen Gould, de « reposition their [women's] bodies as active agents in the political, social and artistic spheres<sup>70</sup>. » Toujours selon Gould, cela participe également à détruire « the false opposition mind (reason) / body (sexuality)<sup>71</sup> », l'esprit et l'intellect étant typiquement associés à la masculinité, et le corps et la sexualité à la féminité. Ici, on refuse de morceler l'écrivaine (la raison et l'intellect) et l'amante (le corps, la sexualité), on les fusionne, on les fait dialoguer à l'intérieur du discours de l'amante écrivaine. Écrire le désir féminin n'est donc pas qu'un acte de monstration de ce désir, c'est aussi une manière de s'opposer aux structures patriarcales, d'en ébranler les bases en incarnant des postures qui seraient, selon la logique patriarcale, contradictoires. C'est une façon de s'infiltrer dans les interstices de l'institution littéraire patriarcale en incarnant une autre version du réel, en y investissant un désir qui, jusqu'alors, n'était pas nommé.

L'incarnation du corps féminin, dans *Journal intime*, passe aussi par l'exploration du corps maternel. En effet, la narratrice « fai[t] parler la mère comme un sujet sexué et comme sujet écrivain<sup>72</sup>. » Durant la fin des années 1970 et les années 1980, on assiste dans la littérature québécoise à la mise à mort symbolique de la mère patriarcale<sup>73</sup>, sujet exploré en profondeur par Brossard dans *L'Amèr* (1977). On sent un prolongement de cette réflexion dans *Journal intime*, dans lequel Brossard fait émerger la voix de la mère comme

---

<sup>70</sup> Gould, Karen, *op. cit.*, p. 44.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>72</sup> Saint-Martin, Lori, *Le nom de la mère*, *op. cit.*, p. 266.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 48.

amante, mais aussi comme créatrice et comme écrivaine, entre autres. Ces identités ne se côtoient jamais directement – ou sinon très rarement – dans une même entrée diaristique, mais c'est en accumulant, fragment par fragment, différentes facettes de l'identité de la narratrice que les lecteur·ices arrivent à (re)composer le portrait d'une narratrice complexe, superposant différents rôles ou différentes couches à son identité de femme. De plus, la narratrice de *Journal intime* propose un portrait atypique de la maternité. D'abord, la narratrice étant ouvertement lesbienne, cette maternité n'adhère évidemment pas à la logique hétéropatriarcale de la famille. Elle revendique une maternité plus libre, qui ne sacrifie pas ses autres identités d'écrivaine, d'amie, d'amante, au profit de la seule identité de mère. La narratrice de *Journal intime* fait apparaître la femme dans son ensemble, en montrant toutes les facettes de son identité. Elle se permet d'explorer cette identité multiple, recherche une autre façon de voir et de dire la maternité et le désir à partir du corps<sup>74</sup>, d'intégrer la subjectivité maternelle dans le texte.

### *Inscription du féminin dans le langage*

L'un des enjeux principaux de l'écriture au féminin est la construction – ou plutôt la déconstruction – de son rapport au langage. Cette pratique de déconstruction, essentielle à la démarche de Brossard, se retrouve également dans sa manière de (dé)construire le texte de *Journal intime*. La narratrice porte un soin important au langage, pèse ses mots, tente de communiquer le réel d'une manière qui lui serait unique, qui rendrait justice à sa perception et à son expérience du monde. La narratrice tient également un métadiscours autoréflexif à propos de son utilisation du langage :

Comment le mot kimono, s'il m'eût été quotidien, eût-il modifié ma façon de séduire et de travailler? La question qui se pose en traduction comme en écriture est celle du choix. Quel signifiant privilégier, élire pour animer en surface les multiples signifiés qui s'agitent invisibles et efficaces dans le volume de ma conscience? C'est formellement que je dois compenser pour que l'énergie qui alimente ma pensée ne se retourne pas contre moi, pour que la langue elle-même ne se retourne pas contre la femme que je suis. (*Jl*, 22)

En effet, les théoriciennes et les praticiennes de l'écriture au féminin s'entendent pour dire que les femmes écrivaines sont forcées d'évoluer dans un langage littéraire fabriqué

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 87.

par et pour les hommes, un langage patriarcal limitant leurs possibilités d'expression. Les écrivaines se trouvent alors devant deux possibilités : « ou bien les femmes parlent la langue dominante et s'y aliènent, car cette langue a refoulé ou dévalorisé le féminin, ou bien elles tentent de parler autrement, au risque de l'enfermement dans le non-sens<sup>75</sup>. » C'est pourquoi la narratrice manie le langage avec précaution, semble à la recherche d'une nouvelle langue, d'une nouvelle façon de dire dans *Journal intime*. C'est aussi à travers le langage que les autrices de l'écriture au féminin souhaitent incarner leur subjectivité. Comme le mentionne Béatrice Didier dans *L'écriture-femme*, « la remise en cause de la société et celle du langage sont très exactement une seule et même chose<sup>76</sup>. »

Les écrivaines de l'écriture au féminin jugent la langue patriarcale comme relevant de la raison, de la logique, du logos, et par là même incapable de rendre compte de la réalité des femmes<sup>77</sup>. Les écrivaines, selon Lamy et Théoret, se trouveraient davantage du côté de l'éros, non de façon à essentialiser celles-ci ou à reconduire l'opposition raison / émotion, mais plutôt dans un désir de remettre en question la prédominance du logos, d'explorer les différentes textures et émotions du réel, de revendiquer une façon d'énoncer méprisée par le langage patriarcal. Elles tentent d'inscrire le féminin dans le langage, de le faire apparaître : « L'écriture au féminin proprement dite propose l'émergence du féminin dans un langage conscient du fait que la langue patriarcale rend souvent invisible le féminin. L'émergence du féminin confronte le symbolique, repensant tout autant l'unité lexicale et le genre littéraire<sup>78</sup>. » C'est donc à la fois dans le fond, mais aussi dans la forme du langage que les femmes tentent de s'immiscer, en modifiant les mots en tant que tels, mais aussi la façon de les agencer, de les ordonner, de les structurer.

En effet, les femmes pratiquant l'écriture au féminin travaillent la forme des textes et interrogent les genres littéraires. Dans une volonté de déhiérarchiser et de déconstruire les genres, elles proposent « une écriture formée du métissage des genres majeurs et mineurs – tels le journal, l'autobiographie<sup>79</sup>. » C'est très exactement ce type de métissage auquel nous assistons dans *Journal intime*, avec le mélange des entrées diaristiques, des carnets

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 249.

<sup>76</sup> Didier, Béatrice, *op. cit.*, p. 38.

<sup>77</sup> Lamy, Suzanne, *op. cit.*, p. 42.

<sup>78</sup> Théoret, France, *op. cit.*, p. 143-144.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 147.

de voyages, des poèmes en prose (postures) et des poèmes en vers. Cette récupération des genres mineurs, comme la lettre, le journal, la poésie – en somme, tous les genres de l'intime typiquement associés au féminin qui permettaient de reléguer les femmes dans une paralittérature – permettent justement aux écrivaines d'investir leur subjectivité de femmes via le langage : « Plus la société empêchait les femmes de dire “je”, plus elles l'écrivaient dans leurs textes. Jusqu'à une époque récente, les genres littéraires qui ont été le plus représentés dans la littérature féminine sont ceux du “je” : poésie, lettre, journal intime, roman<sup>80</sup>. » L'exploration, le travail et le métissage de ces genres variés font de l'écriture au féminin une écriture de la rupture, du brouillage, du mélange. Suzanne Lamy définit cette écriture comme une écriture de la polytonalité, où on brouille les conventions littéraires, où on « achoppe sur le logocentrisme, ici spécialement sur l'une des catégories hiérarchisées : Raison / Folie<sup>81</sup>. » Les textes n'ont pas besoin de produire de significations rationnelles, au sens patriarcal du terme. Ce sont des textes fragmentés, hétérogènes, qui véhiculent une vision du monde déconstruite et déhiérarchisée :

Si les femmes en écrivant ont eu tendance à fragmenter la forme romanesque par l'emploi de la forme épistolaire, des journaux intimes ou de l'autobiographie, il se peut que ce ne soit pas (comme on l'a longtemps prétendu) parce qu'il leur manque la confiance, l'expérience ou l'autorité pour écrire comme les hommes, mais plutôt parce que leur écriture présente une façon *autre* de re-présenter, d'écouter, et de toucher la texture du réel<sup>82</sup>.

Comme le souligne Béatrice Didier dans *L'écriture-femme*, les écrivaines ont souvent une préférence pour la discontinuité et adoptent des genres fragmentaires tels les poèmes, les romans, les lettres, ou encore le journal. Ces phénomènes de rupture remettent en cause l'organisation traditionnelle (et patriarcale) du langage : les paragraphes, l'orthographe, la répartition des blancs du texte, les majuscules, la coupe des mots, etc. Pour Didier, l'écriture-femme est une écriture de l'éclatement, de la rupture, et participe à une remise en cause de la logique traditionnelle du langage patriarcal<sup>83</sup>. Ainsi, l'écriture au féminin tente de repenser le langage et sa structure à travers différents procédés, notamment les néologismes, la féminisation de termes, le retour au sens étymologique, la création de mots-

---

<sup>80</sup> Didier, Béatrice, *op. cit.*, p. 19.

<sup>81</sup> Lamy, Suzanne, *op. cit.*, p. 36.

<sup>82</sup> Smart, Patricia, *op. cit.*, p. 29. L'autrice souligne.

<sup>83</sup> Didier, Béatrice, *op. cit.*, p. 34.

valises, le découpage nouveau des mots<sup>84</sup>. Il s'agit de « trouver un nouveau parler-femme<sup>85</sup> » de « s'approprier, de transformer le langage<sup>86</sup> », ce que la narratrice de *Journal intime* cherche à faire pour mieux décrire autrement le réel :

C'est en ralentissant entre chaque mot que j'ai appris à identifier un certain nombre de mécanismes de la pensée. J'ai aussi appris à voir venir les blancs, à les entendre sans jamais pouvoir m'en faire tout à fait l'écho. Les blancs, que l'on appelle des espaces blancs, sont en fait tellement remplis de pensées, de mots, de sensations, d'hésitations et d'audaces qu'on ne peut traduire tout cela que par une autre tautologie, c'est-à-dire par un autre blanc, celui-là visuel. C'est dans le blanc que quiconque écrit, tremble, meurt et renaît. Avant et après le blanc, tout va bien, puisqu'il y a texte. (*Jl*, 49-50)

Dans cet extrait, la narratrice propose un autre rapport au langage, avance que le sens se situerait en fait en-dehors du langage, en-dehors du texte, dans les blancs, dans les marges. Elle évoque aussi un travail de la forme, l'espace blanc, qu'on retrouve abondamment dans un journal intime entre chacune des entrées, suggérant ainsi que le véritable sens d'un texte se trouve au-dehors, dans la vie. Dans cet extrait, on remarque également la répétition du mot « blanc », comme une rengaine, une litanie reproduisant la profusion d'espaces vierges dans le texte.

Par ailleurs, Suzanne Lamy remarque dans son essai *D'elles* que la forme litanique domine souvent dans l'écriture au féminin, qu'elle agit comme parallélisme et associe la répétition à une mimésis du réel, de la condition de femme où tout est répétition<sup>87</sup>. Il s'agit d'un procédé qu'on retrouve abondamment dans *Journal intime*, notamment avec les postures et les poèmes à la fin de chaque partie qui reprennent des lexèmes de la partie précédente comme pour en former un condensé, un précipité. Certains syntagmes se retrouvent parfois plusieurs fois dans une même entrée, ainsi que dans plusieurs entrées dans le *Journal*, comme nous l'avons vu pour les mots « cuisse » ou « blanc », par exemple. Par la forme mais aussi par les thèmes, l'écriture au féminin cherche donc non seulement à inscrire le féminin dans le langage, mais aussi à l'y faire apparaître, à le rendre visible et audible. L'écriture au féminin est un mouvement qui interroge la forme littéraire, à la fois en continuité et en rupture : tout en gardant du formalisme la réflexion sur le langage, on

---

<sup>84</sup> Lamy, Suzanne et Pagès, Irène, *op. cit.*, p. 61-62.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>87</sup> Lamy, Suzanne, *D'elles*, Montréal, L'Hexagone, 1979, p. 79.

montre que la langue n'est pas neutre<sup>88</sup>. Dans l'écriture au féminin, on cherche à remplacer le *je* aseptisé du formalisme par un *je* situé, qui apparaît dans le texte grâce à sa subjectivité.

En somme, *Journal intime* participe à la réappropriation du langage en énonçant le texte à partir d'une subjectivité féminine, puisque, comme le remarque Maroussia Hajdukowski-Ahmed dans *Féminité, écriture, subversion* : « la réappropriation de l'espace et du corps va de pair avec la réappropriation de la parole et de la langue<sup>89</sup>. » L'écriture au féminin aspire à créer un langage, une écriture plus libre, qui arriverait à rendre compte du réel tel que vécu, perçu et compris par les femmes, dans toutes les complexités et les nuances que cela implique, dans un langage et une logique qui leur appartiendraient.

### **Le métaféminisme et les pratiques de réécriture au féminin**

Si *Journal intime* comporte des caractéristiques relevant de l'écriture au féminin, un autre souffle, un autre mouvement animent aussi ce texte. Bien que des traces de la radicalité du mouvement féministe des années 1970 y subsistent, les revendications féministes se trouvent davantage, dans *Journal intime*, dans l'exploration d'une littérature plus intime et dans la critique des grands discours sociaux. Lyotard, dans ses théories sur le postmodernisme, nomme ces discours sociaux « métarécits » et les associe à la légitimation des « règles du jeu » et « des institutions qui régissent le lien social<sup>90</sup> » et qui permet une forme d'unanimité, de consensus, au sein d'un même groupe ou, plus largement, d'une même société. Le postmodernisme serait caractérisé, toujours selon Lyotard, par une incrédulité, voire une crise de confiance et de légitimité envers ces métarécits. L'hétérogénéité qui caractérise l'esthétique postmoderne est une façon de s'attaquer à la capacité unificatrice de ces grands récits. Ainsi, l'intertextualité, le mélange des genres, l'affirmation et la fragmentation du *je* sont toutes des stratégies permettant de subvertir et de remettre en cause ces métarécits et la façon dont ils structurent nos sociétés. Les discours (méta)féministes, constituent eux aussi une manière de remettre en question les métarécits

---

<sup>88</sup> Théoret, France, *op. cit.* p. 149.

<sup>89</sup> Lamy, Suzanne et Pagès, Irène, *op. cit.*, p. 64.

<sup>90</sup> Hamelin, Rachel Anne, « Les enjeux théoriques et pratiques de l'écriture transgénérique dans certaines œuvres métaféministes », mémoire de maîtrise, Université d'Ottawa, 2010, p. 11.

patriarcaux, ces discours sociaux implicites qui justifient la posture dominante des hommes dans la sphère sociale.

### *Théorisation du métaféminisme*

Cette critique des métarécits à travers une littérature plus intime, plus personnelle, est un phénomène que Lori Saint-Martin remarque largement dans la littérature québécoise féminine et féministe des années 1980. Saint-Martin qualifie cette mouvance de « métaféminisme ». Le préfixe « *méta-* », ce qui dépasse et qui englobe<sup>91</sup> », positionne le métaféminisme comme un prolongement de la littérature féministe – et de l'écriture au féminin – des années 1970 au Québec. Alors que la littérature féministe radicale de la décennie précédente était plus frontale, plus revendicatrice, plus combative, la littérature métaféministe observe le personnel, le singulier et place le féminisme en filigrane du texte au lieu d'en faire son prétexte. Puisque la littérature féministe a posé le cadre « universel », la littérature métaféministe peut se permettre de penser le singulier à partir du plus large : il y a déplacement formel, déplacement du discours. Pour ainsi dire, les textes féministes se *métamorphosent*.

Saint-Martin remarque que l'expérience personnelle est omniprésente dans les textes métaféministes, que la forme devient moins traditionnelle. L'écriture reste relativement accessible : les autrices métaféministes ne sont plus en quête d'un langage-femme comme leurs prédécesseuses. Le féminisme n'est plus au centre des textes ni même au cœur de la démarche des autrices, mais revient dans les textes comme de biais, à travers l'anecdotique. D'un point de vue personnel et situé, ces textes interrogent la place du féminin dans l'histoire, la littérature, la mythologie, la psychanalyse, les relations humaines. Autrement dit, les textes métaféministes investissent les métarécits pour les interroger, les déconstruire, les repenser. Si ces textes sont, en apparence, repliés sur eux-mêmes en raison de leur caractère plus personnel, ils ont tout de même une portée collective puisqu'ils réarticulent les liens entre le privé et le politique. « Le privé est politique », slogan-phare du féminisme des années 1970, est abordé comme « par l'autre bout de la lorgnette<sup>92</sup> ».

---

<sup>91</sup> Saint-Martin, Lori, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », *op. cit.*, p. 83.

<sup>92</sup> Saint-Martin, Lori, *Contre-voix*, *op. cit.*, p. 266.

Pour illustrer la différence entre écrits féministes et métaféministes, Saint-Martin précise que « *L'Amèr et Amantes* sont féministes, *Le Désert mauve* est métaféministe ; *Bloody Mary* est féministe, *L'Homme qui peignait Staline* est métaféministe<sup>93</sup>. » Saint-Martin associe également au courant métaféministe les œuvres de Yolande Villemaire (*La Vie en prose*), de Monique Proulx (*Le Sexe des étoiles*) et de Francine Noël (*Myriam première*), entre autres<sup>94</sup>. Certaines écrivaines, arrivées plus tardivement à la littérature, sont plutôt associées au métaféminisme, tandis que d'autres, comme Brossard et Théoret, participent des deux mouvements, au fur et à mesure que leur écriture évolue. *Journal intime*, à mon sens, agit comme une plaque tournante dans l'écriture de Brossard, se situant à la jonction entre féminisme et métaféminisme. Le texte emprunte aux deux courants, et s'il tend davantage vers le métaféminisme, il ne délaisse toutefois pas totalement l'héritage et les habitudes féministes qui ont caractérisé l'écriture de Brossard.

En somme, les écrits métaféministes sont moins engagés que les écrits féministes radicaux, moins sérieux, moins hermétiques, moins denses et donc plus susceptibles de rejoindre un large public. Ils sont plus ambigus, moins tranchés, plus personnels et gagnent en accessibilité ce qu'ils perdent en passion<sup>95</sup>. Ainsi, je propose de concevoir le mouvement métaféministe comme un prolongement non seulement des écritures féministes radicales des années 1970, mais aussi comme une continuité du mouvement littéraire de l'écriture au féminin. En effet, ces deux courants, l'écriture au féminin et le métaféminisme, abordent des préoccupations similaires, mais de manières différentes dans les textes. Ces enjeux, liés à l'inscription d'une subjectivité féminine, au langage, au corps, à la création d'une filiation féminine, prennent une autre forme, se transforment dans les années 1980, pour se penser et s'écrire à travers le prisme de l'intime. Ainsi, les stratégies de réécriture de soi se trouvent au cœur des démarches métaféministes, car elles permettent aux femmes de s'écrire au sein des récits collectifs et, ce faisant, de se les réapproprier.

---

<sup>93</sup> Saint-Martin, Lori, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féministe au Québec », *op. cit.*, p. 84.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 84-85.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 87.

*Le métaféminisme et les stratégies de réécriture au féminin : réécrire les métarécits patriarcaux*

À l'idée du métaféminisme, que Lori Saint-Martin définit entre autres comme « réécriture des métarécits patriarcaux », j'ajoute les travaux de Lise Gauvin sur les stratégies de réécriture au féminin<sup>96</sup>, afin de mieux comprendre comment les métarécits patriarcaux sont interrogés et revus dans la littérature métaféministe. Gauvin définit la réécriture comme une écriture-palimpseste, soit la reprise d'un texte antérieur et la référence à une tradition littéraire déjà constituée, par lesquelles la complicité écrivain·e/lecteur·ice est fondée sur la reconnaissance d'un même modèle. Elle convoque également le concept de transtextualité de Genette, soit « la co-présence de deux ou plusieurs textes et des procédés de dérivation<sup>97</sup> », afin de réfléchir à la façon dont on peut se situer face à une tradition reconnue afin de la subvertir. À partir de ces concepts, Gauvin propose trois grandes catégories de stratégies de réécriture : le contre-discours, qui consiste à proposer une contrepartie aux discours dominants afin de les déstabiliser ; la co-scénarisation et l'adaptation, qui orchestrent la dérivation d'un texte vers un autre ainsi qu'un détournement de sens ; le déplacement et la reprise, qui proposent un travail du texte sur lui-même, le repli et la modulation de plusieurs niveaux de fiction<sup>98</sup>.

Dans *Journal intime*, la narratrice utilise surtout des stratégies de déplacement et de reprise. Gauvin décrit ces stratégies comme relevant d'un travail sur le texte lui-même, de repli, de modulations. Elle donne en exemple le *Désert mauve* de Brossard, qui comporte trois niveaux de fictions s'enchevêtrant. S'y ajoutent les répétitions, les calques et les effets de décalage. Les mêmes éléments sont repris, mais déplacés légèrement pour créer un sens nouveau. On ne veut plus dire le féminisme, on veut le faire passer directement dans l'écriture, l'intégrer au texte : « Il ne s'agit plus d'écrire *le* féminin [...] mais *au* féminin<sup>99</sup>. » Comme le métaféminisme, les stratégies de réécriture dépassent et englobent la notion de « féminin ». Dans le déplacement et la reprise, la mise en scène de l'écriture fonctionne

---

<sup>96</sup> Gauvin, Lise, « Écrire/Réécrire le/au féminin : notes sur une pratique », *Études françaises*, vol. 40, n° 1, 2004, p. 11-28.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>98</sup> *Ibid.* p. 13-27.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 27. L'autrice souligne.

également comme une forme de réécriture<sup>100</sup>. C'est cela que nous voyons dans *Journal intime* quand Brossard se met en scène en train d'écrire son journal, quand la narratrice élabore un discours métaréflexif et autoréflexif sur le genre diaristique, quand elle déconstruit l'œuvre en train de se faire.

Le mouvement perpétuel, c'est entre vivre et écrire. À vrai dire c'est peut-être entre écrire et écrire, Vie privée, vie d'écriture. « Elle vivait de mots », dira-t-on un jour. À quoi peut donc bien servir un journal intime? Depuis quelques jours, je me rends bien compte que je suis plus attentive à ce que je fais, aux rendez-vous que je prends, aux gens que je rencontre, aux événements auxquels je participe, comme s'il s'agissait d'assurer une continuité à ce journal. Je trouve cela pervers. L'enlèvement du sujet. (*Jl*, 36-37)

Pour le dire avec Lise Gauvin, « réécrire est aussi écrire, au premier degré, réinventer la littérature et ses modèles, voire se constituer en modèle dans la chaîne infinie de textes qui constituent la bibliothèque mondiale<sup>101</sup>. » En outre, ce n'est pas qu'elle-même que Brossard « constitu[e] en modèle » dans *Journal intime*, c'est aussi toutes les autres voix de femmes, d'autrices, d'artistes, de créatrices qu'elle inclut avec elle dans son *Journal*, qu'elle utilise comme tremplin pour propulser des voix qui ne seraient pas nécessairement amplifiées ailleurs dans la société, voire dans les métarécits que nous nous racontons sur notre histoire et notre culture. C'est un geste qui vise à « s'inscrire dans une tradition pour mieux l'infléchir<sup>102</sup> », la déformer, la reconstruire et ainsi en faire une image plus fidèle de la réalité telle que vécue et ressentie par Brossard à ce point précis de son histoire personnelle et de l'Histoire collective. Gauvin entend les réécritures comme des métafictions qui « donnent à voir le féminin de et dans l'écriture comme l'une des articulations possibles de la littérarité<sup>103</sup> » et j'avance que c'est exactement ce que le texte de Brossard cherche à faire dans *Journal intime* : montrer que le féminin et tout ce qui y est associé – la quotidienneté, la maternité, les émotions, l'amour – ne relèvent pas que de la banalité et du bavardage<sup>104</sup> et peuvent constituer des objets d'œuvres littéraires valides et pertinents.

---

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>104</sup> Lamy, Suzanne, *D'elles*, *op. cit.* p. 15-37.

Dans son article « Hétérogénéité énonciative et renouvellement du genre : le *Journal intime* de Nicole Brossard<sup>105</sup> », Barbara Havercroft associe *Journal intime* au féminisme postmoderne, à cause de sa critique des métarécits patriarcaux (Lyotard), notamment lors des épisodes des funérailles ou de la promenade en taxi à Vancouver, auxquels nous reviendrons. Selon Havercroft, le féminisme postmoderne serait donc tout simplement l'articulation des pensées féministes et du courant postmoderne qui traversent les littératures occidentales à la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Je ne suis pas tout à fait d'accord avec cette lecture : je crois que la démarche de Brossard est plus complexe et j'aurais plutôt tendance à qualifier *Journal intime* de métaféministe, selon la définition de Lori Saint-Martin. Je note que le métaféminisme se distingue également du postféminisme, un terme qui, selon Saint-Martin, « masque la réalité sociale – la persistance de profondes inégalités réelles entre les sexes, malgré l'égalité de principe que garantissent les lois – et, grâce à ses vertus performatives, impose l'idée (fausse) d'une nouvelle ère historique, celle de la disparition de tout regroupement des femmes<sup>106</sup>. »

Plus qu'une critique des métarécits patriarcaux, *Journal intime* en propose aussi des réécritures où s'inscrivent le féminin. Le texte participe également à la mouvance métaféministe dans le retour qu'il effectue vers l'intime (inhérent au genre diaristique), par sa prose claire et lisible qui lui donne son accessibilité, son ton moins revendicateur, quoiqu'encore assez frontal, et sa recherche formelle amorcée par la déconstruction du genre du journal intime. En effet, *Journal intime* est caractérisé par l'éclatement de sa forme et par le discours métatextuel de la narratrice sur cet éclatement. Celle-ci remet en question les codes et les limites de l'écriture de l'intime, comme pour tenter de trouver où se situe le point de rupture du genre diaristique. Cette expérimentation avec le(s) genre(s), entremêlant journal, carnets de voyages, prose et poèmes, permet de mettre en évidence et d'interroger les codes rigides de l'institution littéraire, et d'insuffler un mouvement, une souplesse dans l'écriture. L'hétérogénéité énonciative soulevée par Barbara Havercroft va dans le même sens. Le texte permet une pluralité de formes, mais aussi de voix de femmes,

---

<sup>105</sup> Havercroft, Barbara, « Hétérogénéité énonciative et renouvellement du genre : le *Journal intime* de Nicole Brossard », *Voix et Images*, vol. 22, n° 4, p. 22-37.

<sup>106</sup> Saint-Martin, Lori, *Contre-voix*, op. cit., p. 236.

qui se construisent entre elles et qui composent l'identité de la narratrice tout au long du *Journal*, établissant ainsi une multiplicité de subjectivités féminines. Le journal, en apparence tourné vers soi, est en fait un lieu qui permet au sujet de se construire avec d'autres femmes. L'intimité, ainsi, revêt une portée collective.

Si les textes métaféministes sont moins explicitement revendicateurs, *Journal intime* n'en est pas moins mordant lorsqu'il s'agit de critiquer le système patriarcal. Dans un passage où la narratrice prend le taxi à Vancouver en sortant de l'aéroport pour se rendre à un colloque, le chauffeur lui fait part de son incompréhension des femmes qui font carrière : « Le chauffeur de taxi me parle de la Bible, du parallélisme des langues, il dit que les femmes poètes pensent à leur carrière au lieu de penser à leur devoir de mère. » (*Jl*, 33). Reprenant des termes religieux, la narratrice recadre le discours du chauffeur, pour le relater selon son point de vue de femme : « Il est fou comme une image de berceau largué dans une mer déchaînée. Il est plus dangereux qu'un jésuite converti à la pornographie. Le chauffeur de taxi est si gentil, si doux, qu'on ne voit plus l'agneau qu'il étrangle patiemment. » (*Jl*, 33). En nommant et en critiquant le métarécit religieux, la narratrice réussit à y ajouter une voix, une perspective, une sensibilité de femme. Elle refuse ainsi la prétendue objectivité de l'histoire et insère la présence et la pensée des femmes dans les brèches de l'Histoire<sup>107</sup>. C'est aussi une façon de réécrire, à la manière dont l'entend Gauvin, la perception que nous avons de nous-mêmes, l'histoire que nous nous racontons, en tant que société, à nous-mêmes. Dans le lieu sécuritaire qu'est le journal, c'est écrire son histoire personnelle, l'inclure dans l'Histoire<sup>108</sup> et, à la fois, une façon de dire « j'existe » (*Jl*, 13).

---

<sup>107</sup> Havercroft, Barbara, *op. cit.*, p. 37.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 37.

## CHAPITRE II

### La déconstruction du genre diaristique : trois éclatements

Dans ses travaux de génétique sur les journaux intimes d'écrivaines, Julie LeBlanc qualifie la démarche de Nicole Brossard dans *Journal intime* de « déconstructionniste<sup>109</sup> ». Ce qualificatif m'apparaît très juste, puisque ni le temps, ni l'espace, ni la forme ne sont linéaires dans ce journal : Brossard semble s'amuser à déjouer les attentes des lecteur·ices, à contourner, défaire et réinventer les codes du genre diaristique. Ainsi, par exemple, les dates des entrées ne sont pas chronologiques, l'espace est éclaté en raison de l'insertion de nombreux extraits de journaux de voyage, et la forme, hybride, rassemble poèmes en prose et poème en vers, en plus des entrées de journaux. À mon sens, cette posture relève également de la démarche métaféministe de Brossard, et découle d'un souci de faire autrement, de dire autrement, de trouver sa propre forme et ses propres codes pour le faire. *Journal intime*, c'est donc le récit d'un quotidien, mais aussi le récit de la recherche d'une subjectivité féminine totale, de la recherche d'une liberté entière dans l'écriture.

Pour Brossard, cette recherche de liberté prend généralement la trajectoire d'une spirale, telle qu'elle le conceptualise dans *La lettre aérienne*. Dans cet essai, elle propose un schéma (voir Annexe I) où le « Sens » est représenté par un cercle, à l'extérieur duquel se trouverait le « non-sens ». À l'intérieur du sens (du cercle), une spirale se dessine et croît jusqu'à ce qu'elle brise le cercle et s'en échappe, pour passer dans le non-sens avant de revenir à l'intérieur du sens pour produire un « sens renouvelé », informé par son excursion dans le non-sens<sup>110</sup>. Le « Sens » désigne, bien entendu, le sens patriarcal, son langage et ses codes rigides et linéaires, cette « langue étrangère<sup>111</sup> » que les femmes parlent avec un « *accent*, c'est-à-dire [...] un écart par rapport à la norme<sup>112</sup> ». La spirale, à l'inverse du mouvement en ligne droite de la logique patriarcale, se permet d'être plus fluide, d'évoluer en trois dimensions en s'accroissant toujours, en explorant des territoires inconnus et en faisant débloquer de nouvelles possibilités.

---

<sup>109</sup> LeBlanc, Julie, *Genèses de soi. L'écriture du sujet féminin dans quelques journaux d'écrivaines*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 2008, p. 47.

<sup>110</sup> Brossard, Nicole, *La lettre aérienne*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 2022 [1985], p. 106-107.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 98. L'autrice souligne.

Je crois que c'est justement ce mouvement de spirale que Nicole Brossard essaie de mettre en œuvre dans *Journal intime*, en faisant des allers-retours dans le temps, en brouillant les frontières entre les différents lieux et espaces et en explorant une forme littéraire hybride, alliant journal, poésie et fiction :

Car lorsque nous parlons de culture, il nous faut nécessairement parler de codes, de signes, d'échanges, de communication et de reconnaissance. De même, nous faut-il parler d'un système de valeurs qui d'une part, détermine ce qui fait sens ou non-sens et qui d'autre part, normalise le sens de manière à ce qu'excentricité, marginalité et transgression puissent être identifiées comme telles afin d'être contrôlées si besoin est<sup>113</sup>.

En d'autres mots, en s'attaquant à la structure typique du journal intime, Brossard s'attaque aussi aux codes littéraires établis pour tenter de valoriser d'autres normes et d'autres esthétiques, et ainsi inscrire son texte dans une culture au féminin, dans une écriture au féminin.

Toutefois, le genre diaristique est un genre littéraire difficile à cerner et à définir. Il est en cela un genre particulièrement propice au déploiement d'une « écriture au féminin », qui se caractérise comme on l'a vu par sa forme floue, fluide et expérimentale. Ayant acquis une légitimité relativement récente dans l'histoire littéraire, vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (puisque'il était surtout pratiqué par des femmes et souvent discrédité pour son caractère introspectif et émotif), le genre diaristique est encore assez peu étudié. Au moment où *Journal intime* de Nicole Brossard paraît, très peu d'études sur ce genre littéraire ou même sur les écritures de l'intime ont paru au Québec. Celles de Françoise Van Roey-Roux et d'Yvan Lamonde sont publiées toutes les deux en 1983 (soit au moment de la rédaction du *Journal intime* de Brossard), suivies par celle de Pierre Hébert en 1988. Quelques travaux importants avaient été publiés en France, dont ceux de Michèle Leleu (1952) et de Béatrice Didier (1976), puis, beaucoup plus tard, celui de Georges Gusdorf (1991). Les préjugés envers le journal sont encore tenaces à cette époque et Brossard, en adoptant une posture résolument *contre* l'écriture de l'intime, plonge dans une déconstruction du genre, explorant et exploitant ses failles, fragmentant l'écriture au maximum, jusqu'à ce que tous les repères des lecteur·ices se dissolvent.

---

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 95.

Le caractère flou de l'écriture est en fait une caractéristique assez commune des journaux intimes. En effet, les études plus récentes sur le genre diaristique, notamment celles de Julie LeBlanc et de Manon Auger, décrivent la forme du journal comme étant une sorte de forme informelle, un genre fluide, sans règles ni codes précis. Béatrice Didier mentionne que le critère décisif qui fait d'un journal un journal est sa quotidienneté<sup>114</sup>, mais avance aussi l'idée que le journal intime se définit surtout « en creux<sup>115</sup> », c'est-à-dire qu'il se caractériserait davantage par ce qu'il n'est pas, plutôt que par ce qu'il est. Pour Manon Auger, cependant, l'aspect fragmentaire des textes caractérise le genre diaristique. C'est pourquoi elle remet en question « cette définition en creux voulant que le journal soit un genre sans norme et sans structure, pour plutôt proposer que la fragmentation de son écriture n'est ni un “drame” ni une “fatalité”, mais sa raison d'être et sa cohérence, et que des principes structurants particuliers se dessinent dans les divers types de journaux<sup>116</sup>. » Selon Auger, le journal intime aurait des caractéristiques et des « principes structurants », mais qui seraient plus flous que les codes qu'on attend habituellement d'un autre genre littéraire : « de cette forme fragmentaire, qui est l'essence du journal, naîtrait par ailleurs l'informe, soit l'absence de codes par laquelle se définirait le journal et qui le constituerait de facto en objet non esthétiquement viable<sup>117</sup>. » En d'autres mots, ce que les critiques littéraires ont considéré à travers le temps comme étant les faiblesses du genre diaristique constitueraient ses forces, selon Auger.

Dans le même ordre d'idées, LeBlanc, dans *Genèses de soi*, remarque certains aspects récurrents dans les textes diaristiques : « la prédominance de la première personne, l'utilisation du présent de l'énonciation, la présence d'inscriptions datées, l'importance relative de l'expérience intérieure et extérieure, la nature fragmentaire et discontinue des entrées et la distance relativement réduite de l'écriture à l'événement<sup>118</sup> » soulignant, elle aussi, l'aspect fragmenté et fragmentaire du journal intime. Dans *Journal intime*, Brossard semble vouloir tester les limites de la forme diaristique. Le texte pousse à l'extrême,

---

<sup>114</sup> Didier, Béatrice, *Le journal intime*, Paris, Presses universitaires de France, 1976, p. 32.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>116</sup> Auger, Manon, *Journaux intimes et personnels au Québec : poétique d'un genre littéraire incertain*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 2017, p. 22.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>118</sup> LeBlanc, Julie, *op. cit.*, p. 12.

presque jusqu'au point de rupture, cet aspect informe de l'écriture diaristique, et l'exploite au maximum en investissant l'éclatement de trois structures : le temps, l'espace et la forme.

### **Éclatement de la structure temporelle**

Quand on commence la lecture de *Journal intime*, les repères temporels sont nombreux et très précis. Les entrées sont datées de manière très exacte, la première indiquant « Le 26 janvier 1983 », suivi des tous premiers mots « Il est neuf heures vingt-quatre » (JI, 13). Puis, quelques lignes plus loin, une nouvelle entrée indique « Dix heures vingt et une secondes » (JI,14) puis une autre, « Dix heures cinquante » (JI,15), et finalement « Midi, le 26 janvier 1983 » (JI, 16). Les quatre premières entrées du journal datent toutes du même jour et sont notées avec une précision allant à la seconde près. À la lumière des commentaires de l'autrice sur les écritures de l'intime, notamment dans la préface où elle indique d'entrée de jeu : « Le journal, à moins qu'il ne serve d'annales, me semble être un lieu où le sujet tourne en rond jusqu'à l'épuisement de lui-même » (JI, 9), ce souci de précision exagéré apparaît presque comme une parodie du genre diaristique ou du moins comme une espèce de moquerie de l'application avec laquelle les diaristes datent leurs écrits. Ce pourrait aussi, au contraire, être une manière pour l'autrice de se prêter au jeu de l'écriture diaristique, d'écrire son journal de la manière dont elle s'imagine qu'un journal devrait être écrit, trahissant ainsi les préjugés qu'elle entretient à l'égard du genre. Néanmoins, cette datation très précise accompagnée de l'heure, peut-être trop exigeante, est rapidement abandonnée après la première journée de rédaction du *Journal*. Pour le reste de l'œuvre, l'autrice se contentera d'indiquer le jour et l'année et parfois, lorsque l'action se déroule dans une ville étrangère, le lieu. Avec ces entrées si rapprochées, peut-être sommes-nous au centre de la spirale, là où les spires restent collées au point de départ, central et initial, avant de s'espacer, de s'agrandir et de s'ouvrir.

D'abord assez régulières, écrites presque au jour le jour, les entrées s'espacent rapidement pour créer d'importants sauts dans le temps. Ne sautant d'abord que quelques jours, les entrées se font de plus en plus irrégulières au fil des cinq parties du livre. En outre, le journal fonctionne sur plusieurs temporalités. En plus des événements du présent

de l'écriture, en 1983, la narratrice fait de nombreux aller-retours dans le temps, incorporant souvenirs et extraits de journaux de voyage à travers les entrées. Par exemple, dès les premières pages, Brossard nous ramène deux ans en arrière, en 1981, puis vingt ans en arrière, en 1963, alors qu'elle insère des souvenirs de voyage dans son journal.

Ces écarts temporels allant jusqu'à vingt ans de distance par rapport au moment présent de l'écriture ne sont pas typiques du genre diaristique. Selon une définition plus conventionnelle du genre, les entrées devraient plutôt être écrites au jour le jour, dans un laps de temps assez proche du moment de l'événement. Comme on l'a vu, LeBlanc mentionne dans sa liste de critères conventionnels du genre diaristique « la distance relativement réduite de l'écriture à l'événement<sup>119</sup>. » Cette idée est assez répandue dans les théories du genre diaristique. Dans *La littérature intime du Québec*, Françoise Van Roey-Roux abonde dans le même sens : « Le journal se différencie des genres connexes sur deux points essentiels. Le premier est d'être écrit pratiquement au moment où l'action se passe ; le délai accordé à l'écriture va de quelques heures à quelques jours après l'événement. [...] Le second trait caractéristique du journal est d'être écrit au jour le jour<sup>120</sup>. » En variant considérablement les écarts entre les entrées, entre le moment de l'écriture et les événements qu'elle relate, Brossard établit une temporalité plus libre, plus flexible, où il est possible de jouer avec le texte et de déjouer les attentes des lecteur·ices. La chronologie n'est plus prévisible, elle est constamment interrompue, redirigée, ramenée sur ses pas pour mieux se propulser vers l'avant.

Au fil du texte, ces « interruptions » temporelles sont de plus en plus fréquentes, à un tel point qu'elles en viennent à faire partie du rythme du journal, auquel les lecteur·ices n'ont d'autre choix que de s'abandonner. Toujours dans un mouvement de spirale, Brossard fait circuler les lecteur·ices à travers le passé et le présent, les incursions dans le passé dialoguant souvent avec les entrées du temps présent. Par exemple, dans la troisième partie, plusieurs entrées relatant un voyage en Grèce en 1973 entrecoupent les entrées de 1983. Toutes les entrées de cette partie sont marquées par l'utilisation du mot « Hier », agissant comme un leitmotiv qui traverse les époques. Le 18 mars 1983, elle écrit : « Hier, c'est ce que je n'ai pas fait et que j'aurais peut-être dans l'avenir fait, ferai ou fera, le ferry, le

---

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>120</sup> Van Roey-Roux, Françoise, *La littérature intime du Québec*, Montréal, Boréal Express, 1983, p. 24-25.

traversier qui nous mène dans une île. » (*Jl*, 45). L'entrée suivante est datée « Grèce, Skiathos, le 15 juillet 1973 » (*Jl*, 45). Un peu plus loin, dans l'entrée « Athènes, le 20 juin 1973 » (*Jl*, 51), elle écrit : « Je dois faire attention de ne pas confondre mes cahiers, ceux où j'existe et ceux dans lesquels j'écris. » (*Jl*, 51). Puis, à l'entrée suivante du 19 mars 1983, elle ajoute : « J'ai dû jeter toutes ces notes car je suis incapable de les retracer. J'ai regardé partout dans mes tiroirs. Pourtant les après-midi d'Athènes, je m'en souviens. » (*Jl*, 53). Cette superposition du passé et du présent vient gommer la distance temporelle entre les événements, qui semblent se dérouler sur un même plan narratif. Ce n'est pas la chronologie des événements qui est importante ici, mais bien les émotions, les ressentis qui traversent les entrées, et, en quelque sorte, le temps. C'est par l'entremise de ses sensations passées que la narratrice se remémore les moments vécus, qu'elle peut les écrire dans son journal.

L'inclusion des journaux de voyage – qu'ils soient réels ou fictifs – à son journal intime permet d'installer un autre rapport au temps. En effet, dans *Journaux intimes et personnels au Québec : poétique d'un genre littéraire incertain*, Manon Auger propose l'idée que la perception du temps n'est pas la même dans les journaux de voyage : « Dès lors, le temps n'est plus perçu en jours, mais en tant qu'itinéraire, dont les différents lieux représentent les jalons<sup>121</sup>. » D'ailleurs, dans *Journal intime*, les lieux précèdent toujours la date dans l'inscription des entrées. Ainsi, on peut lire, par exemple : « Athènes, le 20 juin 1973 » (*Jl*, 51) ou encore « Rome, le 31 juillet 1963 » (*Jl*, 20). Brossard propose une autre logique textuelle par laquelle ce sont les lieux qui guident la progression, et non les dates qui avancent et se succèdent dans un ordre linéaire et chronologique. Si, selon Van Roey-Roux « L'ossature du texte est fournie par ces dates qui séparent ou relient les fragments écrits au jour le jour<sup>122</sup> », chez Brossard l'espace se présente comme une ossature parallèle à celle des dates, créant un autre filon possible pour reconstituer l'histoire de la narratrice.

En plus d'explorer le rapport au passé à travers l'enchevêtrement complexe d'analepses insérées dans son *Journal*, Brossard réfléchit à différentes manières dont on peut aborder le futur. Le genre diaristique se concentrant habituellement sur le présent ou sur le passé immédiat, l'exploration du futur est plutôt inusitée, puisque cette temporalité ne cadre pas

---

<sup>121</sup> Auger, Manon, *op. cit.*, p. 88-89.

<sup>122</sup> Van Roey-Roux, Françoise, *op. cit.*, p. 24.

avec l'usage attendu d'un journal. En effet, l'écriture d'un journal ayant généralement pour but de raconter une histoire personnelle ou, du moins, des faits réels, elle est marquée par un souci de sincérité, de précision, un désir de raconter fidèlement ce qui s'est réellement passé, tâche à proprement parler impossible lorsqu'on raconte des événements futurs. Raconter le futur implique forcément inventer, imaginer, créer. Béatrice Didier, dans sa tentative de cerner les caractéristiques du genre diaristique dans *Le journal intime*, concède que la temporalité du journal intime peut fluctuer entre le passé et le présent, mais n'aborde pas la possibilité que la temporalité puisse varier au point de s'aventurer dans le récit d'événements futurs :

L'emploi des temps dans le journal est fort variable ; on croirait a priori que le passé est le temps de l'autobiographie et le présent, celui du journal, au jour le jour, par définition. En fait, il suffit d'avoir lu quelques pages de journaux intimes pour voir que la question est infiniment plus complexe et que l'on trouve une grande variété de temps<sup>123</sup>.

En mettant en place cette temporalité atypique, Brossard contourne certaines contraintes du genre diaristique et ouvre les possibilités narratives de celui-ci en investissant d'autres temporalités que le passé et le présent. Par exemple, elle note à l'entrée du 4 février 1983 : « J'ai déphasé d'un jour la date de mon journal afin d'imaginer la sensation que cela pourrait me procurer de penser que j'écris demain. » (*Jl*, 25). Elle y décrit au passé des événements qui se sont déroulés le jour même : « Hier j'ai follement attendu une lettre, une carte postale qui n'est jamais arrivée. » (*Jl*, 25). Puis, en imaginant ce qu'elle fera le lendemain, mais en écrivant comme si ces événements s'étaient déjà produits, elle ajoute : « Aujourd'hui, j'ai commencé à lire la traduction de *Finnegans Wake*. Je me suis arrêtée à la page 83 [...] Dans la journée j'ai lu aussi ce que Joyce avait dit à propos d'*Ulysse* : "J'ai écrit 18 livres en 18 langues." » (*Jl*, 25). Plus loin, dans la quatrième partie, elle note : « À Montréal, le 26 mars, j'ai imaginé Paris le 13 avril 1983 ». (*Jl*, 65). Dans cette entrée, Brossard imagine ses retrouvailles avec son amoureuse à Paris après un mois d'absence. Puis, on retourne au temps présent, fin mars 1983, et les entrées se poursuivent, presque de manière quotidienne, jusqu'au « vrai » 13 avril 1983, où Brossard relate le récit, réel cette fois, des retrouvailles et du voyage à Paris, ce qui permet aux

---

<sup>123</sup> Didier, Béatrice, *Le journal intime*, op. cit., p. 159.

lecteur·ices de comparer le récit imaginé et le récit réel, de mettre en parallèle le réel et la fiction.

Par ailleurs, il est intéressant de noter que *Journal intime* a été rédigé entre le 26 janvier et le 28 mars 1983 (*Jl*, 8), mais que les entrées s'étendent jusqu'au 1<sup>er</sup> juin 1983. Ainsi, une bonne partie du journal a été rédigé sur le mode de la projection dans le futur, mais sans que ce soit spécifié explicitement à l'intérieur du texte : il faut s'intéresser au paratexte et lire le prologue pour remarquer ce détail. En outre, comme le texte a d'abord été diffusé sous forme radiophonique du 8 au 12 août 1983 (*Jl*, 8), cet anachronisme n'était pas nécessairement apparent pour les auditeur·ices du *Journal*. De plus, cette entrée du 1<sup>er</sup> juin 1983 est la seule du « temps présent » de l'écriture dans la cinquième et dernière partie du *Journal* : toutes les entrées suivantes font des bonds dans le temps, explorent différentes journées du mois de juin à travers les années. Se succèdent ainsi les entrées du 3 juin 1970, 6 juin 1974, 6 juin 1975, 7 juin 1976, 10 juin 1977, 13 juin 1979, 15 juin 1980, juin 1981, puis finalement du 20 juin 1982, avant que la structure temporelle ne se dissolve complètement avec la disparition des dates, qui semble coïncider avec le retour au temps présent de l'écriture, en 1983.

En effet, les entrées suivantes sont rédigées sous la forme de notes numérotées, de 21 à 30. Suivant la logique de la progression des entrées précédentes, on peut supposer que ces notes correspondent aux jours restants du mois de juin 1983, même si l'année n'est pas précisée. Le *Journal intime* s'achève ainsi, dans un éclatement complet et total de la structure temporelle. Encore une fois, Brossard propose ici un autre système, une autre logique pour signifier le passage du temps, et pour s'y repérer. D'autres tentatives similaires jalonnent le texte, par exemple lorsqu'elle décrit son voyage à Paris dans la quatrième partie, les datations des entrées se lisent ainsi : Paris, le 13 avril 1983 ; Paris, le 14 avril 1983 ; Paris, page 9, le 15 avril 1983 ; Page 10, le 15 avril 1983 ; Page 11, 16 avril 1983 ; puis finalement, le 17 avril 1983 (*Jl*, 70-74). C'est l'irruption soudaine des pages comme unité de mesure qui m'apparaît intéressante ici, comme une autre tentative de sortir des conventions et de mesurer le temps. Le passage du temps se marque ici par les pages qui avancent, qui se remplissent de texte. On ne sait pas non plus à quelles pages cela fait référence (ce ne sont pas les pages du livre puisque la pagination ne concorde pas), mais on peut supposer qu'il s'agit des pages du cahier dans lequel Brossard rédige le manuscrit

du journal. Le sous-titre original de l'œuvre lors de sa publication en 1984, *Journal intime ou Voilà donc un manuscrit*, souligne justement cet aspect brouillon, en chantier, du texte. *Journal intime* est une écriture en train de se faire, une expérimentation, un texte qui laisse place au jeu, à l'essai et à l'erreur, mais aussi aux espaces blancs, aux espaces vides pour que les lecteur·ices puissent s'y insérer et trouver leurs propres réponses, créer leur propre sens et proposer leurs propres explications aux irrégularités génériques de l'œuvre. Dans *Journal intime*, Brossard ne cherche pas à créer une temporalité normale ou à « suivre un rythme qui se confondrait avec celui de la vie<sup>124</sup> », elle ne cherche pas à maintenir l'illusion que le journal est un prolongement de la vie réelle, elle veut montrer les rouages et l'artificialité des structures qui le maintiennent. Ainsi, elle propose un temps plus flou, moins rigide et linéaire, et permet à différentes temporalités de se superposer.

En bref, le rythme constamment changeant de l'écriture et les allers-retours dans le temps subvertissent la ligne du temps bien droite et chronologique, régulière, qu'on attend habituellement d'un journal. Cette fragmentation est accentuée par le système de datation qui change continuellement, appuyant cette idée de Béatrice Didier selon laquelle les dates, sensées imiter le passage du temps au quotidien, contribuent en fait au caractère fragmentaire du journal : « La marque des jours n'est pas effacée par la rédaction, mais au contraire soulignée par le discontinu de l'écriture, et même par l'inscription de la date<sup>125</sup>. » Cette fragmentation du temps est poussée à l'extrême chez Brossard, qui démantèle complètement la structure temporelle pour la réassembler à son gré, proposant aux lecteur·ices un étourdissant manège où passé, présent et futur non seulement se côtoient, mais bien souvent s'entremêlent et se superposent. Cela remet en question la rigidité de notre relation au temps, pour le représenter comme quelque chose de plus fluide, de plus malléable. Avec la création de ce mouvement de spirale, on sort du cadre connu et convenu pour explorer d'autres manières de ressentir le temps et son passage. Dans la recherche d'une culture et d'une écriture au féminin, Brossard met de côté le rationnel, la logique, dans sa représentation du temps, pour mettre de l'avant *l'expérience* du passage du temps.

---

<sup>124</sup> Didier, *Le journal intime*, op. cit., p. 106.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 27.

## Éclatement de l'espace

À l'instar de la temporalité, l'espace est également éclaté dans *Journal intime*. Bien que l'action principale, durant la période de rédaction en 1983, se déroule à Montréal, les nombreux journaux de voyage insérés à travers le journal intime déplacent l'action dans plusieurs villes dans le monde, dont Rome, Tokyo et Kyoto au Japon, Cerisy-la-Salle et Paris en France, Victoria, Moncton et La Sarre au Canada, Le Carbet en Martinique, Athènes, Skiathos et Delphes en Grèce, ainsi que New York, Budapest, Balaton, Mexico, Londres. C'est donc presque sur tous les continents que s'éparpille le récit de *Journal intime*. Comme pour créer un effet de boucle, de spirale, dans le traitement de l'espace, certains endroits sont (re)visités plusieurs fois, à différents moments. Par exemple, dans la première partie, on peut lire l'une à la suite de l'autre deux entrées se déroulant à Rome, l'une datée du 15 mars 1981, puis la suivante du 31 juillet 1963.

Si les entrées à Rome restent circonscrites dans la première partie du *Journal*, d'autres villes réapparaissent tout au long du texte. C'est le cas de Paris, par exemple, qui apparaît dans la deuxième partie (19 août 1980), dans la troisième partie (27 novembre 1975), dans la quatrième partie (entrée imaginée du 26 mars 1983, entrées du 13-14-15 avril 1983) et dans la cinquième partie (20 juin 1982). New York revient à quelques reprises également. Parfois, plusieurs entrées situées non dans la même ville, mais dans le même pays, se succèdent. Ainsi, on suit un voyage passant par Tokyo et Kyoto au Japon dans la première partie, Cerisy-la-Salle et Paris dans la deuxième partie, ainsi que Skiathos-Athènes-Delphes pour le voyage en Grèce de la troisième partie. Si la plupart des voyages se situent dans le passé par rapport au temps de l'écriture, certains se déroulent au cours de la temporalité présente, en 1983. Le voyage à Victoria, par exemple, prend place dans la deuxième partie du livre, en mars 1983, tout comme l'un des voyages à Paris, qui se passe en avril 1983. Ainsi, les récits de voyages ne signalent pas nécessairement un retour dans le temps, ce qui contribue à brouiller les frontières spatiales et temporelles.

C'est donc un espace déconstruit que Nicole Brossard explore dans *Journal intime*. Nous ne traversons pas l'espace de manière logique, d'une étape à l'autre ou d'une ville à l'autre. C'est la forme de la spirale, toujours, qui amène et ramène les lecteur·ices à différents lieux, dans un tourbillon qui cause parfois une perte de repères. Le temps et

l'espace, qui structurent normalement le réel, prennent ici une autre texture. Ainsi, par exemple, une entrée notée « Delphes, le 30 juin 1973 » (*Jl*, 53) se glisse entre deux entrées datées du 19 mars 1983, interrompant ici le récit d'une même journée. Brossard se permet de jouer avec ces repères, de les déconstruire pour les réagencer autrement, afin de créer un rapport nouveau au réel. La logique de la progression des entrées se construit thématiquement. Dans cet exemple du 19 mars 1983, l'entrée se termine par la phrase : « J'ai perdu l'écho de l'écho et aujourd'hui, je dois refaire le monde à partir de quelques sonorités ; quelques sonorités si je songe au passé, toutes les sonorités si je songe au futur » (*Jl*, 52-53) puis la suivante, celle de Delphes le 30 juin 1973, commence par la phrase : « Je côtoie l'oracle, Athéna et les autres » (*Jl*, 53) Cela évoque évidemment l'oracle de Delphes pour les lecteurs, et, par extension, la divination, la prédiction du futur, faisant ainsi écho au « si je songe au futur » de l'entrée précédente. C'est ainsi que les propos, les réflexions se tissent et progressent, d'entrée en entrée, en faisant fi des barrières et de la structure imposée par le temps, par une logique chronologique et linéaire.

### *L'espace et le langage*

Chez Brossard, l'exploration d'espaces étrangers passe d'abord et avant tout par le langage. Comme c'est par la langue qu'on appréhende et qu'on nomme le monde, c'est à travers les langues étrangères que Brossard cherche, bien souvent, à comprendre les lieux qu'elle visite, à s'écrire dans ces lieux en adoptant un langage qui module sa réalité. Cette démarche, s'apparentant au souci formaliste du langage, réfléchit à la manière dont la langue permet d'investir les différents espaces, de s'y inscrire. À cette entrée du 3 février 1983, Brossard raconte qu'elle est en train de réviser la traduction anglaise de *l'Amèr* par Barbara Godard. Elle partage les réflexions suivantes sur le processus de traduction et le passage d'une langue à une autre :

Être traduite, c'est être enquêtée non pas seulement dans ce que l'on croit être mais dans sa façon de penser dans une langue, et d'être pensée par cette même langue. C'est avoir à s'interroger sur cette autre que je pourrais être si je pensais en anglais, en italien ou en toute autre langue. Quelle loi, quelle morale, quel paysage, quel tableau me viendraient donc alors à l'esprit? Et qui serais-je dans chacune de ces langues? Que m'eût réservé la féminité en italien? Quel rapport aurais-je eu à mon corps si j'avais eu à le penser en anglais? Comment le mot kimono, s'il m'eût été quotidien, eût-il modifié ma façon de séduire et de travailler? La question qui se

pose en traduction comme en écriture est celle du choix. Quel signifiant privilégier, élire pour animer en surface les multiples signifiés qui s'agitent invisibles et efficaces dans le volume de ma conscience? C'est formellement que je dois compenser pour que l'énergie qui alimente ma pensée ne se retourne pas contre moi, pour que la langue elle-même ne se retourne pas contre la femme que je suis.

*Comment le mot kimono, s'il m'eût été quotidien... (JI, 22-23, L'autrice souligne).*

Ici, Brossard propose l'idée que le langage forme littéralement nos manières d'être, de penser, de concevoir et de percevoir le monde, jusqu'à avoir le pouvoir de modifier qui nous sommes : « C'est avoir à s'interroger sur cette autre que je pourrais être si je pensais en anglais, en italien ou en toute autre langue. » C'est avec le langage que nous nous construisons comme personne, que nous élaborons notre perception de soi. Elle avance également que le langage influence notre relation à la féminité, qu'elle se pense différemment dans différentes langues : « Que m'eût réservé la féminité en italien ? Quel rapport aurais-je eu à mon corps si j'avais eu à le penser en anglais ? ». Selon elle, le choix du signifiant, peu importe la langue, permettrait de moduler la réalité via les différentes connotations qui lui sont associées. C'est dire que certains mots sont intraduisibles, qu'ils portent des nuances qui ne se transmettent pas d'une langue à l'autre. D'ailleurs, ce souci du mot juste traverse tout *Journal intime*. Ces préoccupations – le langage, le féminin, le corps – sont, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, caractéristiques du mouvement littéraire de l'écriture au féminin. De cet extrait émane un désir de maîtriser la forme, de maîtriser le langage, avant qu'il « ne se retourne contre la femme [qu'elle est]. » Cela soulève la question suivante : qu'est-ce que la maîtrise dans une logique, dans un contexte, qui ne serait pas patriarcal ? Je propose comme piste de réponse que, dans l'écriture au féminin, maîtriser ne veut pas dire dominer, mais plutôt comprendre, connaître, comme on maîtrise un outil pour pouvoir l'utiliser et arriver à ses propres fins, pour pouvoir traduire, créer, mettre en œuvre sa propre réalité.

En outre, cette dernière phrase en italique, « *Comment le mot kimono, s'il m'eût été quotidien* », réitérant une question posée quelques lignes plus tôt, agit comme une sorte de tremplin, de prémisse, de proposition, qui permet de prolonger les pensées de la narratrice et de mener les lecteur·ices à l'entrée suivante, titrée « Tokyo, le 17 mai 1982 » (JI, 23) qui raconte (ou imagine ?), justement, ce que cela pourrait faire d'utiliser le mot « kimono » au quotidien : « Du haut de la Tokyo Tower, c'est en costume noir d'écolière que les filles

songent qu'un grand kimono les retient. » (JI, 24) Le mot « kimono » devient presque comme une contrainte d'écriture, une litanie, le point de départ du récit. Le journal agit alors comme un prétexte à l'écriture et à la création. Cela rejoint la posture de Béatrice Didier qui soutient que le journal intime est le plus pertinent lorsqu'il sert de terreau fertile et de lieu d'exploration des possibilités de l'écriture : « La vocation matricielle du journal intime – assez dangereuse si le journal n'est que le prétexte à l'épanchement du moi – devient, au contraire, admirablement féconde, si le journal est un texte engendrant d'autres textes, une Genèse permanente<sup>126</sup>. » Ainsi, un journal intime s'engendre toujours lui-même, dans une genèse se renouvelant continuellement. Dans *Journal intime*, les mots sont les matières premières avec lesquelles Brossard construit sa pensée, file ses idées. Le mot « kimono » est un motif récurrent qui traverse les entrées du journal, ponctuant ainsi son récit de voyage au Japon : « Il s'agit tout simplement d'une marque d'attention que je porte à la douceur de la soie quand il m'arrive de frôler une passante en kimono » (JI, 24) écrit-elle quelques jours plus tard dans l'entrée datée « Kyoto, le 28 mai 1982. »

C'est également par le récit de ce voyage que la narratrice découvre et fait l'expérience de ce qui l'entoure. À travers le langage, elle construit un imaginaire – certes un peu cliché – du Japon. Ce recours aux clichés permet à la narratrice d'appivoiser la culture de l'autre, d'utiliser les lieux communs pour mieux s'y projeter. Elle utilise les clichés pour poser des points de repère, pour elle et pour ses lecteur·ices, et reconfigurer l'espace qui l'entoure. Dans *Journal intime*, « Le lieu commun rassemble différentes expériences dans un espace *comme-un* : il n'implique pas seulement des stratégies de discours, mais bien une scénographie de l'imagination et un sens du politique<sup>127</sup>. » La narratrice soigne ainsi la mise en scène des quatre entrées qui composent ce récit de voyage, qu'il soit réel ou imaginaire, en mentionnant notamment la Tokyo Tower, la figure de la geisha, le Pavillon d'or, Mishima, les temples, le papier de riz, les jardins, les tatamis, le thé, le Ryoan-ji et, bien sûr, les kimonos. Cette exploration des lieux à travers le langage se construit comme une tentative de la narratrice d'apprendre à connaître l'autre, de découvrir une autre réalité, de s'imprégner de ce qui l'entoure, pour parvenir à dire l'espace autrement.

---

<sup>126</sup> Didier, Béatrice, *Le journal intime, op. cit.*, p. 193.

<sup>127</sup> Méchoulan, Éric, « Présentation », *Études françaises*, vol. 36, n° 1, « Le sens (du) commun : histoire, théorie et lecture de la topique », 2000, p. 7.

Brossard parvient ainsi à nommer l'espace à travers l'expérience qu'elle en fait, dans un récit de voyage très sensoriel et sensuel : « En m'éveillant, j'ai vu ton épaule et instantanément la porte en papier de riz ; entre les deux, les arbres du jardin. Dans le corridor, j'entends les pas feutrés de quelqu'un qui vient. Le tatami s'est déplacé pendant notre sommeil. Tu ouvres les yeux. Le thé est servi. Nous buvons lentement. Chaque gorgée est une vision du Ryoan-ji. » (*Jl*, 24). Tous les sens sont convoqués ici : le toucher de l'épaule, le son des pas, le goût et l'odeur du thé qu'on savoure en buvant lentement, la vue imaginée du Ryoan-ji. Cette écriture sensorielle rejoint un procédé de l'écriture au féminin décrit par Patricia Smart dans *Écrire dans la maison du père*, où elle avance que c'est la texture qui domine dans l'écriture au féminin : « leur écriture présente une façon *autre* de re-présenter, d'écouter, de toucher la texture du réel<sup>128</sup>. » En effet, c'est par les sens que Brossard écrit, comme elle le souligne un peu plus loin dans *Journal intime* : « J'écris avec mes yeux. » (*Jl*, 61). Elle pratique, en somme, une écriture synesthésique.

Dans la représentation de l'espace, les langues étrangères apparaissent parfois dans le récit de la narratrice. Par exemple, dans le récit d'un voyage à New York en mars 1980 au *Barbizon Hotel for Women*, quelques syntagmes en anglais font irruption dans la narration. Par exemple, « New York, New York. *I love New York* » (*Jl*, 55) renvoie à la fois au célèbre slogan de la ville, en plus d'évoquer la chanson de Frank Sinatra « New York, New York ». Les référents culturels parsèment le texte, comme une autre façon de s'imprégner de la ville, de l'atmosphère, des codes qui l'entourent. En parlant de l'hôtel pour femmes où elle réside, Brossard écrit : « Un hôtel pour femmes seulement. Pas d'hommes dans les chambres. Cela rassurait les parents qui payaient les études de leur fille dans le grand et menaçant New York. *No room for King Kong*. » (*Jl*, 54). Cette allusion à la célèbre créature fictive ayant ravagé une partie de la ville et escaladé l'Empire State Building constitue une autre façon de s'approprier l'imaginaire new-yorkais, par sa fiction, tout en le transposant dans sa réalité quotidienne et son propre imaginaire de la ville, en l'utilisant dans son texte comme un symbole de la « menace » pour les jeunes filles de l'hôtel. Brossard nous dit que ce n'est pas vraiment la ville de New York qui est menaçante, ce sont les hommes, les King Kong qui l'habitent. En outre, le mélange des langues permet de multiplier les possibilités sémantiques. Dans cet exemple, l'expression *no room* peut à la fois signifier « pas de

---

<sup>128</sup> Smart, Patricia, *op. cit.*, p. 29. L'autrice souligne.

chambre », mais aussi « pas de place ». Les emprunts à l'anglais permettent donc de superposer des nuances, de multiplier les sens possibles d'une phrase. Très postmoderne, ce mélange des langues contribue également à faire du *Journal* un objet informe, fluide, mouvant.

Dans les yeux de la narratrice, New York est à la fois morbide et vivante : « De l'avion, New York est comme un grand cimetière avec tous ses buildings en forme de pierres tombales. Dans le taxi qui nous mène au Warwick Hotel, Luce Guilbeault et moi poursuivons nos propos féministes. La voix d'Elvis se trouve soudainement interrompue par la victoire des Mets de New York. Le chauffeur allume une cigarette. » (*Jl*, 82). La ville, pourtant décrite comme un « grand cimetière », grouille de vie dans cet extrait. Le mouvement et la cacophonie caractéristiques des grandes villes comme New York sont partout dans le texte : la voix des femmes dans le taxi, la chanson d'Elvis, la victoire des Mets, l'équipe de baseball – le sport américain par excellence – de New York, le chauffeur de taxi qui s'allume une cigarette, dans les taxis jaunes emblématiques de la ville. Brossard construit, une image à la fois, un imaginaire new-yorkais.

Tout au long de *Journal intime*, Brossard développe sa relation à l'espace en l'abordant à travers le prisme de l'art, de la culture de l'endroit où elle se trouve. À Rome, par exemple, elle cite fréquemment les œuvres de Pasolini, dont son film *Mamma Roma* et son recueil de poésie *Poesia in forma di rosa*. À l'entrée du 31 juillet 1963, elle écrit : « À un moment, j'ai cru être un personnage de Fellini » (*Jl*, 20) se percevant, s'imaginant par et à travers l'art italien, comme pour s'approprier la culture italienne, s'y projeter, mais aussi pour habiter l'espace en prenant appui sur des référents culturels. Bien souvent, dans *Journal intime*, l'espace et le réel, se vivent par et avec les œuvres de fiction. Ainsi, le rapport à la culture d'autrui se construit souvent par l'entremise d'une forme de médiation, que ce soit par le recours aux clichés, aux lieux communs, ou à l'art. La narratrice crée ainsi un constant mouvement d'aller-retour entre elle et les autres, entretient un lien familial avec l'altérité.

Ce même procédé est utilisé lors du récit d'un voyage londonien chez la sœur de la narratrice : « Dans la soirée, ma sœur et moi allons au pub. La brume nous enveloppe. Une brume faite pour les nuits d'horreur, les Jack l'Éventreur et les Frankenstein. » (*Jl*, 80). Un peu comme à New York, Londres revêt un caractère sombre, inquiétant, mortifère, mais il y a aussi quelque chose de mystérieux, d'intrigant, dans cet appel à des figures célèbres de

la culture et de l'imaginaire de l'horreur anglais. Ainsi, c'est grâce aux codes culturels, à l'imaginaire et, ultimement, grâce au langage que la narratrice développe son lien à l'espace et à la ville. En convoquant des figures mythiques et des personnages fictifs, la frontière entre réel et fiction devient plus floue, plus poreuse. Le texte se réapproprie des objets culturels et des figures célèbres pour forger son propre imaginaire, sa propre atmosphère, pour développer sa relation à l'espace et trouver une manière unique de l'appréhender et de l'habiter. En quelque sorte, le travail de l'atmosphère par la narratrice traduit sa relation à l'espace, sa perception de l'espace. De la même manière, elle écrit à l'entrée « Normandie, Cerisy-la-Salle, août 1980 » :

Mais avant tout, Cerisy, c'est une atmosphère. Les chauves-souris à la tombée du jour, la pétanque, le ping-pong, les soirées de rock et de calvados. Cerisy, c'est théorique et enchanteur comme les communications que nous avons faites dans nos t-shirts nord-américains. La Californie, Mickey Mouse, Marilyn et Deep Purple en pleine Normandie pour un nouveau récit.

Cerisy, c'est le vieux nouveau roman qui s'anime en théorie dès neuf heures du matin comme un récit neuf après le café. Ce sont de longues marches, des bribes de conversation, des spécialistes, des gens qui nouent dans l'amitié, leurs désirs, leurs propos. C'est un peu de littérature qui assume à son compte un peu de sociologie, un peu de linguistique, un peu de psychanalyse, en beaucoup de mots, ce qui séduit en différé. (*JJ*, 30-31)

Ici, les atmosphères se superposent, les espaces se contaminent. Faisant à nouveau appel aux clichés (« les chauves-souris à la tombée du jour, la pétanque, le ping-pong, les soirées de rock et de calvados », « Mickey Mouse, Marilyn, Deep Purple »), la nord-américanité et la modernité apparaissent dans le château français où se tient le colloque en Normandie, rassemblant différentes cultures, américaines et européennes, et différentes époques, contemporaines et plus anciennes, dans un même lieu. Il en va de même pour les cultures qui se côtoient dans ce lieu : la culture populaire américaine (Mickey Mouse, Marilyn et Deep Purple) rencontre une culture intellectuelle, académique (la littérature, la sociologie, la linguistique, la psychanalyse). Le mélange de clichés participe ici à un procédé esthétique postmoderne d'éclatement des catégories, « [d]ans la mesure où la postmodernité propose un nivellement des hiérarchies ou encore favorise la coexistence d'éléments issus de niveaux hiérarchiquement différenciés (depuis la "haute culture"

jusqu'à la culture populaire)<sup>129</sup>. » Même à l'intérieur de cette culture intellectuelle, les disciplines sont poreuses : « C'est un peu de littérature qui assume à son compte un peu de sociologie, un peu de linguistique, un peu de psychanalyse. » Brossard décrit ici une atmosphère de rencontre : les lieux, les cultures, les idées, les êtres qui cohabitent et qui en viennent à se mêler.

### *La représentation de la ville dans Journal intime et dans l'imaginaire brossardien*

La ville occupe une place importante dans l'œuvre de Brossard et *Journal intime* n'y fait pas exception. Ne serait-ce que dans les récits de voyage, ce sont d'abord et avant tout des villes que la narratrice visite. Les entrées indiquent toujours la ville, et non le pays dans lequel la narratrice se trouve. Ce sont les villes qu'elle explore, c'est par les villes qu'elle se situe. Comme le mentionne Carmen Mata Barreiro dans le chapitre « Nicole Brossard, “rebelle-architecte” : la ville, espace d'insoumission, horizon de réflexion » dans *Nicole Brossard. L'inédit des sens* : « L'œuvre de Nicole Brossard est profondément urbaine. Elle explore les villes, ses langues et ses langages, elle l'investit comme espace d'expérimentation, de subversion, et d'expression de solidarité et de sororité. Son écriture de la ville a une portée éthique et philosophique, ouverte aux questionnements contemporains et propice à la transgression et à la révolte<sup>130</sup>. » En effet, comme nous l'avons vu, les villes sont explorées, comprises, imaginées par le langage. Les descriptions des lieux sont très sensorielles et font appel au concret, mais contribuent aussi à (re)créer les atmosphères en invoquant différents imaginaires et codes culturels, comme c'était le cas avec la brume londonienne, par exemple.

L'investissement des lieux concrets est une façon, pour Brossard, d'habiter l'espace qu'elle visite, de se l'approprier dans son *Journal*. Par exemple, à l'entrée « Rome, le 15 mars 1981 », elle écrit :

De ma chambre, j'entends la musique annonçant la manifestation qui se prépare, piazza Navona, contre l'avortement clandestin. La manifestation est organisée par

---

<sup>129</sup> Dion, Robert et Fortier, Frances, « L'esthétisation de la parole critique : lieu commun, rupture épistémique ou dérive ? », *Études françaises*, vol. 36, n° 1, « Le sens (du) commun : histoire, théorie et lecture de la topique », 2000, p. 169.

<sup>130</sup> Mata Barreiro, Carmen, « Nicole Brossard, “rebelle-architecte” : la ville, espace d'insoumission, horizon de réflexion » dans Dufault, Roseanna et Ricouart, Janine (dir.), *Nicole Brossard. L'inédit des sens*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 2013, p. 158.

le Parti communiste. Les femmes sont rares, piazza Navona, le bruit des talons sur la pierre. Bar Navona.

Piazza Navona, l'église Santa Agnese. Marbre, cierges, micros, messe. Piazza Navona, une femme chante comme pour implorer. Le micro fait de l'écho. [...]

Piazza Navona, en sortant de l'hôtel, une femme noue lentement son foulard autour de son cou. Il fait froid dans la Rome lumineuse. Piazza Navona, j'achète un recueil de poèmes de Pasolini : *Poesia in forma di rosa*. (JI, 19)

Dans cet extrait, la répétition de « Piazza Navona » agit comme une manière de s'ancrer dans l'espace, de se l'approprier. Le nom du lieu est répété, martelé dans le texte comme « le bruit des talons sur la pierre ». Les endroits mentionnés sont très précis, on n'est pas seulement à Rome, on est sur la célèbre Piazza Navona, puis dans le bar Navona, l'église Santa Agnese, l'hôtel de la Piazza. Comme un entonnoir, l'espace se referme, se resserre autour de la narratrice, comme une spirale qui irait en sens inverse, qui se fermerait au lieu de s'ouvrir. Observatrice sensible, la narratrice voit et entend les femmes autour d'elle, Piazza Navona : la femme qui chante comme pour implorer, la femme qui noue un foulard autour de son cou dans la journée froide. Elle voit et entend ces femmes auxquelles la ville n'accorde pas de place, même dans une manifestation contre l'avortement clandestin : « La manifestation est organisée par le Parti communiste. Les femmes sont rares, piazza Navona, le bruit des talons sur la pierre. » Brossard investit l'espace autrement, par le langage encore une fois, mais aussi en déconstruisant la ville en petits morceaux. De la manifestation, on entend la musique, les pas sur la pierre ; de l'église, on ne voit que « Marbre, cierges, micros, messe », qui font obstacle aux voix des femmes : « Piazza Navona, une femme chante comme pour implorer. Le micro fait de l'écho. » La femme aussi est fragmentée, réduite à sa voix qu'on entend mal, aux implorations qui se perdent dans les échos du micro. À l'image du texte et du journal lui-même, l'espace, la ville et les gens qui l'habitent sont fragmentés.

Les procédés de répétition sont nombreux dans *Journal intime*, particulièrement pour nommer les lieux. Comme une litanie, les noms des villes sont répétés, à la fois pour situer les lecteur·ices et pour rythmer le texte. Cela se poursuit dans le récit de voyage en Grèce, où la narratrice répète continuellement « Entre Volos et Skiathos ». Elle note dans l'entrée « Grèce, Skiathos, le 15 juillet 1973 » :

Entre Volos et Skiathos, la lumière, les fantômes de la veille, les petites barques des pêcheurs en bleu, le sel qui brûle les lèvres. Sur ce bateau, entre Volos et Skiathos, nous avons jeté nos bagues d'or dans la mer, après les avoir mises dans nos bouches comme pour les affranchir du mauvais sort. La chouette d'Athènes s'enfonce dans l'eau en même temps que Minerve. La chouette d'or a réfléchi la lumière du jour avant de disparaître. Entre Volos et Skiathos, je sais que ma vie s'est jouée et que je ne l'ai point jouée. Personne ne brave la mort sans braver la vie. Il y a des fins de voyage. Je n'attends personne quand je suis dans une île. (*Jl*, 45-46).

Dans cet extrait, on sent encore une fois le grand travail de l'atmosphère, des sens, des « textures du réel », pour reprendre l'expression de Patricia Smart : la lumière, les barques, le sel, la mer, la chouette, les îles, tout converge à créer une image mentale vive et précise des lieux. La répétition des mots « entre Volos et Skiathos », comme pour celle de « Piazza Navona » en Italie, contribue à créer un effet de spirale dans le texte, en reprenant les mêmes lexèmes, les mêmes toponymes, pour les déployer de différentes façons. Le texte revient toujours sur lui-même, avec le procédé de répétition, avant d'aller chercher des sens nouveaux, de créer des images nouvelles, d'explorer de nouvelles sensations par rapport aux lieux. Dans cet exemple, « entre Volos et Skiathos », les actions décrites par la narratrice défilent rapidement, tout se passe sur un bateau en mouvement entre les vagues, mais nous sommes toujours ramenés dans cet espace de transition, entre Volos et Skiathos.

Le voyage est un motif important dans *Journal intime* et les extraits de voyage traversent tout le texte, jusqu'à la toute fin. Dans la cinquième et dernière partie du journal, on peut lire le récit de ce voyage à Paris dans l'entrée indiquée « 20 juin 1982 » :

Paris. *Hôtel Madison*. Le boulevard Saint-Germain s'emplit de milliers de manifestants et de manifestantes. Contre le nucléaire, contre la folie de la guerre. Contre la mort. Pendant ce temps, Julie et moi partons à la recherche des plus grands peintres et de leurs chefs-d'œuvre. C'est avec grande fierté que je rentre au Louvre, ma fille à mon bras. Les vedettes : Léonard de Vinci et les momies égyptiennes. Le soir, nous irons au Münich et Julie mangera des yeux les avaleurs de feu, les pierrots, les accordéonistes, les grandes gitanes au regard fébrile. Demain, nous serons à Genève, puis à Milan, puis à Barcelone, puis tout continuera d'être doux, comme au bord de la mer et nous nous allongerons à l'infini en fermant les yeux. (*Jl*, 85)

Dernière entrée datée du journal avant l'éclatement total en notes numérotées, elle agit comme une synthèse de la relation à l'espace, au voyage, développée par la narratrice tout au long du texte. On y retrouve le motif de la manifestation, comme lors du récit du voyage à Rome (le premier voyage raconté dans le *Journal*), le travail de l'ambiance et de

l'imaginaire du lieu, avec « les avaleurs de feu, les pierrots, les accordéonistes, les grandes gitanes au regard fébrile », en plus du travail concret de l'espace, avec l'Hôtel Madison, le musée du Louvre, le Munique. L'entrée se clôt sur un éclatement total de l'espace, dans une énumération où se succèdent de nombreuses villes européennes : Genève, Milan, Barcelone. Au lieu d'une spirale qui se referme, comme au début du texte avec la Piazza Navona ou le tourbillon du bateau entre Volos et Skiathos, se dessine ici le mouvement inverse : une spirale qui s'ouvre sur le monde et sur les possibilités qu'il offre aux deux femmes prêtes à l'explorer.

Cette attention aux détails et aux lieux transparait également dans le rapport qu'entretient la narratrice avec Montréal, la ville qu'elle habite. Dans *Journal intime*, elle sillonne les espaces, les rues, les cafés, nomme les endroits par lesquels elle passe. Cela crée un effet de complicité avec les lecteur·ices, qui peuvent reconnaître la ville et mieux imaginer les scènes, se mettre à la place de la narratrice. Cela contribue aussi à la réappropriation de l'espace de la ville par la narratrice, qui *habite* réellement les lieux, les investit, les fait siens. Elle s'approprie surtout l'espace à travers ses déplacements, que ce soit par la marche dans les rues ou dans le transport en commun. Par exemple, elle décrit ainsi la rue Saint-Denis :

Vernissage des dessins, eaux-fortes et gravures de Francine Simonin. J'ai marché longuement, lentement sur une rue Saint-Denis triste comme un dimanche de lendemain de la veille. J'aime marcher dans ma ville. J'aime tout ce que j'y vois parce que cela me force à voir. Et sur la rue Saint-Denis, je vois simultanément et en alternance trois générations, quatre sexes, des nombres pairs et impairs qui vont ici au café, là à l'église, en face à la tabagie, à côté au Sauna.

À la galerie Treize, sur la rue Duluth, ce sont les Fêtes tribales, les Tribades et cette belle série d'Homages à Maria Callas [...] Puis, à la galerie Aubes, je regarde et regarde Madone des Sleepings [...]

Au retour, vu de l'autobus, le parc Jeanne-Mance m'arrive à la hauteur des yeux comme une séquence d'hiver gris, puis je me déplace lentement vers des terrains vagues dans *Mama Roma* de Pasolini. (*Jl*, 17-18)

C'est d'abord par le regard qu'elle apprivoise sa ville. Encore une fois, les espaces se superposent et se contaminent, les terrains vagues de Montréal lui rappellent *Mama Roma* de Pasolini, ce qui conduit au récit des souvenirs de voyages à Rome dans les entrées

suivantes. Elle circule librement dans la ville, en marchant, elle nomme les noms des rues, des galeries, des parcs, elle crée sa propre géographie montréalaise au fil de sa marche. Son regard cartographie des intersections réelles, cultivant ainsi un rapport concret à l'espace. À de nombreuses reprises dans *Journal intime*, elle investit les espaces montréalais à travers les réseaux de transport en commun, créant toujours une nouvelle géographie, une nouvelle cartographie des lieux où se superposent impressions, émotions et souvenirs :

Dans le métro, j'essaie d'oublier le deuil ma tristesse et je continue ma lecture *Des filles de Beauté*, mais là où je suis rendue, à la page soixante-six, je tombe sur un enterrement pas loin d'où j'ai vécu les cinq premières années de ma vie. De Lanaudière, Beaubien, c'étaient des rues à ne pas traverser. [...] Et je me dis qu'il n'est pas trop tard pour retourner écrire mon journal. Que la journée est encore jeune. Qu'il fait beau dans le 51 au coin de Saint-Laurent et du boulevard Saint-Joseph et que la lumière va changer, c'est sûr, ça ne peut pas passer toute une vie au rouge. (*Jl*, 41)

Les tracés de lignes de bus et de métro permettent à la narratrice, souvent en déplacement dans la ville, de sillonner le territoire. Rappelant la figure de la flâneuse, Brossard habite le territoire avec son corps et son regard. S'appuyant sur une lecture féministe de la figure du flâneur, la flâneuse, Catherine Russell avance l'idée que le regard de la flâneuse est plus soigné, plus attentif à son environnement : « Alors que ce regard [du flâneur] n'était pour Baudelaire qu'un simple "coup d'œil" (*glance*), il a été en fait développé comme un "regard attentif" (*gaze*)<sup>131</sup> ». Ce regard attentif permet à la narratrice de Brossard de s'ancrer dans le réel, de vivre la ville depuis son expérience de femme, d'y forger son propre récit :

La « flânerie » constitue une voie de résistance et de subversion. Il [Walter Benjamin] propose une double métaphore : la ville *texte* et le flâneur comme *lecteur*. La flânerie, telle qu'il la définit, est une forme d'observation, de lecture et de production de textes à partir de laquelle la ville « vient à la lisibilité ». De même que chez Benjamin, chez Brossard, la compréhension et l'appréhension de l'espace procèdent l'expérience du corps, qui organise le mouvement et transforme la vision<sup>132</sup>.

Si le flâneur est lecteur du texte de la ville, je postule que la flâneuse, chez Brossard, tente d'adopter une posture d'écrivaine, en se projetant, en s'ancrant constamment dans le territoire. Fine observatrice de la ville, Brossard pose des repères précis et concrets : les

---

<sup>131</sup> Russell, Catherine, « L'historiographie parallaxiale et la flâneuse : le cinéma pré- et postclassique », *Cinéma et intermédialité*, vol. 10, n<sup>os</sup> 2-3, 2000, p. 163.

<sup>132</sup> Mata Barreiro, Carmen, *op. cit.*, p. 157. L'autrice souligne.

intersections « De Lanaudière, Beaubien », « au coin de Saint-Laurent et du boulevard Saint-Joseph ». L'évocation du métro, de la ligne de bus 51, crée une photographie de Montréal à un moment précis de son histoire. La ville devient située dans le temps, à l'image du journal intime, comme dans cette phrase où elle évoque l'ancien nom de la station Berri-UQAM : « Entre les stations Laurier et Berri-de-Montigny, j'ai tout inventorié comme si je m'apprêtais à écrire un roman, un vrai roman de quatre cents pages avec des descriptions réalistes. » (*Jl*, 67-68). La ville, dans *Journal intime*, que ce soit une ville où on voyage ou celle qu'on habite, est un lieu de rencontres, un lieu où échanger des idées avec les autres, où faire communauté. Inscrire la ville, ses lieux et ses gens dans son *Journal* est une manière de traduire une expérience féminine de la ville, de s'appropriier l'espace, de l'habiter. La flânerie, pour Brossard, tout comme l'utilisation de clichés, est une manière de marquer le territoire, de s'y inscrire, de l'occuper :

Louise Dupré [...] souligne l'importance de la marche inscrite à même la *démarche* [de Brossard], la flânerie comme prise de possession du réel presque par inadvertance et comme moyen pour celle qui sillonne les lieux de trouver, dans sa mobilité, dans son inattention passagère, dans ces moments qu'elle empile les uns sur et non pas après les autres, l'occasion de devenir agente de sa propre existence<sup>133</sup>.

### Éclatement de la forme et des codes diaristiques

Le dernier éclatement que j'examinerai, celui de la forme, est un peu plus complexe que les précédents. Si on s'imagine souvent que le journal intime est une forme très rigide et codifiée, que les entrées doivent être rédigées à un intervalle régulier, de manière chronologique, avec des dates pour séparer les différentes entrées, il s'agit pourtant, comme nous l'avons vu, d'une forme assez souple, qui offre une grande liberté dans l'écriture. Brossard s'empare de cette liberté et la travaille à tous les niveaux de l'écriture, non seulement sur le plan de l'organisation temporelle et spatiale de son journal, mais également sur le plan de la forme. Dès sa genèse, *Journal intime* adopte une forme changeante. Comme je l'ai noté en introduction, *Journal intime* a d'abord été diffusé dans un format radiophonique et était une commande du réalisateur Jean-Guy Pilon pour une série d'émissions de radio consacrée aux journaux intimes d'écrivain·es. Lu par Pol Pelletier, le

---

<sup>133</sup> Joubert, Lucie, « À propos de deux icônes », *Voix et Images*, vol. 31, n° 2, 2006, p. 173. L'autrice souligne.

*Journal intime* de Nicole Brossard a été diffusé en cinq épisodes, du 8 au 12 août 1983. Il a ensuite été publié sous forme de livre aux Herbes rouges l'année suivante, en 1984. Outre quelques modifications et altérations textuelles<sup>134</sup> – légères reformulations, changements de mots, etc. – la différence majeure se situe sur le plan formel.

Ce (re)travail constant du journal intime et l'évolution de sa forme en font un objet qui reste, en quelque sorte, inachevé. Le journal se termine toujours, abruptement et inévitablement, que ce soit à la fin d'une entrée ou à la fin du journal en soi, mais la vie continue après, en-dehors de l'écriture : « Le mouvement perpétuel c'est entre vivre et écrire. À vrai dire, c'est peut-être entre écrire et écrire. Vie privée, vie d'écriture. » (*Jl*, 36). Il restera toujours quelque chose à écrire. Ce caractère d'inachèvement, inhérent au genre diaristique, est exploré par Nicole Brossard et Jean-Guy Pilon lors d'une table ronde intitulée « La question des journaux intimes », animée par Lise Gauvin. Pilon y mentionne, qu'« [i]nachevé, [le journal intime] constitue aussi une espèce de réservoir pour un écrivain<sup>135</sup>. » Cette idée de réservoir entre directement en relation avec une idée de Béatrice Didier, soit celle du journal comme « refuge matriciel » pour les diaristes, un récipient qui permet de contenir des œuvres en devenir, à l'état embryonnaire, dans le journal. Cette idée d'autoengendrement traverse *Journal intime*, et s'incarne jusque dans sa forme, qui passe d'un manuscrit à une émission de radio, avant de revenir à l'écrit sous forme de livre, dans lequel de nouvelles couches, les postures et les poèmes, s'ajoutent. Toujours en écho avec l'idée de matrice de Didier, les entrées servent de matière première pour les postures et les poèmes, produisant ainsi du texte à même le texte. À mesure qu'il progresse, le journal se crée lui-même, ajoutant, transformant et réécrivant constamment son propre texte.

Comme nous l'avons mentionné, le texte est divisé en cinq parties qui correspondent aux cinq émissions de radio. Cette disposition permet de garder une trace de la forme initiale de l'œuvre, puisque les parties constituent un rappel de la séparation du texte en épisodes radiophoniques. Ce passage de la radio au livre est ici mis en évidence, ce n'est pas un passage qu'on cherche à effacer ou à camoufler, pour créer un journal le plus « authentique » possible. Brossard montre le caractère atypique de son journal et écrit un

---

<sup>134</sup> Julie LeBlanc a fait un travail comparatif fort exhaustif des différentes versions de *Journal intime* (l'émission de radio, le manuscrit et le livre), dans son ouvrage *Genèses de soi. L'écriture du sujet féminin dans quelques journaux d'écrivaines*, que nous avons déjà cité abondamment dans ce mémoire.

<sup>135</sup> Gauvin, Lise, « La question des journaux intimes », *Études françaises*, vol. 22, n° 3, 1986, p. 104.

texte d'introduction le 11 septembre 1983, qui figure au tout début du livre, pour mettre l'œuvre en contexte, expliquer sa genèse et sa première diffusion à la radio. Les ruptures créées par les différentes parties, séparées par une page blanche et une numérotation de 1 à 5, interrompent le flot de l'écriture diaristique, installent des séparations entre les différents moments du texte. Comme pour accentuer cette rupture davantage, Brossard ajoute deux « filtres<sup>136</sup> » : les postures et les poèmes. Le premier filtre, que Brossard nomme les « postures » (*Jl*, 10), constitue des poèmes en prose qui condensent les entrées diaristiques de la partie précédente. Les poèmes, en vers, suivent immédiatement les postures et synthétisent encore davantage leurs propos en les réduisant, en quelque sorte, à l'essentiel. Comme Brossard le mentionne elle-même dans le texte d'introduction de *Journal intime*, ces postures et poèmes sont là « [s]ans doute pour que *rien* ne m'échappe et que tout puisse commencer. » (*Jl*, 10).

Pour Julie LeBlanc, les postures et les poèmes performant une « valorisation discursive de la poésie<sup>137</sup> », puisque tout, dans *Journal intime*, revient toujours à la poésie. Dans le même ordre d'idées, LeBlanc avance dans *L'inédit des sens* que les postures et poèmes sont des « reformulations intratextuelles<sup>138</sup> » qui « transforment, réduisent, filtrent la matière existentielle déjà énoncée au sein des entrées<sup>139</sup> ». En passant des entrées aux postures puis aux poèmes, le texte suit la trajectoire d'une spirale qui se resserre sur elle-même pour accéder au cœur du sens. C'est aussi, pour Brossard, une façon de jouer avec le langage, avec sa matière première. Autrement dit, il s'agit d'une façon de s'appropriier la langue, en enlevant l'excédent, en coupant dans le gras, en supprimant le superflu. Examinons, par exemple, cette posture qui clôt la troisième partie du *Journal* :

hier le monde au rythme de l'hypothèse sur une île le corps dans la nuit de sexe  
 tremble caresse verse avant de disparaître tout à fait moi lesbienne de courbes  
 brise braise de baise ma synthèse du réel tout ça l'énergie la sensation parole et  
 genou angles de perception pas de corps ou toute de corps à l'heure de la sieste la  
 chaleur l'écho de l'écho si je pense au futur j'oublie des noms il faut nuancer  
 invente puise du livre épuise les versants les nuances de miel le courage de la  
 fiction qui se confond là au fond d'un film c'est blanc tout cela c'est aveuglant  
 subir le blanc vivant blanc tout blanc troublant après voir qu'hier un texte coule

<sup>136</sup> LeBlanc, Julie, *op. cit.*, p. 61.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>138</sup> LeBlanc, Julie, « La poésie autobiographique de Nicole Brossard : les avant-textes de *Journal intime* ou *Voilà donc un manuscrit* », dans Dufault, Roseanna et Ricouart, Janine (dir.), *L'inédit des sens*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 2013, p. 247.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 247.

en flammes et m'avale à commencer par ici l'avis des femmes en prose eau citron  
café je ne me reconnais plus ocommencer par observer comment vacille près des  
cils dans l'île la féerie la vie fais-moi songer (*Jl*, 58)

Le mot « hier », qui traverse la troisième partie comme un *leitmotiv*, ouvre le texte de la posture. C'est aussi dans cette partie du *Journal* qu'on retrouve le récit sensuel du voyage en Grèce, des moments amoureux partagés avec une autre femme. On retrouve des parcelles de ce voyage dans les mots « île », « corps », « sexe », « caresse », « chaleur », entre autres. Brossard s'approprie également, via un procédé d'intertextualité, des textes d'auteurs masculins, « coule en flammes » renvoyant à l'incipit de *Prochain épisode* d'Hubert Aquin<sup>140</sup> et « m'avale » à *L'avalée des avalés* de Réjean Ducharme<sup>141</sup>, cités plus tôt dans la troisième partie et qui se retrouvent ici intégrés à l'écriture de Brossard. D'autres thèmes et motifs abordés dans cette troisième partie sont aussi évoqués, dont l'idée de synthèse du réel, l'écho, le blanc. Puis, tout cela se retrouve condensé, cristallisé, synthétisé au maximum à la page suivante, dans un court poème d'une seule strophe :

courbe brise braise ma synthèse  
du réel tout ça la sensation  
blanc tout blanc troublant  
vacille près des cils  
la vie fais-moi songer (*Jl*, 59)

Après le premier filtre des postures, il ne reste plus que l'essentiel dans les poèmes. Ils déconstruisent complètement les entrées diaristiques pour ne laisser que des fragments, des éclats, des impressions de ce que les lecteur·ices ont pu lire dans la partie précédente. La poésie permet d'aller à l'essentiel, de dire les « vraies » choses : « La poésie, j'y reviens, elle ne me quitte jamais. C'est tout à fait mon genre. » (*Jl*, 86). C'est un autre rapport au langage, une relation plus expérimentale, moins linéaire, moins logique, davantage axée sur les ressentis, les impressions, les sensations. La poésie permet de ressentir :

Pour qui n'est pas bavarde de nature, le journal, c'est le fin fond du tiroir de l'existence. Cela je l'ai toujours su et c'est pourquoi j'ai toujours fui les lieux, les moments et les livres où l'on confie, où l'on confesse le peu qu'il nous reste, je veux dire l'essentiel, comme une bombe à retardement. Il faut être insensé pour confier l'essentiel à quelqu'un ailleurs que dans un poème. (*Jl*, 88).

---

<sup>140</sup> Aquin, Hubert, *Prochain épisode*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995 [1965], p. 5.

<sup>141</sup> Ducharme, Réjean, *L'avalée des avalés*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2016 [1966], p. 9.

Brossard le mentionne elle-même dans son journal : ce n'est pas le journal qui dit l'essentiel, mais bien le poème.

### *Hybridité de la forme*

Le mélange de toutes ces formes, postures (poèmes en prose), poèmes (en vers), journaux de voyage, journaux intimes, contribue à créer une œuvre formellement hybride. Ce souci de brouiller les frontières entre les genres littéraires, en plus de faire écho aux préoccupations de l'écriture au féminin, constitue une partie importante de la démarche d'écriture de Brossard, de sa recherche de sens nouveau. Comme elle le soutient elle-même dans un entretien dans *L'inédit des sens* : « il faut en principe refuser les frontières entre les genres car on n'a pas à se priver des possibilités que cela peut offrir, d'autant plus que le glissement d'un genre à l'autre suggère un potentiel formel de renouveau sémantique<sup>142</sup>. » Ici, le mélange des genres est vu comme une richesse, un terreau fertile pour l'œuvre. Dans une perspective qui relève à la fois de l'écriture au féminin et du postmodernisme, on ne cherche pas à respecter la pureté du genre ou sa logique conventionnelle. Dans la logique du mouvement de spirale, Brossard s'efforce de sortir des cadres prévus, de sortir du « Sens » pour explorer quelque chose qui relève plutôt du « non-sens » pour ainsi le renouveler, créer de nouvelles possibilités sémantiques à partir du mélange des genres et des formes.

En effet, *Journal intime* a quelque chose, sur le plan de la forme, de fuyant, d'inclassable. Même dans la typologie de journaux proposée par Manon Auger dans son étude exhaustive *Les journaux intimes et personnels au Québec. Poétique d'un genre littéraire incertain*, qui s'attarde justement à la liberté formelle du genre diaristique et aux multiples formes possibles, le journal de Brossard pourrait relever à la fois du journal personnel de création (pour consigner l'évolution d'une démarche de création), du journal de voyage (pour garder les traces d'un voyage) et du journal avant-texte/après-texte (matériaux pour une nouvelle œuvre)<sup>143</sup>. Au sein du genre diaristique lui-même, *Journal*

---

<sup>142</sup> Parker, Alice, « Entre le réel, l'écrit et la théorie. Entretien avec Nicole Brossard, mars-avril 2012 » dans Dufault, Roseanna et Ricouart, Janine, *L'inédit des sens*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 2013, p. 36.

<sup>143</sup> Auger, Manon, *op. cit.*, p. 38-39.

*intime* se fait hybride, liminaire, empruntant à différentes catégories de journaux, si bien qu'il est impossible de le classer dans aucune d'entre elles.

En outre, il y a quelque chose du flux de pensée dans la construction du *Journal*, dans la logique qui anime sa progression. Comme nous l'avons vu avec les extraits de voyages en Grèce, les entrées se suivent souvent selon un thème, une idée, une pensée qui mène à une autre, qu'il s'agisse d'un souvenir, d'un récit, d'une autre idée. Le fragment en italique à propos de la maternité qui apparaît vers la fin de la deuxième partie en est très révélateur. À l'entrée du 9 mars 1983, Brossard écrit : « Aujourd'hui la mère de ma plus précieuse amie est morte. Aujourd'hui sera pour Germaine un aujourd'hui permanent. Une date aussi précise que celle où elle sortit vivante du corps d'une autre femme. » (*Jl*, 38). La page suivante présente un texte écrit en italique, séparé du reste du journal par une ligne pointillée. Ce texte raconte une scène d'accouchement, un jour où un bébé est sorti vivant du ventre d'une femme :

*L'eau, quand les eaux crèvent et que je n'en saurai rien, allongée sur une table d'opération, car Sésame, ouvre-toi, patauge dans les ventres pendant les césariennes et les mères dorment d'un sommeil exemplaire. Anesthésiées. Les mères ont chaud, ont froid, tremblent, ressuscitent, gigotent et brament dans les hôpitaux. Les mères signent d'un grand x sur les yeux de leurs enfants, signent la fin de l'éternel recommencement quand elles sortent de l'hôpital ou qu'elles sortent de la réalité ou qu'elles sortent avec un grand x sur leur ventre. (*Jl*, 39)*

Ce fragment a quelque chose d'hybride, d'informe, il se distingue visuellement du reste du texte. Ce n'est ni une entrée diaristique, ni une posture de texte, ni un poème. Dénonçant une multitude de violences faites aux femmes, passant par la surmédicalisation des naissances (les césariennes, l'anesthésie), l'impuissance des femmes face à la médecine patriarcale (« les mères dorment d'un sommeil exemplaire »), l'influence diffuse de la religion catholique sur les naissances et la maternité (« les mères signent d'un grand x sur les yeux de leurs enfants, signent la fin de l'éternel recommencement » où « signent » et x évoquent le signe de croix), ce fragment est d'une nature incertaine. La ligne pointillée et l'italique le séparent visuellement du reste du texte, si bien qu'il pourrait s'agir d'un fragment tout à fait fictif, d'une irruption soudaine de la fiction dans le *Journal*. C'est le seul passage de la sorte dans *Journal intime*, ce procédé ne réapparaît pas dans le reste du texte. Ce caractère unique en fait quelque chose d'autant plus intrigant, mais incarne à la fois toute la liberté dont se dote Brossard pour explorer textuellement et formellement dans

*Journal intime*. Il s'agit là, peut-être, d'une incursion du côté du non-sens, avant de revenir dans le sens, dans la structure, dans les entrées diaristiques.

Par ailleurs, il est intéressant de s'interroger sur la place de la fiction dans *Journal intime*, comme moyen de détourner le genre littéraire du journal. En effet, puisqu'un journal se doit en principe d'être sincère, véridique, de raconter des *faits*, il ne devrait normalement pas accorder d'espace à la fiction qui, par essence, est tissée de faits imaginés et non de faits réels. Il y a toutefois certaines nuances à apporter, puisque même un diariste ayant le souci de rapporter la vérité parle d'un point de vue situé et, par conséquent, subjectif. Comme le stipule Auger, « si l'on peut partir du postulat que le diariste dit la vérité, il ne faut tout de même pas oublier que toute représentation déforme un tant soit peu la réalité, et que l'écriture est, d'abord et avant tout, un moyen de représentation et de construction<sup>144</sup>. » Ce décalage inévitable entre les événements réels et le récit qui en est fait dans un journal crée un interstice propice au développement d'une fiction de soi ou, du moins, d'une mise en récit de soi : « l'écriture diaristique relève d'abord d'une “mise en récit”, aussi minime soit-elle, qui est d'abord, littéralement, une “mise en œuvre” qui détermine tant l'inscription quotidienne que l'interprétation globale<sup>145</sup>. » Pierre Hébert, dans *Le journal intime au Québec. Structure, évolution, réception*, abonde dans le même sens : « Ce que nous avons soutenu, donc, c'est une approche du journal intime comme fiction. Que faut-il comprendre de ces mots ? Certes, non pas que les événements eux-mêmes sont fictifs, mais bien que leur prise en charge par un texte relève véritablement d'une opération de mise en discours ou mieux, de mise en intrigue<sup>146</sup>. » Auger soutient, elle aussi, que le langage agit comme vecteur de fiction : « le langage, loin d'être un simple instrument de communication, n'est jamais neutre [...] le discours recèle ses propres fictions constitutives<sup>147</sup>. » Le journal, comme tout texte littéraire, serait donc en partie une fiction.

Ainsi, la présence de la fiction pose la question de la vérité du journal : à quel point un journal est-il « vrai » ? Comment distinguer la vérité de la fiction ? Auger, toutefois,

---

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>146</sup> Hébert, Pierre, *Le journal intime au Québec. Structure, évolution, réception*, Montréal, les Éditions Fides, 1988, p. 162.

<sup>147</sup> Auger, Manon, *op. cit.*, p. 124.

propose l'idée que ces deux notions ne sont pas mutuellement exclusives, et suggère d'« envisager la fiction comme n'étant ni vérité ni mensonge, mais plutôt une façon de (se) construire puis de lire le texte. Ce serait donc en termes de représentation de soi, voire de subjectivité qu'il faudrait penser l'interprétation du journal<sup>148</sup>. » La fiction serait une manière de se raconter et de se construire dans le texte, un outil pour mettre en œuvre sa subjectivité. Comme Brossard le mentionne dans la table ronde animée par Lise Gauvin au sujet des journaux intime, la fiction a sa place dans *Journal intime* : « Je pourrais dire aussi qu'il y a une part de fiction dans mon journal intime. Il y a des pages qui ont été écrites de la même manière que je les aurais écrites dans une œuvre de fiction, c'est-à-dire en imaginant des scènes, des gestes, des émotions<sup>149</sup>. »

En outre, les entrées écrites au futur ne peuvent être que fiction, puisqu'elles sont forcément imaginées. C'est probablement également le cas des récits de voyage, puisqu'ils sont datés de manière précise et rédigés à la manière d'un journal, et que la narratrice confie au début du texte qu'elle n'en a jamais tenu : « Mais je n'ai jamais eu de journal intime. Tout au plus, trois cahiers noirs dans lesquels j'inscris quelque chose qui me permet de vérifier que j'existe encore » (*Jl*, 13), ce qui permet de croire que les récits de voyage sont en fait des souvenirs racontés, avec toutes les failles de la mémoire que cela suppose et qui ont sans doute été comblées par la fiction. Cette hybridité de la forme, par le mélange des genres et l'irruption de la fiction, contribue à la démarche déconstructionniste de Brossard par rapport au genre diaristique. Cet éclatement du genre, des codes et des conventions diaristiques pourrait être une tentative de retour vers la poésie, qui est, en soi, une déconstruction du langage et de sa structure et, ainsi, amorcer un mouvement vers le non-sens pour produire un sens nouveau et une écriture au féminin.

### *La mise en texte de l'intime*

Tout au long de *Journal intime*, Brossard se positionne résolument contre l'écriture de soi et les écritures de l'intime en général. Le *Journal* est parsemé de réflexions métatextuelles, de commentaires sur l'écriture diaristique, sur le texte en train de s'écrire.

---

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>149</sup> Gauvin, Lise, « La question des journaux intime », *op. cit.*, p. 105.

Comme le souligne Didier : « pour aimer les journaux intimes, il faut être curieux de l'écriture en train de se faire<sup>150</sup>. » Ainsi, le texte revêt une dimension autoréflexive, réfléchissant sur lui-même à mesure qu'il s'écrit. Le véritable propos de *Journal intime* n'est pas tellement le journal en lui-même, mais plutôt le commentaire de Brossard sur le genre diaristique, à la fois dans le texte, mais aussi dans les nombreux détournements génériques que nous avons déjà examinés, sur le plan du temps, de l'espace et de la forme. Dès les premières lignes du texte d'introduction, Brossard prend clairement position : « Le journal, à moins qu'il ne serve d'annales, me semble être un lieu où le sujet tourne en rond jusqu'à l'épuisement de lui-même. C'est, par le vide, le sujet mis hors de combat. » (*Jl*, 9). Je crois que c'est ce mouvement de « tourner en rond » sur soi-même, que Brossard cherche à tout prix à éviter dans *Journal intime*.

Elle cherche à éviter le « sujet tautologique » (*Jl*, 9), ce sujet qui tourne en rond sur lui-même et se nourrit de lui-même. Comme elle l'indique dans cet extrait cité plus haut : « C'est circulaire-clos : je ne sors pas parce que je dois écrire, et je n'aurai rien à écrire si je ne sors pas. [...] Je sens que je vais finir par tout dire, et ÇA, ça n'est pas très intéressant. De toute manière, on ne peut jamais tout dire. Il y a les blancs. Les blancs sont inévitables. » (*Jl*, 57). C'est le mouvement de spirale qu'elle cherche à privilégier, un mouvement d'ouverture, vers l'extérieur, un mouvement tridimensionnel.

Au fil des entrées, Brossard s'interroge inlassablement sur la forme diaristique : « Que peut-on dire dans un journal qu'on ne le pourrait ailleurs? À quelle mémoire nous adressons-nous lorsque nous prétendons faire revivre un passé, aussi rapproché soit-il? Qu'y a-t-il de si intime dans un journal qui ne saurait être partagé, entamé par la lecture de quelqu'un d'autre? » (*Jl*, 15). Plus loin, elle mentionne encore :

Ce soir, j'écris mon journal mais je n'en comprends pas encore l'enjeu. Écrit-on son journal comme on dit je vais tout dire. Est-ce suffisant? Pourquoi le serait-ce? Certes, le monde commence avec nous. C'est bien sûr une illusion d'optique mais qui est de taille, d'une taille qui ne suffit pas à l'histoire et qui pourtant est la seule à partir de laquelle nous pouvons penser refaire le monde et prendre la mesure de notre existence ; mesurer l'ampleur de nos désirs. (*Jl*, 29)

Elle finit par conclure : « Le journal ne me suffit pas. Ne me convient pas. C'est une forme d'écriture qui exige trop de moi et pas assez de ce que je suis. » (*Jl*, 73).

---

<sup>150</sup> Béatrice Didier citée dans Auger, Manon, *op. cit.*, p. 330.

À la parution de *Journal intime* en 1984, André Renaud publie dans *Lettres québécoises* une recension du livre intitulée : « Le journal intime et le refus de dire<sup>151</sup> ». Cette formule, « le refus de dire », me semble être une manière très juste de décrire la démarche de Brossard, qui se soustrait et se détourne de l'intime tout au long du texte. Dans le même ordre d'idées, Auger cite Brigitte Ferrato-Combe, qui dit ceci du *Journal* de Brossard : « Il ne s'agit pas là d'un journal intime. La confiance y est constamment refusée, et l'œuvre entière s'organise autour de ce refus<sup>152</sup>. » Cet écart des conventions du genre diaristique est également entretenu par la présence des postures et des poèmes, qui sortent constamment les lecteur·ices du journal : « Le lecteur n'a donc plus affaire à un journal, dans l'acception usuelle du terme, mais à une réflexion qui se dérobe à elle-même par la présence du poétique qui, systématiquement et avec application, remet tout le quotidien en question<sup>153</sup>. »

La sobriété de l'écriture, dans *Journal intime*, est une autre manière d'empêcher les lecteur·ices d'accéder à l'intimité de la narratrice. Si le ton du *Journal* est tout de même assez poétique, les phrases sont généralement concises, vont droit au but. On n'enjolive pas : comme pour la poésie, on va à l'essentiel. Dans *L'inédit des sens*, LeBlanc remarque un « désir de la part de Brossard de dépouiller son journal d'une certaine intimité d'écriture qui était très prononcée au début de la rédaction<sup>154</sup>. » En effet, comme nous l'avons vu, le *Journal* débute avec plusieurs entrées très rapprochées, qui racontent en détail la vie et le quotidien de Brossard. Rapidement, ces entrées se s'éparpillent pour faire des sauts dans le temps, dans l'espace, jouer avec la forme et élargir les réflexions et la critique concernant le genre diaristique. Encore et toujours dans un mouvement de spirale, on part d'une forme très canonique du journal pour s'en éloigner progressivement, dans des mouvements allant en s'élargissant. La narratrice cherche toujours, dans son écriture, à esquiver l'intime : « Je contourne assidûment et imperturbable les formes de la vie. Je détourne tout vers la poésie en contournant ma vie, mes amies, mes amours. Je contourne même la spirale : je ne m'aurai qu'à l'excès, emportée par le poème. » (*Jl*, 84). Ici, même la spirale est contournée,

---

<sup>151</sup> Renaud, André, « Le journal intime et le refus de dire », *Lettres québécoises*, n° 36, 1984, p. 60-61.

<sup>152</sup> Brigitte Ferrato-Combe citée dans Auger, Manon, *op. cit.*, p. 72.

<sup>153</sup> Lucie Joubert citée dans Auger, Manon, *ibid.*, p. 72-73.

<sup>154</sup> LeBlanc, Julie, « La poésie autobiographique de Nicole Brossard », *op. cit.*, p. 242.

si elle ne débouche pas vers la poésie. Car, pour Brossard, la spirale doit mener à l'ouverture, à plus grand, et non se refermer sur elle-même.

Dans un mouvement de va-et-vient entre le soi et le monde, la narratrice de *Journal intime* examine parfois dans une forme presque essayistique son rapport à ce qui l'entoure. Les dernières entrées, les notes, ne parlent presque plus du quotidien ou de l'intimité de la narratrice, elles se concentrent exclusivement sur des réflexions sur l'écriture. Par exemple, à la Note 23, elle écrit : « Qu'est-ce qui me fait croire que j'écris un poème quand j'écris un poème? Quelle certitude puis-je avoir qu'il s'agit bien d'un poème et pas d'autre chose qui dans mon esprit ne manquerait pas cependant de poésie. » (*Jl*, 86-87).

D'une certaine façon, on pourrait dire que *Journal intime* laisse beaucoup de place aux vides, aux silences, aux blancs :

J'ai aussi appris à voir venir les blancs, à les entendre sans jamais pouvoir m'en faire tout à fait l'écho. Les blancs que l'on appelle des espaces blancs, sont en fait tellement remplis de pensées, de mots, de sensations, d'hésitations et d'audaces qu'on ne peut traduire tout cela que par une tautologie, c'est-à-dire par un autre blanc, celui-là visuel. C'est dans le blanc que quiconque écrit, tremble, meurt et renaît. (*Jl*, 49-50)

Puis, plus loin, elle écrit :

En peinture, en musique, en écriture, le blanc est de rigueur. Le blanc est indissociable et de la fiction et de la réalité. C'est par le blanc que nous amorçons la circonstance d'écriture comme pour entrer dans l'invisible de nos pensées. D'autres appellent blanc le vide qu'il nous faut remplir afin de s'initier à la société. Ou encore blanc, la vibrante luminosité qu'on finit un jour par décomposer dans le vif des couleurs anecdotiques. Blanc de l'absence, blanc de la somme. (*Jl*, 57)

En d'autres mots, c'est dans les blancs – donc hors du journal, dans les marges – qu'a lieu la vie. C'est dans les blancs, dans la vie, dans le réel, qu'on peut rencontrer l'autre. Dans un geste d'intertextualité et d'ouverture vers l'extérieur du *Journal*, ces allusions répétées au blanc ne sont pas sans rappeler *Le Centre blanc* (1970), l'un des premiers recueils de poésie de Nicole Brossard. On pourrait y voir là une autre manière, pour la narratrice de *Journal intime*, de signifier aux lecteur·ices que tout revient toujours à la poésie.

Alors que le journal intime devrait être axé sur soi et sur le monde intérieur, il y a dans le *Journal* de Brossard une présence constante d'autres femmes. Comme nous l'avons vu, l'intertextualité est une caractéristique importante de l'écriture au féminin mais qui, dans ce

cas-ci, consiste également en une manière de détourner les codes diaristiques en s'ouvrant aux autres femmes, ou encore, inversement, en faisant entrer d'autres femmes à l'intérieur du journal. Comme pour éviter de constamment tourner en rond, *Journal intime* dialogue avec d'autres femmes à travers leurs textes et leurs œuvres. À l'entrée du 3 mars 1983, Brossard note :

Depuis deux jours, je n'arrête pas d'écrire. Je n'ai rien vu venir. Inspirée, comme on dit. Maintenant, je reprends mon souffle. Mais lequel? D'abord, je lirai *Le Papier peint jaune* de Charlotte Perkins Gilman. Un beau texte angoissant. Puis, j'ouvrirai, j'ouvre *Aqua Viva* de Clarice Lispector. J'en ai le souffle coupé. Fulgurance, beauté, intensité. Je ne lis pas plus que deux ou trois lignes à la fois. Je tremble presque. Je m'agite, incrédule, devant tant de beauté. (*Jl*, 33)

L'écriture d'autres femmes l'inspire, la nourrit, lui permet de « reprend[re] [s]on souffle ». C'est un mouvement de réciprocité par lequel les femmes s'inspirent entre elles et se permettent d'accéder à l'écriture. Comme le mentionne Béatrice Didier : « Le journal qui pourrait sembler le refuge de l'individu et le lieu privilégié du secret, est, en fait, un genre ouvert à la présence d'autrui<sup>155</sup>. » À cela, LeBlanc ajoute que « chez Brossard l'altérité renvoie toujours aux autres femmes<sup>156</sup>. » Dans *Journal intime*, la construction du *je*, de l'identité et de la subjectivité de la narratrice se fait *avec* les autres femmes, en prenant appui sur elles. Ces dialogues intertextuels assument une fonction autoréflexive et interdiscursive<sup>157</sup>. Cela lui permet de construire ses différentes identités, de femme, d'écrivaine, d'amante.

C'est une façon de jouer avec ces identités, de les rendre floues, perméables, de les superposer et, ainsi, de se créer une subjectivité propre. Intégrer d'autres femmes, surtout d'autres écrivaines, dans *Journal intime*, c'est une manière de tisser une solidarité féminine à travers le texte. Comme le souligne de manière très juste Julie LeBlanc dans *Genèses de soi* : « l'affirmation de l'identité féminine et le fondement d'une solidarité entre sujets féminins sont issus d'une "légitimation de la subjectivité singulière et collective des femmes"<sup>158</sup> ». C'est en mettant de l'avant sa propre subjectivité ainsi que les subjectivités

---

<sup>155</sup> Didier, Béatrice, *Le journal intime, op. cit.*, p. 24.

<sup>156</sup> LeBlanc, Julie, *Genèses de soi, op. cit.*, p. 48.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 51. Citation tirée de Brossard, Nicole, *La théorie un dimanche*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 1988 p. 14.

d'autres femmes écrivaines dans *Journal intime* que Brossard contribue à les inscrire et à les légitimer dans le texte, mais aussi, plus largement, dans la littérature québécoise.

En somme, c'est une déconstruction du genre diaristique que Brossard entreprend dans *Journal intime*. Cette démarche relève à la fois d'une pratique d'écriture au féminin et d'une pratique métaféministe de réécriture au féminin. La fluidité de la forme, la déconstruction des logiques linéaires et patriarcales pour privilégier un mouvement d'exploration en spirale, la progression des idées à travers les thèmes, les mots et le langage, l'écriture axée sur les textures, les ressentis et le souci de dire *autrement*, sont des enjeux qui rejoignent les préoccupations de l'écriture au féminin dans leur façon d'aller à l'encontre des codes rigides d'une institution littéraire patriarcale, de déjouer les attentes convenues, de sortir de la bulle du « Sens » établi.

La recherche et la production de sens nouveaux, l'hybridité générique caractéristique du postmodernisme, le refus des grands récits de société patriarcaux et leur réécriture pour y inscrire des récits de femmes, relèvent davantage, quant à eux, du courant métaféministe. Dans son éclatement total des structures, *Journal intime* est un grand projet de détournement du genre diaristique pour le transformer en un lieu d'écriture libre, en récits d'expériences plurielles de femmes. Ainsi, pour le dire avec LeBlanc, le journal intime devient un lieu de revendication et de construction d'une subjectivité féminine individuelle et collective<sup>159</sup>.

---

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 51.

### CHAPITRE III

#### Une communauté d'écrivaines sororales

Dans ce chapitre, j'avance l'idée que la narratrice de *Journal intime* réussit à inscrire une communauté de femmes, d'écrivaines et d'artistes, dans les pages d'un ouvrage qui devrait, selon les codes génériques conventionnels, être fondamentalement tourné vers soi. En réaction à l'apparente rigidité et à la solitude du genre diaristique, Brossard se tourne vers les autres, les autres femmes surtout, dans son œuvre. Pour la narratrice de *Journal intime*, constituer sa communauté est aussi une manière de se constituer comme sujet. Cette mise en place d'une communauté, tissée par les affinités littéraires, culturelles et politiques entre les femmes, tend vers une recherche et une pratique de la sororité. D'ailleurs, pour parler de la narratrice de *Journal intime*, j'emprunterai le terme « écrivaine sororale » à Mikella Nicol<sup>160</sup>, qui s'inspire elle-même d'Evelyne Ledoux-Beaugrand<sup>161</sup>, pour désigner ces femmes de la littérature québécoise qui s'écrivent avec les autres femmes, qui s'allient les unes aux autres à travers l'écriture pour apparaître dans la « Maison du père<sup>162</sup> » qu'est la littérature québécoise. La sororité est, dans l'écriture, une stratégie de survie, de survivance<sup>163</sup>, qui permet aux écrivaines de se reconnaître entre elles, de se soutenir, pour ne pas disparaître dans un milieu qui leur est souvent adverse.

Ainsi, tout au long de son *Journal*, Brossard installe cette communauté d'écrivaines sororales en s'entourant de femmes et de leur art. Comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, Brossard cite abondamment des passages de livres, de romans, de poèmes d'autres écrivaines pour, bien souvent, en faire l'éloge. Elle se place en relation avec les textes et les productions artistiques des autres, elle installe un rapport très émotif et intime à ces œuvres, et n'hésite pas à décrire amplement les émotions et les impressions qu'elles suscitent chez elle. Par exemple, dans cet extrait où elle lit Clarice Lispector : « Puis j'ouvrirai, j'ouvre *Aqua Viva* de Clarice Lispector. J'en ai le souffle coupé. Fulgurance, beauté, intensité. Je ne lis pas plus que deux ou trois lignes à la fois. Je tremble presque. Je

---

<sup>160</sup> Nicol, Mikella, « Chorale suivi de Si tu meurs, vis », mémoire de maîtrise, UQAM, 2018, p. 69.

<sup>161</sup> Ledoux-Beaugrand, Evelyne, *Imaginaires de la filiation. Héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes*, Montréal, XYZ éditeur, 2013, 326 p.

<sup>162</sup> Smart, Patricia, *op. cit.*, p. 22.

<sup>163</sup> Nicol, Mikella, *op. cit.*, p. 63.

m'agite, incrédule, devant tant de beauté. » (*Jl*, 33). Les émotions se manifestent jusque dans le corps de la narratrice, elle « tremble », « [s]'agite », ce qui témoigne d'une véritable connexion, émotionnelle et intellectuelle, voire presque spirituelle, avec ces œuvres et leurs autrices.

L'art, de manière générale, est souvent présenté dans *Journal intime* comme une manière de communiquer, d'entrer en relation avec d'autres femmes : « Je me promène d'une pièce à l'autre, attentive et présente au travail de Francine. Puis, à la galerie Aubes, je regarde et regarde *Madone des Sleepings* et plusieurs fois *Madone des Sleepings* en eau-forte et je me dis qu'il doit certainement y avoir un rapport avec ma lecture d'hier soir. » (*Jl*, 18). Dans ce passage, on remarque la qualité de la présence de la narratrice plongée dans l'observation des œuvres : « attentive et présente », « je regarde et regarde », elle s'attarde à la même œuvre en version originale puis en eau-forte. L'utilisation du simple prénom « Francine » témoigne de l'intimité, de la proximité entre la narratrice et l'artiste Francine Simonin. Et dans un acte de communauté, dans une tentative de tisser un lien vers l'autre, la narratrice fait un rapprochement entre les œuvres qu'elle voit et « [s]a lecture d'hier soir », dans un mouvement d'intertextualité, voire d'intermédialité. Plus qu'une communauté artistique, la communauté de femmes dans *Journal intime* est également une communauté intellectuelle et politique, voire féministe. Elle apparaît tout au long du texte, en filigrane, lors des nombreuses scènes de rencontres internationales entre écrivaines, intellectuelles ou féministes, comme lors du tournage d'un documentaire sur les féministes américaines en 1975 avec Luce Guilbeault :

Aujourd'hui, j'irai me promener dans les parcs et les rues qui commencent à sentir le printemps comme c'était le cas à New York, en 1975, quand Luce Guilbeault et moi découvrons l'Amérique féministe et que nous sonnions à toutes les portes pour faire un bon film. Bouquet de fleurs à la main pour consoler Ti-Grace Atkinson de sa grippe, grand sourire et nervosité pour interviewer Kate Millett. Ou encore qu'avec un certain scepticisme nous attendions que l'ascenseur s'arrête au vingt-quatrième étage pour rencontrer Betty Friedan. New York, la passion, la curiosité nous emportent. Les téléphones, les rendez-vous, les spectacles, les librairies, les pauvres locaux, les grandes réunions, les sandwiches qui goûtent marxiste d'un côté et féministe de l'autre. (*Jl*, 47-48).

Les temporalités se superposent dans cette entrée datant du 19 mars 1983, où l'odeur de printemps est suffisante pour ramener la narratrice à cet esprit de sororité féministe

expérimenté lors du tournage d'un documentaire à New York en 1975<sup>164</sup>. Les sens jouent un rôle important dans le souvenir, dans « les sandwichs qui goûtent marxiste d'un côté et féministe de l'autre. » Dans ce passage, c'est la précision de l'expérience individuelle, dans sa spécificité et sa sensorialité, qui se mêle à un mouvement social et politique, le féminisme marxiste, un courant féministe radical qui apparaît justement dans les années 1970 et qui réfléchit aux liens entre le patriarcat et le capitalisme. Brossard se nourrit ici, littéralement, de ces nouvelles idées, de ces deux courants idéologiques qui dialoguent. Dans *Journal intime*, il y a un mouvement constant entre l'individuel et le collectif qui se croisent et se contaminent continuellement. *Journal intime* n'est pas un lieu où la narratrice peut s'examiner elle-même, dans son individualité, mais plutôt un lieu où elle peut observer son rapport avec le monde qui l'entoure, avec les femmes qui en font partie.

### **Ouverture du genre diaristique vers l'autre**

Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, le journal intime a longtemps été perçu dans l'histoire littéraire comme le genre du repli sur soi, du narcissisme, voire de l'apitoiement. En outre, le genre diaristique a souvent été dépeint comme futile, ou même stérile, ainsi qu'en témoigne Béatrice Didier : « Le drame du journal intime, aussi bien du point de vue de l'esthétique, du genre et de la psychologie individuelle, c'est qu'il ne s'y passe rien<sup>165</sup> ». Toutefois, Didier amène une nuance intéressante dans son analyse du genre diaristique, et décrit le journal comme une forme permettant une certaine ouverture à l'autre, comme nous l'avons vu : « Le journal qui pourrait sembler le refuge de l'individu et le lieu privilégié du secret, est, en fait, un genre fort ouvert à la présence d'autrui<sup>166</sup>. » C'est dans cette dimension d'ouverture à autrui que je crois que Brossard innove, puisqu'elle ne se contente pas de faire une place à l'autre dans son *Journal*, elle s'y écrit *avec* l'autre, l'invite à faire communauté à l'intérieur même de son propre texte. Et, comme le mentionne

---

<sup>164</sup> Ce documentaire est paru dans sa version anglaise originale, *Some American Feminists*, en 1977, puis en version française sous le titre *Quelques féministes américaines* en 1978. Il a été coréalisé par Luce Guilbeault, Nicole Brossard et Margaret Wescott et produit par l'ONF et comporte des entrevues avec Rita Mae Brown, Margo Jefferson, Kate Millett, Lila Karp, Ti-Grace Atkinson et Betty Friedan. Disponible sur le site de l'ONF : [https://www.onf.ca/film/quelques\\_feministes\\_americaaines/](https://www.onf.ca/film/quelques_feministes_americaaines/)

<sup>165</sup> Didier, Béatrice, *Le journal intime, op. cit.*, p. 160.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 24.

très justement Julie LeBlanc dans *Genèses de soi*, chez Brossard, l'altérité renvoie toujours à d'autres femmes<sup>167</sup>. Cette ouverture à l'autre permet à Brossard d'intégrer une communauté féministe, une sororité, à la structure même de son texte. Ainsi, les pratiques héritées de l'écriture au féminin des années 1970, notamment l'intertextualité, deviennent non seulement des stratégies de survivance dans l'écriture de Brossard, mais aussi des façons créatives de faire communauté à travers le texte. *Journal intime* dialogue constamment avec d'autres œuvres comme pour mettre en lumière des œuvres qui resteraient peut-être autrement dans l'ombre. C'est un geste conscient de solidarité entre femmes, dans lequel l'intime tend toujours vers le collectif, se pense toujours dans un rapport avec le collectif.

### *La tension entre l'intime et le collectif*

Dans *La porosité au monde*, Nicoletta Dolce propose une distinction intéressante entre les termes « intimisme » et « intime ». À partir de l'étymologie des deux mots, elle cherche à « dissiper l'ambiguïté sémantique<sup>168</sup> » entre les deux termes. Ainsi, elle définit l'intimisme de la manière suivante : « l'intimisme, dont le repli sur soi représente l'un des traits principaux, constituerait l'exemple d'un sujet retranché dans son individualité et emmuré dans sa condition existentielle par l'insularisation de son drame<sup>169</sup>. » Elle définit également la notion d'intimisme comme une « tendance artistique constituant la réalisation esthétique de l'intime<sup>170</sup>. » Pour illustrer ce propos et la différence entre « intimisme » et « intime », elle reprend une citation de Jacques Brault qui affirme que « l'intime “se vit, paraît-il” alors que l'intimisme “ne peut que s'écrire”<sup>171</sup>. » L'intimisme relèverait davantage d'une esthétique du repli sur soi, d'un procédé littéraire ou artistique, visant à recréer artificiellement – voire caricaturalement – une sensation d'intimité. L'intime, au contraire, puisqu'il « se vit », serait sincère, authentique, car il serait le reflet de l'intériorité, du monde

---

<sup>167</sup> LeBlanc, Julie, *Genèses de soi*, op. cit., p. 48.

<sup>168</sup> Dolce, *La porosité au monde. L'écriture de l'intime chez Louise Warren et Paul Chamberland*, Québec, Éditions Nota Bene, 2012, p. 21.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 33.

intérieur d'une personne. Pour compléter le portrait de ces deux termes, Dolce retrace de la manière suivante l'évolution de la notion d'intime :

D'un point de vue étymologique, le terme *intime* dérive de l'adverbe latin *intus*, qui signifie « dedans ». [...] Dans la première édition du *Dictionnaire de l'Académie française* (1694), la glose du terme intime renvoie « à une profonde affection unissant deux êtres » [...] Dans la sixième édition, (1835), dès Buffon, d'après les exemples donnés par le *Littré*, au concept d'intime correspond l'explication suivante : « [...] ce qui fait l'essence d'une chose ou [...] ce qui lie étroitement certaines choses entre elles<sup>172</sup>. »

Je m'appuie sur les recherches de Dolce pour proposer l'idée que l'intime puisse agir comme liant, qu'il soit possible de faire communauté par et à travers l'intime. J'avance que l'intime, par ce qu'il permet de connaissance approfondie de soi, initie un mouvement d'ouverture à l'autre. Ainsi, ce n'est pas à l'intime que Brossard se refuse lorsqu'elle se dérobe à la confession dans son *Journal*, c'est plutôt l'intimisme, cette « esthétique de l'intime » qu'elle récuse quand elle affirme, par exemple, que « Le journal [...] semble être un lieu où le sujet tourne en rond jusqu'à l'épuisement de lui-même » (*Jl*, 88) ou encore, lorsqu'elle écrit :

Pour qui n'est pas bavarde de nature, le journal, c'est le fin fond du tiroir de l'existence. Cela je l'ai toujours su et c'est pourquoi j'ai toujours fui les lieux, les moments et les livres où l'on confie, où l'on confesse le peu qu'il nous reste, je veux dire l'essentiel, comme une bombe à retardement. Il faut être insensé pour confier l'essentiel à quelqu'un ailleurs que dans un poème. Même dans la plus grande intimité, on n'a pas le droit de sortir ses fonds de tiroir. (*Jl*, 9).

D'ailleurs, ce passage reconduit plusieurs clichés du genre diaristique, décrit ici comme un « fond de tiroir », c'est-à-dire quelque chose d'inintéressant, de bâclé, d'anecdotique. Dans cet extrait, Brossard utilise également un langage religieux, avec les verbes « confie » et « confesse », ce qui rapproche l'acte du dévoilement de soi, de son intimité, à la culpabilité et à la honte de la confession religieuse. Elle réitère que le poème constitue une forme littéraire supérieure, qui permettrait de mieux dire « l'essentiel », ce qui pourrait être interprété comme un désaveu du genre diaristique. Je crois plutôt qu'elle rejette ici l'intimisme, c'est-à-dire la mise en scène d'une intimité, le narcissisme, le repli sur soi, le voyeurisme. Brossard cherche à éviter ces écueils, tout au long de son journal et tente plutôt de donner accès à une véritable intimité, en proposant une sincère subjectivité

---

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 23.

féminine – à la fois singulière et collective – dans son *Journal*, en y explorant diverses réalités de femmes. Il y a là un souci d'authenticité, une caractéristique typique du genre diaristique, mais qui serait écrite de manière rigoureuse et exigeante, afin de transmettre une version, une vision bien à elle du réel.

Ainsi, Brossard ne centre pas le texte de son *Journal* sur elle-même, sur le vécu de la narratrice, mais plutôt sur son statut de sujet. Elle explore dans son écriture diaristique comment, en tant que femme-sujet, elle entre en relation avec d'autres femmes, elles aussi sujets. C'est ainsi que l'intime lui sert à tisser des liens avec les autres, à se raconter avec et à travers d'autres femmes, relatant ainsi une multiplicité d'histoires et de réalités à travers la sienne. *Journal intime* regorge de scènes, d'anecdotes et de récits centrés sur autrui, les proches, les membres de son entourage immédiat, mais aussi les artistes plus lointaines. Dans cette scène de fête, par exemple, la narratrice est mêlée à une foule composée d'« à peu près toutes les femmes [qu'elle] avai[t] connues depuis des dix dernières années » (*Jl*, 89) :

S. et moi rentrons de la grande fête que Louise a donnée pour le départ de Monique. Tout s'est passé dans un grand jardin en fleurs. La musique, la danse, les conversations. Tout s'est passé dans les corps comme par magie. Chaque corps était une zone érogène illimitée. Chaque femme était comme dans les mythes, une forêt, une fleur, un parfum. Je n'avais pas l'énergie d'inventer quelque autre imagerie. Je me fiais au bonheur des sens et cela me suffisait amplement. Chaque femme inventait singulièrement ses gestes en même temps que l'intonation de sa voix et les voix au lieu de se perdre l'une dans l'autre de manière à produire l'illusion d'un rapprochement, les voix dérivait toutes les unes vers les autres dans une juste approximation libidinale. (*Jl*, 89)

Dans la danse et le mouvement des corps, la narratrice décrit presque une scène de communion, où les corps bougent à la fois à l'unisson et chacun à leur propre rythme. Chaque femme semble libre et agir comme sujet, en pleine possession de son agentivité. Leur description rappelle l'imagerie des amazones : « comme dans les mythes, une forêt, une fleur, un parfum », une puissance presque sauvage se dégage de l'extrait en raison de la sensualité de l'écriture.

En plus d'un mouvement d'ouverture vers l'autre, l'écriture diaristique de Nicole Brossard témoigne d'un mouvement de dialogue entre le *je* et le *nous*. C'est une autre stratégie d'écriture qui vise à faire du genre diaristique un genre moins solitaire, qui se

tourne vers les autres et les inclut, dans un mouvement de rassemblement. La narratrice part de l'intime, du *je*, de son expérience personnelle, pour aller vers le collectif, vers le *nous*, en utilisant sa propre expérience pour la relier à celle d'autres femmes. Pour le dire avec Julien Lefort-Favreau dans *Politique de l'autobiographie*, les récits autobiographiques « se font le relai simultanément d'un destin individuel et d'un ensemble d'expériences collectives<sup>173</sup>. » Par exemple, le récit d'accouchement que nous avons examiné au chapitre précédent : « L'eau, quand les eaux crèvent et que je n'en saurai rien, allongée sur une table d'opération, car Sésame, ouvre-toi, patauge dans les ventres pendant les césariennes et les mères dorment d'un sommeil exemplaire [...] » (*Jl*, 39) pourrait tout autant être celui de la narratrice que celui d'une autre femme. Le récit commence au *je*, pour glisser vers une voix plus collective, la voix des mères qui portera le reste du fragment : « les mères ont des obligations, des rendez-vous, les mères ont le souffle du plus profond silence. Les mères ont soudain envie de la mer et du sel tout comme les amazones devaient, en regardant la mer, goûter le sel de leurs amantes comme une réalité. » (*Jl*, 39). La prise de parole devient ainsi à la fois individuelle et collective, puisqu'elle est plurielle, qu'elle a le potentiel de porter les voix de plusieurs femmes, de nommer la réalité de plusieurs femmes. C'est ce phénomène que Louise Dupré décrit dans *Stratégies du vertige* : « Ce pluriel en est un de complicité. Ce n'est pas le *nous* du manifeste, du militantisme. Le *je* n'est pas gommé; le singulier et le pluriel agissent ensemble, se nourrissent l'un de l'autre, l'intime alimentant le pronom *nous* de ses émotions, de ses expériences, de sa réflexion<sup>174</sup>. » Ainsi, l'intime n'est pas nécessairement un repli sur soi. Si, comme le propose Dolce, l'intime s'écrit de manière à agir comme liant, l'écriture de l'intime permet d'amorcer un mouvement d'ouverture à l'autre.

Par ailleurs, l'intime a besoin du collectif pour exister et vice-versa : ils se nourrissent l'un l'autre, sont interdépendants. Comme le souligne Béatrice Didier, le journal intime s'articule à partir d'un échange entre l'intérieur et l'extérieur : « S'il est un mouvement constant chez un diariste, c'est celui qui va d'un dehors à un dedans. Le dehors, c'est l'univers entier : les autres, la vie active ou sociale, le métier, l'événement historique, les

---

<sup>173</sup> Lefort-Favreau, Julien, « L'impossibilité d'un "je". Effacement de soi et expérience collective dans l'œuvre de Leslie Kaplan », dans Hamel, Havercroft, Lefort-Favreau (dir.), *Politique de l'autobiographie. Engagements et subjectivités*, Montréal, Nota Bene, 2017, p. 96.

<sup>174</sup> Dupré, Louise, *Stratégies du vertige*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 1989, p. 98.

divertissements. Le dedans, c'est cette bienheureuse intériorité que le journal permet de découvrir, de développer – ou de créer, diront les sceptiques<sup>175</sup>. » Le dedans et le dehors doivent se nourrir l'un et l'autre. C'est exactement cela que Brossard souligne quand elle écrit dans son *Journal* : « J'ai tout fait pour essayer d'écrire mon journal. Mais comment peut-on exister pour faire vivre son journal? C'est insensé. Tous et toutes des intrigants et des intrigantes : Nin, Kafka, Gide, Woolf. » (*Jl*, 69). Brossard, résistant au processus de l'écriture diaristique, convoque ici une filiation de diaristes pour la rejeter immédiatement, refusant « d'exister » pour que son journal puisse « vivre ». Le dedans et le dehors, l'intime et le collectif, le privé et le politique, sont ainsi toujours en tension dans *Journal intime*.

Ce mouvement entre le dedans et le dehors transparaît également dans l'œuvre de Brossard à travers la tension entre le *je* et le *nous*. Dans *Journal intime*, le *nous* du collectif n'est pas explicite comme il pouvait l'être dans l'écriture au féminin des années 1970, il se trouve plutôt en arrière-plan du texte. Ce *nous* plus discret, plus intime, est un *nous* métaféministe, qui laisse davantage de place au *je* et qui remplace le *nous* revendicateur et rassembleur du féminisme des années 1970. Ce passage du *nous* au *je*, caractéristique du métaféminisme selon Lori Saint-Martin, constitue une manière de renverser le slogan « Le privé est politique », pour l'examiner par « l'autre bout de la lorgnette<sup>176</sup> », à la lumière du privé plutôt que du politique. Le métaféminisme exprime souvent ses revendications à travers une voix plus intime, qui s'éloigne de ce projet féministe manifestaire et revendicateur des années 1970, de « construction d'une identité collective [qui] cherche à donner une voix aux multiples identités personnelles<sup>177</sup> » des femmes. Le métaféminisme tend davantage vers la pluralité des voix : on ne parle plus à l'unisson, d'une seule et même voix. On laisse davantage de place aux voix individuelles, intimes et uniques, qui contribuent à un chœur, à une chorale<sup>178</sup> de voix de femmes. Ce sont, en somme, des voix individuelles qui se mêlent à une collectivité de voix. Pour Mikella Nicol, le dispositif de la chorale est justement une forme de pratique de la sororité en littérature :

Je désire effectuer le rapprochement entre la pratique de la sororité en littérature et celle de la chorale, du chœur. Historiquement, l'instance du chœur au théâtre agit comme « véritable métaphore du pouvoir entre des individus et un système collectif.

---

<sup>175</sup> Didier, Béatrice, *Le journal intime*, *op. cit.*, p. 87.

<sup>176</sup> Saint-Martin, Lori, *Contre-voix*, *op. cit.*, p. 266.

<sup>177</sup> Dolce, Nicoletta, *op. cit.*, p. 101

<sup>178</sup> Nicol, Mikella, *op. cit.*, p. 84-85.

Il met au jour des mécanismes d'oppression et de soumission". [...] S'il semble avoir disparu des écrits contemporains, il se voit remplacé par le concept de choral [sic], qui, en littérature, fait référence à la polyphonie, à la choralité<sup>179</sup>.

La choralité, par son caractère polyphonique, permet d'allier le *je* et le *nous*. En effet, dans une chorale, c'est la somme des voix individuelles qui permet de former une voix collective. L'intime et le collectif ne sont pas indépendants l'un de l'autre, ils fonctionnent ensemble. Ils ne constituent pas deux catégories étanches, au contraire, ils sont plutôt perméables, poreux : le *je* fait partie du *nous* et le *nous* inclut le *je*. Ce brouillage des frontières entre le *je* et le *nous* est, pour Mikella Nicol, une fonction inhérente de la choralité et, par extension, de l'écriture de la sororité : « Comme dans le cas des choristes, les auteures de la sororité oscillent constamment entre le “je” et le “nous”. Leur force se trouve dans le déploiement de leur individualité *et* de leur unité. La constante dualité dans laquelle elles se placent fait d'elles des êtres individuels forts, et une communauté soudée<sup>180</sup>. »

Ce phénomène d'oscillation entre le *je* et le *nous*, Dolce le désigne comme une « dialectique » qu'elle remarque chez les écrivaines féministes québécoises : « [...] du côté des écrivaines, on a tenté de dialectiser le “je” et le “nous” ; Madeleine Gagnon, France Théoret et Nicole Brossard, entre autres, vivent profondément cette bipolarité qui s'instaure entre le collectif et l'individuel<sup>181</sup>. » Cette « bipolarité » entre le *je* et le *nous* traverse en effet l'écriture de *Journal intime*. L'expérience intime du *je* est indissociable de l'expérience collective du *nous*, tout comme le *nous* est impossible à raconter sans le *je*. C'est dans le même sens, me semble-t-il, qu'Anne-Renée Caillé abonde quand elle écrit, dans *Politique de l'autobiographie*, à propos de Liliane Giraudon : « En investissant ce genre [...] qui vise à allier sa propre vie à d'autres existences, réelles et fictives, Giraudon pluralise le concept d'identité – du poète, de la femme, du *bios* –, qu'elle soumet à une déconstruction<sup>182</sup>. » Je crois que c'est exactement à cette déconstruction que procède Brossard dans *Journal intime*. En superposant constamment son récit à celui d'autres femmes, réelles dans le cas

---

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 84-85.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>181</sup> Dolce, Ncioletta, *op. cit.*, p. 101.

<sup>182</sup> Caillé, Anne-Renée, « L'homographie, les déplacements et le politique dans la poésie de Liliane Giraudon », dans Hamel, Havercroft et Lefort-Favreau (dir.), *Politique de l'autobiographie. Engagements et subjectivités*, Montréal, Nota Bene, 2017, p. 178.

de ses amies, ou fictives lorsqu'elle lit *Aqua Viva* de Clarice Lispector, pour reprendre cet exemple, Brossard invite le collectif dans son expérience intime.

### *Le privé est politique*

Slogan féministe des années 1970, « Le privé est politique » structure la démarche d'écriture dans *Journal intime*. C'est grâce à l'articulation entre le féminin singulier et le féminin pluriel, entre l'intime et le collectif, que Brossard réfléchit, dans son texte, aux liens entre le privé et le politique. Comme l'avance Louise Dupré dans *Stratégies du vertige*, l'expérience féminine singulière, individuelle, est un tremplin essentiel à la réflexion collective et politique sur la féminité : « Le féminin singulier reste le lieu où se rencontrent et se manquent l'intime et le collectif. Travailler dans cet espace précis permet d'approfondir la relation qu'entretiennent ces deux pôles par rapport à la chose politique. Il serait trop facile d'affirmer que les écritures au féminin ne se soucient plus du féminisme : elles s'en préoccupent différemment, par l'investissement passionné du *je*<sup>183</sup>. » Pour Brossard, ce processus d'individuation, « [d']investissement passionné du *je* », passe par l'investissement de son corps de femme. Dans un article paru dans le journal *Les Têtes de pioche* en 1976, Brossard explique ainsi le slogan « le privé est politique » : « Ce que l'on nomme vie privée, c'est la relation que nous entretenons avec nos corps et ceux des autres. Si, pour moi, cette relation est politique, c'est qu'en dehors de la maison cette relation se continue<sup>184</sup>. »

Dans ce texte, Brossard propose l'idée que la notion de privé passe par le corps, ce qu'elle illustre également dans *Journal intime*. Un souci particulier est accordé à la sensualité des descriptions, que ce soit dans ses rapports amoureux « Maintenant que j'ai écrit le mot cuisse, c'est trop tard, elle m'obsède, m'épuise, la peau surtout la douceur et pourtant ma main glisse, longe la cuisse, le visage, joue à joue, en plein soleil » (*Jl*, 90), dans son rôle de mère « Tu es ma fille [...] et par toi le monde est un jour d'avril lumineux dans tes cheveux noirs. Ma douce poilue, j'ai rêvé qu'à ta naissance tu savais déjà parler » (*Jl*, 40), ou dans celui de l'écrivaine « Au fond de la salle, une jeune femme écrit. Je suis

---

<sup>183</sup> Dupré, Louise, *op. cit.*, p. 232.

<sup>184</sup> Brossard, Nicole, « La vie privée est politique », *Les Têtes de pioche*, n°2, 1976, p. 1-2.

toujours fascinée par une femme qui écrit : je veux dire qui est là, physiquement, réellement en train d'écrire. Je pourrais imaginer une histoire d'amour avec cette femme. Les corps travaillent à se survivre pour comme inscrire autrement l'intense animation qui les interroge dans leurs moindres gestes. » (*Jl*, 63). C'est par son corps, et par celui des autres femmes, qu'elle fait le récit de son intimité, à la fois privée et politique.

Nicoletta Dolce propose le précepte « le privé est politique » comme « prodrome de la mouvance intime<sup>185</sup> » c'est-à-dire que le slogan annonçait l'écriture de l'intime qui allait suivre dans les années 1980. Ayant d'abord investi la dimension politique de l'écriture dans les années 1970, il n'était que logique que les écritures des femmes se penchent ensuite sur l'autre côté du slogan, sur le revers de la médaille, en quelque sorte. Dolce apporte toutefois une nuance importante entre « privé » et « intime », affirmant que « ce qui est privé n'est pas nécessairement de l'ordre de l'intime<sup>186</sup> » puisque le privé se rapporterait « au particulier, au propre, à l'individuel<sup>187</sup> », alors que « l'intime » référerait davantage à « ce qui est le plus intérieur<sup>188</sup> ». Ainsi, « par exemple, la communauté des femmes dont le privé est constitué des questions de la maternité, de la folie, de la violence, de la sexualité, de la prostitution, de l'avortement – ne sont pas nécessairement consubstantiels à “ce qui est le plus intérieur” du sujet, qui peut ne pas avoir vécu intimement certaines de ces situations tout en s'en portant témoin, publiquement au nom de ses semblables<sup>189</sup>. »

Dans *Journal intime*, Brossard utilise son expérience intime (intérieure) pour rendre les questions privées (individuelles) politiques (collectives). Puisque, comme le souligne Dolce, le privé ne relève pas nécessairement de l'intime, les enjeux appartenant à la vie privée peuvent être partagés, vécus, par une communauté de femmes, par un groupe social donné. Ainsi, lorsque Brossard met en scène dans son journal des moments de tendresse ou de passion avec son amante, elle partage un moment de son intimité pour traiter de manière politique de l'enjeu privé de l'amour lesbien. Montrer et célébrer cet amour, même dans un journal, relève ici de l'acte politique. De la même manière, lorsqu'elle parle de son expérience de mère, d'écrivaine, lorsqu'elle raconte la manifestation pour le droit à

---

<sup>185</sup> Dolce, Nicoletta, *op. cit.*, p. 102.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 103.

l'avortement à Rome, ce sont des enjeux qui relèvent de la vie privée des femmes qu'elle met en lumière, qu'elle place dans l'espace public et politique. Ainsi, la narratrice prend appui sur son expérience individuelle pour rendre compte d'une expérience qui est aussi, dans une certaine mesure, collective, commune à de nombreuses femmes.

Dans *Journal intime*, Brossard utilise le *je* pour parler de l'expérience d'un *nous*. Le *je* de *Journal intime* est un *je* intime, mais aussi politique, qui se constitue comme sujet en s'inscrivant dans un *nous*. Ce processus de subjectivation, d'individuation s'accomplit chez Brossard à travers l'écriture. Comme le souligne Julien Lefort-Favreau dans *Politiques de l'autobiographie* : « l'idée d'une subjectivation politique rendue possible par la littérature, c'est-à-dire qu'elle participe à l'affirmation d'une identité politique autre, à la constitution d'un "nous" qui procède d'une logique de l'autre<sup>190</sup>. » Cette subjectivation politique, c'est aussi la démarche qui sous-tend les écritures des femmes, qui cherchent à se nommer, se construire, à devenir sujet par et à travers leur écriture. Dans le même sens, *Journal intime* est un texte où il y a un important désir de subjectivation, et un lien profond entre l'intime et le collectif, entre le privé et le politique. Toute la démarche du texte est de faire dialoguer ces deux pôles, d'inscrire un sujet féminin dans sa collectivité, dans sa communauté.

### **Déconstruire les hiérarchies : horizontalité et sororité**

La communauté d'écrivaines sororales constitue un modèle de fonctionnement alternatif à la structure patriarcale de l'institution littéraire traditionnelle. Selon Michel Biron, l'institution littéraire québécoise est moins verticale que plusieurs autres traditions littéraires, notamment celles de France ou de Belgique. Au Québec, elle tendrait davantage vers l'horizontalité puisque la reconnaissance institutionnelle était jugée suspecte et mettait en péril le fonctionnement de la communauté littéraire<sup>191</sup>. L'institution littéraire québécoise, bien que moins hiérarchisée que d'autres structures littéraires européennes, par exemple, est cependant longtemps demeurée majoritairement masculine. Cette structure n'était pas accueillante pour les femmes, puisqu'elle s'est bâtie, comme le démontre Patricia

---

<sup>190</sup> Lefort-Favreau, Julien, *op. cit.*, p. 99.

<sup>191</sup> Biron, Michel, *L'absence du maître*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2000, p. 31.

Smart dans *Écrire dans la maison du père*, sur un « meurtre fondateur<sup>192</sup> » de femmes, qui ont été sacrifiées dans la littérature. Privées d'accès à l'écriture pendant longtemps, les femmes étaient, selon Smart, représentées par les auteurs masculins comme des femmes-objets et étaient ainsi dépourvues d'agentivité dans l'écriture, ce qu'elles essaient maintenant de renverser en s'emparant du langage :

Prenant la parole dans cette même maison du langage et de la culture, il n'est point surprenant que les hommes et les femmes écrivent différemment. Devenir auteur – comme le suggère l'étymologie du mot – signifie accéder à l'autorité ; et dans une tradition où celle-ci est réservée aux pères, il ne peut s'agir de la même expérience pour l'homme et pour la femme que de s'emparer de l'autorité par la parole écrite. Dans ce sens, l'écriture des femmes – ces « voleuses de langue » – constitue par définition un acte subversif dans la Maison du Père. Car dès que « l'objet » commence à se percevoir comme un sujet, ce sont les fondements mêmes de la maison qui sont ébranlés. Ayant un rapport différent à la Loi du Père et à l'origine maternelle que leurs frères littéraires, les femmes – qu'elles le veulent ou non – sont une présence qui dérange l'ordre de la maison paternelle<sup>193</sup>.

Ainsi, les femmes tentent de s'emparer du langage, de l'autorité, des positions de pouvoir dans l'institution littéraire, dont elles avaient nécessairement été tenues à l'écart lorsque l'écriture était majoritairement réservée aux hommes. Inévitablement, leur arrivée dans l'institution littéraire ébranle les fondements de cette « Maison du Père », ébranle ses structures et suscite une réorganisation du champ littéraire. Initialement bâtie sur l'invisibilisation des femmes, l'institution littéraire fonctionne dans un rapport d'autorité et d'exclusion qui, comme l'écrit Isabelle Boisclair dans *Ouvrir la voie/x*, favorise les hommes puisqu'ils ont une expérience du champ et de ses habitus à laquelle les femmes n'ont pas eu accès :

L'institution littéraire étant conçue et aménagée par les hommes, les instances qui en découlent seront masculines, tant dans leur composition matérielle que dans leur économie symbolique. La configuration du champ comme celle de l'institution influent sur l'ensemble des dispositions qui seront requises pour y pénétrer. Il s'avère que l'expérience propre au sexe masculin coïncide étroitement avec ces dispositions. En termes clairs, l'habitus nécessaire à l'entrée dans le champ littéraire se trouve fortement déterminé par l'identité de sexe/genre et favorise le masculin<sup>194</sup>.

La création de communautés de femmes, dans les œuvres littéraires québécoises, constitue une stratégie essentielle afin de résister à cette invisibilisation et de reconfigurer

---

<sup>192</sup> Smart, Patricia, *op. cit.*, p. 23. L'autrice souligne.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>194</sup> Boisclair, Isabelle, *Ouvrir la voie/x*, *op. cit.*, p. 47-48.

le champ littéraire québécois pour accorder une place à la parole des femmes. Dans *Journal intime*, la communauté de femmes en est une d'écrivaines sororales, qui se lisent, se soutiennent, s'écrivent, s'inscrivent dans leurs propres œuvres, réseaux et institutions. Le texte foisonne d'écrivaines qui tissent constamment des liens entre elles, qui font connaissance, se reconnaissent, créent des opportunités les unes pour les autres. Cette reconfiguration, cherchant à s'éloigner de la hiérarchie verticale et linéaire du système masculin et patriarcal, tend vers une structure autre, qui relèverait d'une disposition horizontale plutôt que verticale. L'idée, avec cette structure, est d'éviter de reproduire des oppressions dans un sous-champ littéraire féministe et d'ouvrir radicalement les possibilités à l'intérieur du champ. Si on retrouve clairement cette volonté d'ouverture dans le texte de Brossard, l'horizontalité constitue un idéal difficilement applicable à l'ensemble du sous-champ littéraire féministe, puisque ces milieux peuvent aussi reconduire certaines oppressions vis-à-vis de femmes marginalisées, comme les femmes trans ou racisées, par exemple. Pour tendre vers une pratique d'écriture sororale, il faudrait, en somme, tendre vers un changement de perspectives, de normes, d'habitus, voué à créer un système qui fonctionnerait non pas sur le mode de la compétition, mais davantage sur le mode de la solidarité. Mais il faut d'abord, pour cela, commencer à déconstruire les institutions, les schémas et les trajectoires établis pour arriver à imaginer un mode de fonctionnement hors de ces hiérarchies traditionnelles.

### *La sororité comme pratique de déconstruction des institutions*

Intégrant d'abord le champ littéraire par ses marges, les femmes ont cherché au fil des années, à accéder à son centre grâce à différentes stratégies. Un peu à la manière de la spirale de Brossard qui s'aventure hors du sens connu pour y revenir avec un sens nouveau, les femmes ont tenté d'amener leurs propres expertises, sensibilités et couleurs au champ littéraire. C'est cette trajectoire, des marges de l'institution vers son centre, que décrit Isabelle Boisclair dans son étude *Ouvrir la voie/x*. Dans cet ouvrage, Boisclair retrace la création d'un sous-champ littéraire féministe au Québec et stipule que la création de ce sous-champ visait justement à sortir les femmes des marges, à « accéder à la position

centrale, alors occupée exclusivement par les hommes<sup>195</sup>. » En créant leurs propres réseaux, institutions et circuits, les femmes parviennent à se rapprocher du centre de cette institution, pour y occuper une position de sujet plutôt que d'objet et ainsi se réapproprier leur agentivité. La mise en place d'un « sous-champ spécifique assure l'intégration des femmes au champ, palliant les dispositions qui faisaient défaut et qui sont nécessaires pour transiger dans cet espace<sup>196</sup>. » En passant d'une position marginale à une position plus centrale dans le champ, les femmes cherchent à cohabiter dans le champ littéraire avec les hommes. Elles tentent d'y jouer un rôle actif, d'obtenir non seulement la consécration, mais aussi le pouvoir de consécration.

Toujours selon Boisclair, c'est en accédant à la critique littéraire que les femmes ont pu commencer à jouer un rôle plus actif dans le champ, puisque cela leur conférerait un pouvoir symbolique :

L'instance critique assurant la réception des œuvres ainsi produites et distribuées, c'est par nécessité qu'elle sera investie par les femmes, dans un réflexe d'autodéfense, pour contrer la réaction des critiques littéraires traditionnels qui opposent de la résistance aux textes des femmes. Elles déploieront un nouveau paradigme critique qui permettra à leurs œuvres d'être évaluées à l'aune non plus du masculin mais du féminin<sup>197</sup>.

Ce « réflexe d'autodéfense » est une façon, pour elles, de se protéger, de s'entraider, en se réunissant dans un sous-champ qui leur est propre, en formant leurs propres institutions, en se conférant du pouvoir entre elles, en se lisant et en se critiquant entre elles. C'est une façon, en somme, de faire communauté.

Cette consolidation est aussi une manière de travailler ensemble pour « accéder aux positions dominantes du champ<sup>198</sup> », d'acquérir du capital et du pouvoir symboliques. Ce pouvoir symbolique leur permet de mettre en place leurs propres codes et systèmes de valeurs, qui restent généralement peu compris par les critiques masculins : « les transgressions qu'elles [les femmes] opèrent sont perçues comme un défaut, une maladresse, plutôt que comme une qualité ou une performance volontaire, réussie par son auteure<sup>199</sup>. » Dans « La lanterne d'Aristote » dans *La théorie un dimanche*, Bersianik réitère

---

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 64.

l'idée que la critique littéraire porte un jugement moralisateur sur les textes de femmes car ils n'ont pas les clés, les référents pour les lire<sup>200</sup>. Elle affirme :

Et chaque fois que de *telles écrivaines* publieront un livre, on exigera d'elles qu'elles donnent des preuves, non pas de la qualité de celui-ci, mais de leur statut d'écrivaines. Elles ne sont pas considérées comme des « pros » sauf exceptions. Tout est toujours à recommencer. Sur le chantier de la littérature, on refuse encore aux femmes leur carte de compétence, même (et surtout peut-être) quand elles sont à mi-carrière et qu'elles ont fait leurs preuves (de qualité) pendant dix ou vingt ans<sup>201</sup>.

Bersianik expose dans cet extrait le double standard pour les femmes en littérature, le fait qu'elles doivent toujours (re)faire leurs preuves, que leur légitimité est toujours à prouver, jamais réellement acquise. C'est ce manque de reconnaissance qui les amène, selon Boisclair, à ériger leurs propres réseaux pour « court-circuit[er] » les réseaux littéraires traditionnels et se donner elles-mêmes le pouvoir de reconnaissance et de consécration :

Les femmes réitèrent l'importance des réseaux qu'elles ont construits [...] En se désignant ainsi les seules instances légitimes de la littérature des femmes, les écrivaines court-circuitent l'appareil critique institutionnel, longtemps désigné pour décréter la valeur d'une œuvre, et annulent son pouvoir. [...] il est impératif d'accéder, selon les écrivaines, aux postes de pouvoir [...] tout en établissant un nouveau paradigme critique fondé cette fois-ci sur leurs propres valeurs et critères de sélection<sup>202</sup>.

Elles érigent ce nouveau paradigme comme une stratégie de survivance dans l'institution, comme une façon de se valider entre elles, de se protéger entre elles, de pouvoir compter les unes sur les autres. Pour reprendre les termes de Patricia Smart citée plus haut, les femmes « voleuses de langues » s'emparent du langage – et donc de l'autorité – pour se désigner elles-mêmes comme écrivaines légitimes. Comme l'écrit Isabelle Boisclair, elles s'affranchissent de l'institution littéraire masculine pour créer leurs propres filiations littéraire et intellectuelle :

Lorsque les premières écrivaines légitimées et détentrices de capital désigneront leurs successeuses, elles s'affranchiront de la tutelle de la critique masculine et feront un pas vers l'autonomie complète. Si ces dernières gèrent bien leur capital, elles pourront, à leur tour, désigner leurs successeuses. Ainsi se constituera une tradition littéraire féminine. Ce phénomène de « marrainage » intervient déjà

---

<sup>200</sup> Bersianik, Louky, « La lanterne d'Aristote », *La théorie un dimanche*, Montréal, Les éditions du remueménage, 1988 [2018], p. 103.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 110. L'autrice souligne.

<sup>202</sup> Boisclair, Isabelle, *Ouvrir la voie/x, op. cit.*, p. 248-249.

lorsque, par le recours à l'intertextualité et par le jeu de la citation, les écrivaines inscrivent leur « filiation » littéraire<sup>203</sup>.

Ces stratégies, héritées du mouvement de l'écriture au féminin des années 1970, peuvent également être entendues comme des stratégies de survivance<sup>204</sup> dans la « Maison du père », car elles témoignent d'un besoin de faire communauté pour pouvoir y persister. La pratique de « désigner ses successeuses », le phénomène de marrainage et la création d'une filiation horizontale deviennent des manières autres de fonctionner, de circuler, d'évoluer dans l'institution littéraire. Elles constituent des pratiques de solidarité partagées entre femmes. Je postule donc que lorsque Brossard cite abondamment les livres, les récits et les œuvres d'autres femmes, lorsqu'elle souligne dans son *Journal intime* la présence de femmes qui écrivent, lorsqu'elle se met en scène elle-même en train de lire, de créer, de réfléchir, elle utilise une stratégie de résistance, de survivance qui vise à rendre visibles les femmes écrivaines et leur travail. Je vois, dans cette stratégie, une tentative de bâtir une communauté, de s'y inscrire, en installant dans son écriture une pratique de solidarité entre femmes, une pratique de sororité, dans un milieu qui tente de reléguer les femmes dans ses marges.

#### *La sororité comme espace de liminarité*

Pour réfléchir à la manière dont les écrivaines peuvent circuler dans cet espace liminaire entre la marge et le centre du champ littéraire, je propose d'explorer la figure de l'écrivain liminaire élaborée par Michel Biron dans *L'absence du maître*. Dans cette étude, Biron emprunte au sociologue Victor Turner la notion de « communitas », qui consiste en un lieu symbolique où les « relations [...] ne sont pas fondées sur l'exercice d'un pouvoir, mais sur l'expérience de la "liminarité". Elle [la communitas] regroupe des personnes situées en marge des institutions, soit parce qu'elles en sont exclues, soit parce qu'elles n'y ont pas encore accédé<sup>205</sup>. » Comme nous l'avons vu, avant la constitution de leur sous-champ littéraire féministe, les femmes ont peu de pouvoir dans l'institution littéraire

---

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>204</sup> Nicol, Mikella, *op. cit.* p. 63.

<sup>205</sup> Biron, Michel, *op. cit.*, p. 11-12.

québécoise. C'est cette expérience commune de la liminarité, d'être tenues en marge, qui les pousse à se regrouper pour accéder à ces institutions.

Dans *L'absence du maître*, Biron écrit que les *communitas* sont un « espace de communication soumis à la loi de l'amitié ou de la connivence. [...] Les rapports entre individus sont moins déterminés par une hiérarchie verticale que par une sorte de hiérarchie horizontale qui n'obéit pas à la logique d'un classement établi d'avance, mais à un système peu déterminé dans lequel tout est affaire de contiguïté, de voisinage<sup>206</sup>. » Il me semble que ces relations de contiguïté, de voisinage, sont tout à fait le type de relations qui sont mises en scène dans *Journal intime*, où les relations entre les femmes apparaissent de manière organique. Pensons à cet extrait où Brossard écrit : « J'aurais peut-être mieux fait d'aller sur la rue Saint-Denis où j'aurais pu rencontrer Yolande Villemaire, France Théoret, Pauline Harvey ou une fille de *La Vie en rose* » (*Jl*, 55-56). Elle y décrit une rencontre spontanée, par laquelle les femmes prennent le temps de s'asseoir, de prendre un café, une bière, de fumer, de discuter entre elles d'idées, d'événements, de succès : « nous serions revenues sur le sujet en parlant du succès de la fête des Femmes, le 8 mars dernier. L'une d'entre nous aurait dit que le dernier numéro Femmes de *La Nouvelle Barre du jour* était réussi » (*Jl*, 56), des plus récentes parutions littéraires « [nous aurions parlé] du livre que Sollers ose intituler *Femmes* au pluriel » (*Jl*, 56). Elles se contaminent, au contact les unes des autres, font circuler leurs idées, leurs opinions. Cette circulation est rendue possible par la proximité de ces femmes qui habitent la même ville, voire peut-être le même quartier.

Contrairement au fonctionnement hiérarchique et patriarcal de l'institution littéraire, la *communitas* est un espace où la hiérarchie est absente, qui fonctionne davantage sur un mode horizontal, plutôt que vertical. Biron précise : « Dans un contexte de liminarité, il ne s'agit plus de s'élever socialement, mais d'étendre la zone de proximité, soit en abaissant ce qui se donne pour sacré ou autoritaire, soit en rapprochant ce qui semble lointain<sup>207</sup>. » Ainsi, les relations n'évoluent pas dans la même direction, puisque la *communitas* fonctionnerait sur le mode de l'expansion plutôt que de l'élévation, un peu comme un champ magnétique qui serait toujours en croissance autour du sujet, du personnage, de l'écrivaine liminaire : « c'est le sujet, celui que Turner appelle le personnage liminaire, qui

---

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 13.

définit le centre de gravité<sup>208</sup>. » Ainsi, les réseaux de femmes dans *Journal intime* se construisent constamment sur le mode du bouche à oreille. Mettant en place leurs propres réseaux, les femmes organisent leurs rencontres et événements, en parallèle des systèmes traditionnels. Il y a, dans *Journal intime*, de nombreuses rencontres d'écrivaines, de féministes, de chercheuses qui, venant parfois de partout dans le monde, trouvent une manière de se réunir, de se rencontrer dans un même lieu physique, pour échanger leurs idées, partager, influencer la pensée les unes des autres. Les centres de gravité se déplacent constamment, prennent de l'expansion à travers le monde.

Dans son ouvrage, Biron se concentre sur la littérature québécoise, mais n'analyse que des œuvres d'écrivains masculins, puisqu'il se penche sur les œuvres de Réjean Ducharme, Jacques Ferron et Hector de Saint-Denys-Garneau. Bien que leurs œuvres permettent d'illustrer clairement ce que peut représenter la figure de l'écrivain ou du personnage liminaire pour Biron, je me demande ici comment nous pourrions définir, circonscrire, la figure d'une *écrivaine* liminaire, d'un personnage de femme liminaire. Si l'écrivain liminaire est solitaire, je propose l'idée que les écrivaines liminaires fonctionnent en groupe, en communauté, en sororité, comme l'illustre notamment les travaux d'Isabelle Boisclair retraçant la constitution d'un sous-champ littéraire féministe en marge du champ littéraire québécois, dans un espace liminal avoisinant le champ littéraire principal. Les écrivaines liminaires se reconnaissent entre elles et travaillent à reconfigurer l'institution pour en agrandir son champ d'action, expandre son champ de gravité et en déplacer le centre.

Pour les écrivaines, former une communauté, une « *communitas* » peut constituer une autre stratégie de survivance qui leur permet d'évoluer dans le système littéraire. En effet, « un autre système de valeurs se met en place à l'intérieur de la *communitas* et c'est de ce système que l'écrivain liminaire tire sa plus ou moins grande légitimité<sup>209</sup>. » Cette idée fait écho aux propos de Louky Bersianik dans *La théorie un dimanche*, qui affirme que les femmes, les écrivaines, mettent en place un autre système de lecture, un système où elles peuvent se lire et se comprendre entre elles, puisque leurs textes, incompris par les critiques masculins, sont discrédités. Si Biron décrit l'écriture de la liminarité comme une écriture

---

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 12.

d'« absence de structures<sup>210</sup> », l'écriture au féminin est une écriture liminaire car elle déconstruit les structures et les codes existants pour les réinventer. C'est, comme nous l'avons vu, le travail qu'amorce *Journal intime* avec sa déconstruction du genre diaristique. Cette œuvre s'inscrit forcément dans ce processus liminaire qu'est l'absence de structure, puisqu'elle rejette complètement les codes du genre diaristique, les détourne, les déconstruit, pour en faire quelque chose qui rendrait de manière plus juste l'expérience intime des femmes.

En somme, comme l'écrit Biron : « Ce n'est pas la tradition qui absorbe alors les expériences d'écriture les plus neuves : c'est tout simplement le silence, l'absence presque totale de lecteurs capables d'interpréter de telles propositions de sens<sup>211</sup>. » Cela fait écho à cette idée articulée par Louky Bersianik dans *La théorie un dimanche* : les lecteurs masculins ne savent pas « reconnaître » les textes de femmes, « où court un langage étranger à [leur] façon d'imaginer et de symboliser le monde<sup>212</sup>. » C'est cette absence de réception par la critique traditionnelle qui amène les femmes à écrire et à se lire entre elles, à créer leur propre espace liminaire, leur *communitas*, le lieu privilégié où peut se constituer leur sororité.

### *La sororité comme espace non hiérarchique*

Je propose de concevoir la sororité comme une forme intime de communauté, « intime » au sens proposé par Nicoletta Dolce, c'est-à-dire une communauté qui serait fondée sur des liens profonds avec les autres, sur la connaissance soi et de ceux qui nous entourent. Pour Dolce, la structure sémantique du mot « intime » implique nécessairement la présence de l'autre et « réfère à l'horizontalité, à l'ouverture à l'autre, qui se distingue de l'autre endogène, de l'autre-dans-le-même, instance multiple imprégnée de l'altérité qui habite tout sujet<sup>213</sup>. » Comme le souligne Mikella Nicol dans son mémoire, le mode horizontal de la communauté sororale suggère une reconfiguration totale de la structure hiérarchique, voire une absence totale de hiérarchie :

---

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>212</sup> Bersianik, Louky, *op. cit.*, p. 114-115.

<sup>213</sup> Dolce, Nicoletta, *op. cit.*, p. 24.

À l'intérieur d'une communauté sororale, qui « se veut un lieu ni hiérarchique *ni triangulaire*, où chacune peut aisément être interchangée, prenant la place d'une autre sans que le groupe ne soit bouleversé », les femmes cessent de servir de monnaie d'échange symbolique entre les hommes pour évoluer dans leur économie propre, en dehors du triangle patriarcal « constitué par les figures du père, du fils ou du prétendant et de la femme-objet qui forment ses trois pointes »<sup>214</sup>.

Dans la réflexion proposée par Mikella Nicol, la sororité se définit comme une « pratique “métaféministe”, qui engloberait le texte et le contexte de sa production<sup>215</sup>. » Cela implique que cette pratique dépasserait les limites du texte, se transposerait dans le réel. Cela paraît logique, puisque les liens de communauté entre les écrivaines sororales se constituent à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du texte. Dans *Journal intime*, par exemple, Brossard établit des filiations intellectuelles lorsqu'elle cite d'autres autrices (pensons par exemple au passage où elle lit Clarice Lispector), mais tisse aussi des affinités personnelles, intimes, lorsqu'elle côtoie d'autres autrices ou féministes. Ces filiations, construites de manière horizontale, rappellent la figure de l'écrivaine sororale d'Evelyne Ledoux-Beaugrand, qui « tue » métaphoriquement sa filiation traditionnelle, verticale (notamment ses parents) pour créer une nouvelle filiation latérale, une filiation sororale<sup>216</sup>. Elle s'échappe ainsi de la Maison du Père, et crée ses propres réseaux, sa propre filiation. Car contrairement à la famille traditionnelle, les sœurs-écrivaines sont choisies, puisqu'il s'agit d'une filiation basée sur des affinités, des valeurs ou des démarches similaires. Les filiations d'écrivaines sororales peuvent ainsi s'apparenter au concept queer de famille choisie, puisque ces écrivaines-sœurs se choisissent entre elles, se soustrayant ainsi aux normes et aux attentes patriarcales. Ce refus de la filiation traditionnelle est d'autant plus apparent dans l'œuvre de Brossard, dans laquelle l'amour et le désir lesbiens occupent une place cruciale. Cette déhiérarchisation des rapports conduit alors vers des structures autres, non verticales, qui laissent plus d'espace à la créativité.

La notion d'horizontalité apparaît également dans les récents écrits sur la sororité de Chloé Delaume, notamment dans son essai intime *Mes bien chères sœurs* qui réfléchit à la

---

<sup>214</sup> Nicol, Mikella, *op. cit.*, p. 68. L'autrice souligne. Première citation tirée de Ledoux-Beaugrand, Evelyne, *Imaginaires de la filiation. Héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes*, Montréal, XYZ éditeur, 2013, p. 55. Deuxième citation tirée de Smart, Patricia, *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec Amérique, 1988, p. 31-32.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 69. L'autrice souligne.

<sup>216</sup> Ledoux-Beaugrand, Evelyne, *op. cit.*, p. 38-39.

sororité à l'ère post #MeToo. Bien que ce contexte soit très éloigné de celui de l'écriture de *Journal intime*, Delaume apporte des idées intéressantes concernant la structure d'une communauté sororale : « Le terme sororité implique l'horizontal, ce n'est pas un décalque du patriarcat. L'état de sœur neutralise l'idée de domination, de hiérarchie, de pyramide. La qualité de sœur, expériences, âges multiples, le cercle est de paroles qui s'écoutent en égales. Différentes mais égales. Qui possède le langage obtiendra le pouvoir<sup>217</sup>. » Delaume cherche à décrire une configuration nouvelle, différente de celle proposée par le patriarcat. Une configuration qui serait moins hiérarchique (verticale) et davantage collaborative (horizontale), où le langage, une fois réapproprié par les femmes et partagé entre elles, agirait comme manière de se partager le pouvoir. Comme chez Patricia Smart qui affirme que s'approprier le langage est un acte de pouvoir, d'autorité, un « acte subversif dans la Maison du Père<sup>218</sup> », Delaume croit que la réappropriation commune du langage par les femmes permet de constituer ces liens de sororité :

La sororité permet de créer un *nous* hors de toute hiérarchisation individuelle des urgences personnelles et combats collectifs, en constance : état de sœur. Relations, qualité des liens, en fils de soi se tissent des communautés de femmes qui composent et créent des *nous*. Le mot sororité désigne toutes ces *elles* qui deviennent des *je*, des essaims de *je* en forme de *nous*. Des nous, un nous de femmes<sup>219</sup>.

La sororité ne serait donc pas une forme de hiérarchie, mais plutôt une nouvelle façon d'entrer en relation avec les autres, de se penser dans un système, dans une communauté. La sororité est une manière pratique, concrète, d'incarner cette dialectique entre le *je* et le *nous*, réfléchi par Louise Dupré dans *Stratégies du vertige* et qui constitue un élément essentiel au mouvement de l'écriture au féminin au Québec. La sororité, comme le chœur, est un *nous* composé de plusieurs *je*, où les *je* ne sont pas effacés pour faire place à un *nous* commun, uni et lisse. L'individualité est essentielle à la collectivité, elle donne sa texture et sa richesse à la collectivité.

Cette idée d'horizontalité, de centralisation de l'expérience des femmes et de la marge, est aussi présente dans les écrits de bell hooks, notamment dans *De la marge au centre. Théories féministes*, où elle écrit : « Quand on définit le féminisme d'une manière qui attire

---

<sup>217</sup> Delaume, Chloé, *Mes bien chères sœurs*, Paris, Seuil, 2019, p. 92-93.

<sup>218</sup> Smart, Patricia, *op. cit.*, p. 23.

<sup>219</sup> Delaume, Chloé, *op. cit.*, p. 97-98.

l'attention sur la diversité de réalités sociales et politiques qui touchent les femmes, cela met les expériences de toutes les femmes au centre du mouvement, en particulier celles des femmes dont les conditions sociales ont été moins étudiées, documentées ou influencées par les mouvements politiques<sup>220</sup>. » Il n'y a pas de hiérarchie dans la sororité, toutes les femmes sont égales, au centre du mouvement. hooks croit qu'il est nécessaire et essentiel de centraliser l'expérience de toutes les femmes, de les sortir de la marge : « Elles [les femmes] s'unissent à d'autres femmes sur la base de forces et de ressources partagées. Et c'est ce type de lien entre femmes que le mouvement féministe devrait encourager. C'est ce type de lien qui constitue l'essence de la Sororité<sup>221</sup>. » Selon hooks, la sororité serait donc basée sur la centralisation des expériences de femmes marginalisées et sur le partage de ressources. C'est un renversement : les marges ne sont plus à l'extérieur, elles sont placées au centre. Comme dans l'écriture de la liminarité, les marges deviennent, dans une sororité, le point central, le « centre de gravité », pour reprendre les mots de Biron. La sororité est une façon de rendre visibles des paroles et des expériences qui étaient, jusque-là, invisibilisées. Cette reconfiguration de la parole des femmes contribue à la déhiérarchisation des paroles, à une horizontalité dans la sororité. Toutefois, les rapports ne peuvent jamais être parfaitement horizontaux et des dynamiques de pouvoir s'installent inévitablement. Il y a ainsi certaines limites au concept de sororité, puisque toutes les femmes ne sont pas forcément égales dans la lutte féministe ou dans le dispositif sororal. Comme le pointe très justement bell hooks dans *De la marge au centre*, le féminisme échoue à s'adresser à tous·tes et certaines femmes en sont forcément exclues :

La vision de la Sororité portée par les militantes féministes était basée sur l'idée d'oppression commune. Il va sans dire que ce furent d'abord des bourgeoises blanches, réformistes ou radicales, qui ont embrassé et répandu la notion « d'oppression commune ». L'idée d'oppression commune constituait en réalité une plateforme mensongère et malhonnête qui masquait et faussait la vraie nature des réalités sociales complexes et variées vécues par les femmes. Les femmes sont divisées par les comportements sexistes, le racisme, les privilèges de classe et tout un tas d'autres rapports de domination<sup>222</sup>.

Bien que *Journal intime* regorge de pratiques scripturales sororales, il est important de souligner que les écrivaines-sœurs du texte sont surtout des femmes blanches, cisgenres,

---

<sup>220</sup> hooks, bell, *De la marge au centre. Théories féministes*, Paris, Cambourakis, 2017, p. 97.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 120.

ayant pour la plupart un statut social d'artiste. Si l'horizontalité est, a priori, possible entre elles, elle ne s'étend malheureusement pas aux femmes racisées, trans, ou de la classe ouvrière – aux femmes à l'extérieur de leur propre sous-champ littéraire, de leurs propres réseaux de filiations artistiques et intellectuelles, en somme.

Si l'horizontalité est limitée dans *Journal intime*, elle se manifeste tout de même par l'installation de réseaux d'écrivaines et de féministes à travers plusieurs pays, plusieurs continents. L'éclatement de l'espace dans la forme diaristique sert aussi à créer une communauté, une sororité décentralisée, dans une horizontalité qui traverse les frontières. La narratrice s'inscrit constamment dans une grande constellation de femmes et de féministes, notamment dans le passage que nous avons déjà examiné où Brossard se rend à New York avec Luce Guilbeault pour réaliser un documentaire sur des féministes américaines :

[...] comme c'était le cas à New York, en 1975, quand Luce Guilbeault et moi découvrons l'Amérique féministe et que nous sonnions à toutes les portes pour faire un bon film. Bouquet de fleurs à la main pour consoler Ti-Grace Atkinson de sa grippe, grand sourire et nervosité pour interviewer Kate Millett. Ou encore qu'avec un certain scepticisme nous attendions que l'ascenseur s'arrête au vingt-quatrième étage pour rencontrer Betty Friedan. (*Jl*, 47)

Il ne s'agit pas que d'une rencontre professionnelle ou intellectuelle, c'est aussi une rencontre personnelle, intime, d'humaines à humaines. Ainsi, elles démontrent des gestes d'empathie « bouquet de fleurs à la main pour consoler » et se placent activement en relation avec les autres femmes : « grand sourire et nervosité », « un certain scepticisme ». Elles partent à la découverte de ces femmes, de nouvelles manières de penser. Elles confrontent leur propre féminisme à de nouvelles idées, les diffusent avec le documentaire. Il s'agit d'un geste d'ouverture, d'une manière de tendre la main, de créer une communauté internationale.

Ce procédé agit de manière similaire à différents endroits dans *Journal intime*, notamment lors du récit de voyage en Martinique : « Six heures et déjà la nuit. Le bruit des insectes. S. écrit une carte postale. Michèle se repose pendant que je lis un texte de son entretien avec Djuna Barnes. Une écriture adrénaline. » (*Jl*, 37). Cet extrait est structuré par les liens de sororité : S. écrit une carte postale, probablement à une autre femme, Brossard lit le texte de l'entretien de Michèle avec Djuna Barnes. Les femmes vont constamment les unes vers les autres, s'entraident, lisent, vérifient et apprécient le travail

de leurs collègues. Les idées circulent, par la carte postale qui sera sans doute envoyée au Québec, par l'entretien avec la féministe américaine Djuna Barnes. Comme dans la structure même du *Journal*, les frontières se brouillent. Un autre passage particulièrement évocateur de ce procédé survient lorsque la narratrice raconte son expérience à un festival de lectures de poésie à Victoria en 1983 :

Puis, c'est la première rencontre avec les poètes. Beauté, beauté des visages, fière allure des corps, ténacité dans les regards, humour à l'anglaise. Je revis cette même émotion que j'avais connue à l'époque de *La Nef des sorcières* et des *Têtes de pioche*. Elles sont toutes *wonderful*, ces femmes venues des Plaines, des montagnes et du Upper Canada. Certaines racontent dans leurs poèmes des choses terribles, et d'autres sont terriblement drôles dans l'heure de vérité que constitue leur demi-heure de lecture. J'écoute leur voix. Elles prononcent des noms de paysage au bord de la mer, dans les montagnes et elles aussi elles disent ce qui se passe dans les living-rooms de la *middle class* ou dans les shacks perdus au fond des bois. (JI, 35)

Encore une fois, ce sont les liens de communauté, de sororité entre ces femmes et écrivaines qui structurent le passage, traversant les frontières et les barrières de langue, les barrières de classe, pour arriver à recréer une sensation de communauté semblable à celle que la narratrice a connue lors de l'époque de *La Nef des sorcières* et des *Têtes de pioche*, une époque d'ébullition, de foisonnement d'idées et de création féministes. Toutes les frontières sont poreuses, brouillées, permettant la circulation des idées, des écritures, des émotions et, autant que possible, une réelle communauté d'écrivaines sororales, solidaires dans leur condition de femmes et de poètes.

### **Bâtir une sororité dans le texte**

L'écrivaine sororale, un peu à la manière de l'écrivaine liminaire, contribue à créer un système de soutien afin de mieux circuler dans le système patriarcal<sup>223</sup>. C'est une pratique de solidarité, une prise de position féministe, ou, pour le dire avec Chloé Delaume, une « éthique de vie<sup>224</sup> », un engagement sincère et solidaire avec les femmes qui font partie de la même communauté. Ce souci traverse *Journal intime*, qui regorge de gestes de soutien envers d'autres femmes. Le texte, caractérisé par une intimité féminine partagée, tend constamment la main aux autres écrivaines. On peut penser, bien sûr, aux moments

---

<sup>223</sup> Nicol, Mikella, *op. cit.*, p. 69.

<sup>224</sup> Delaume, Chloé, *op. cit.*, p. 71.

d'intimité que la narratrice partage avec son amoureuse ou avec sa fille, mais il y a aussi de grands moments d'amitié dans le texte. La narratrice est constamment en contact avec ses amies, de qui elle reçoit souvent des lettres tout au long du journal : « Il y a aussi une carte postale de Michèle Causse. Son écriture empiète sur la vignette [...] Les cartes postales me font toujours rêver : pour l'amour de l'amitié. [...] Une bise au pied des pyramides, un baiser dans le Grand Canyon, tendresse, affection, *love*. (JI, 79-80). L'amitié, dans *Journal intime*, est une relation tout aussi présente, tout aussi structurante que les relations familiales et possède, en ce sens, « un potentiel d'ébranler l'ordre social<sup>225</sup> », puisque ces amitiés profondes bouleversent le schéma patriarcal hétéronormatif qui place le couple (hétéro) et la famille au centre de la vie des femmes. L'amitié entre femmes, la sororité, devient ainsi une « zone indéfinie [de laquelle] se dégage un espace de remise en question<sup>226</sup>. »

### *La figure de l'écrivaine sororale*

La narratrice de *Journal intime* incarne la figure de l'écrivaine sororale en faisant continuellement dialoguer son travail avec celui d'autres femmes. Outre la visite à la Galerie des Treize pour l'exposition de Francine Simonin, les nombreuses rencontres internationales d'écrivain·es et de féministes (notamment à New York et à Vancouver), ou encore la lecture d'*Aqua Viva* de Clarice Lispector, on retrouve par exemple ce passage où Brossard réfléchit à la traduction d'un de ses propres textes, *L'Amèr* :

J'ai consacré toute ma journée à lire la traduction anglaise de *L'Amèr* dont Barbara Godard vient de m'envoyer la version finale. Travail épuisant que celui de la lecture en traduction de l'un de ses propres textes. Épuisant parce qu'aux opérations mentales que l'on exécute en rédigeant le texte, s'ajoute le processus que j'appellerais le dévoilement. Car, ce que nous choisissons de cacher dans un texte, voilà qu'il faut maintenant le dévoiler. Là où la critique, par exemple, ne peut que présumer, rêver ou imaginer un sens à ce qu'elle lit, la traduction cherche à le certifier. C'est dans cette certification que je dois affronter ce à quoi je m'étais consciemment et scrupuleusement dérobée. Être traduite, c'est être enquêtée non pas seulement dans ce que l'on croit être, mais dans sa façon de penser dans une langue, et d'être pensée par cette même langue. (JI, 21-22)

La narratrice de Brossard revendique ici sa posture d'écrivaine et de femme. Dans cet extrait, par exemple, Brossard évoque Barbara Godard, professeure, traductrice et critique

---

<sup>225</sup> Toffoli, Camille, *Filles corsaires*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 2021, p. 57.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 58.

canadienne, qui s'est particulièrement intéressée à l'œuvre de Brossard tout au long de sa carrière. Cela témoigne d'une sororité, ou du moins d'une solidarité, entre des femmes qui travaillent ensemble à faire rayonner leurs textes et leurs travaux. Ce passage permet également à Brossard de poursuivre sa réflexion sur le langage, sur sa manière de se penser dans sa langue et dans une autre langue, sur la manière dont un texte peut se transformer, évoluer, par l'entremise de la traduction, ce que nous avons vu lors de ses récits de voyage au Japon. Le geste de traduction est ici une démarche de sororité puisqu'il permet aux textes de traverser les frontières et les langues et aux écrivaines de trouver de nouvelles manières de se dire, de se voir. La traduction donne également à *voir* d'autres femmes, à comprendre leur sensibilité et leur monde intérieur, puisqu'elle révèle « ce que nous choisissons de cacher dans un texte » (*Jl*, 21). La traduction est ainsi un geste de reconnaissance de l'autre, de validation de l'autre, puisqu'elle « certifie » son expérience.

Il est impossible d'évoluer seule dans le système patriarcal, le soutien et le support d'autres femmes sont essentiels non seulement à la survie, mais aussi à l'apparition des femmes dans ce système. Elles ne font pas que survivre, mais elles sortent de l'ombre et des marges : « La démarche de l'écrivaine sororale consiste à sortir de l'ombre ce qui avait été condamné à rester dans l'ombre. Elle envahit les marges de lumière, de façon à ce que l'on distingue mal ce qui provient de la marginalité et ce qui provient du canon. Elles brouillent les frontières entre le légitime et l'illégitime, offrant ainsi un contrepoids à l'institution<sup>227</sup>. » En plus de rendre visible le travail d'autres femmes, la narratrice de *Journal intime* donne à lire sa propre pratique d'écriture. C'est, pour reprendre la formulation de Mikella Nicol, « une manière de circuler dans le système patriarcal<sup>228</sup> », un acte de solidarité, à la fois envers elle-même et envers les autres, ces femmes qui l'entourent.

Cette figure de l'écrivaine sororale est aussi explorée par Evelyne Ledoux-Beaugrand, qui lui donne plutôt le nom d'écrivaine de la sororité. Pour Ledoux-Beaugrand, l'écrivaine de la sororité est en mesure d'établir sa propre filiation : « À la verticalité de la filiation qui suppose, pour les sujets qui y prennent place, de “reconnaître l'ordre et la hiérarchie des générations” et de se soumettre au pouvoir des ancêtres, elles opposent une filiation latérale

---

<sup>227</sup> Nicol, Mikella, *op. cit.*, p. 73.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 69.

et féminine, une sororité en somme “imaginée harmonieuse, sans interdits, libre et jouissive”<sup>229</sup> ». En effet, les relations familiales occupent peu de place dans le *Journal* de Brossard. Elle évoque beaucoup sa fille, mais rarement sa mère et jamais son père, ni d'éventuels frères ou sœurs. La relation avec sa mère est peu explorée dans le texte :

Je devrais téléphoner à Montréal pour prendre des nouvelles de Julie et de ma mère. Maman dit que je ne parle jamais d'elle dans mes livres. Je trouve que c'est difficile de parler de sa mère dans les livres et, d'ailleurs, il vaut toujours mieux écrire en pensant à soi d'abord. Soit dans la spirale des voix qui nous entourent, dans la spirale des voix qui amplifient ce que je suis dans le bruit urbain des temps forts de l'existence. (*Jl*, 72).

La narratrice hésite à écrire à propos de sa mère, et préfère explorer non pas cette filiation verticale, mais une filiation qui serait davantage horizontale, « dans la spirale des voix qui nous entourent, dans la spirale des voix qui amplifient ce que je suis ». Les voix des autres femmes se joignent à sa propre voix, à nouveau dans cette figure du chœur, de la chorale, dans une filiation horizontale et choisie, et non dans la filiation verticale de la famille biologique. La narratrice ne tient pas à parler de sa mère dans ses livres, elle veut parler de ses sœurs choisies, s'inscrire dans une nouvelle famille littéraire et intellectuelle.

Cela fait écho au procédé décrit par Isabelle Boisclair, par lequel les femmes ayant réussi à acquérir un certain pouvoir symbolique au sein de l'institution, partagent ce pouvoir en désignant leurs successeuses qui, à leur tour, pourront bénéficier de ce pouvoir et désigner leurs propres successeuses, et ainsi de suite<sup>230</sup>. Ce partage du pouvoir symbolique est une manière de créer sa propre filiation, artistique, intellectuelle, littéraire, féministe. Reprenons ce passage où Brossard imagine une rencontre avec ses amies, rue Saint-Denis :

J'aurais peut-être mieux fait d'aller sur Saint-Denis où j'aurais pu rencontrer Yolande Villemaire, France Théoret, Pauline Harvey ou une fille de *La Vie en rose*. Nous aurions commencé par parler de la belle journée, puis d'un café ou d'une bière à prendre [...] Nous aurions fumé cinq cigarettes pour une bière, dix pour deux et tout un paquet à la quatrième. Une autre aurait bu un Perrier citron, une autre aurait demandé des nouvelles de Julie Capucine, et moi de Claude ou de Jean-Paul. (*Jl*, 55-56)

Même si cette scène est imaginée par la narratrice, on peut deviner qu'elle s'appuie sur plusieurs expériences réelles similaires. La scène se rejoue avec la précision de l'habitude : « Nous aurions fumé cinq cigarettes pour une bière, dix pour deux et tout un paquet à la

---

<sup>229</sup> Ledoux-Beaugrand, Evelyne, *op. cit.*, p. 38.

<sup>230</sup> Boisclair, Isabelle, *Ouvrir la voie/x*, *op. cit.*, p. 253.

quatrième. Une autre aurait bu un Perrier citron, une autre aurait demandé des nouvelles de Julie Capucine, et moi de Claude ou de Jean-Paul. » La narratrice décrit un moment d'amitié, de sororité, où ces femmes sont égales et solidaires, demandent des nouvelles des enfants, des amoureux. Elles créent une forme de filiation extérieure à la société patriarcale et à la famille nucléaire. L'écrivaine de la sororité ne crée pas ainsi une hiérarchie verticale, mais plutôt un champ de gravité horizontal, une filiation qui prend de l'expansion via la création de nouveaux liens de sororité. Ainsi, je suis d'accord avec Mikella Nicol lorsqu'elle affirme que la sororité est une pratique métaféministe, que l'écriture de la sororité est une démarche, car elle est en constante évolution, toujours à poursuivre et à réinventer, dans un engagement sincère, conscient et continu.

### *Sororité et solidarité*

La solidarité contribue à l'horizontalité de la sororité, à la déhiérarchisation de la communauté de femmes et permet de faire apparaître toutes les femmes de manière égale, de faire entendre leur voix en chœur. Si la sororité est une démarche, une pratique métaféministe, la solidarité est un engagement actif et conscient qui en constitue un élément clé. Comme le souligne Mikella Nicol, cette solidarité n'est ni « naturelle », ni innée chez les femmes : « Bien qu'il soit difficile aujourd'hui de croire en “la sororité “naturelle” des femmes, les solidarités féministes ne sont pas pour autant écartées : elles deviennent centrales, mais prennent un caractère sociologique et non plus ontologique”. Pour parler d'un “nous”, il faudrait donc parler d'une communauté qui partage le même but politique, et non la même identité<sup>231</sup>. » La sororité n'est, en effet, pas un état « naturel » dans une société qui pousse constamment les femmes à se mettre en compétition les unes contre les autres. Pour être solidaire, il faut en faire le choix conscient, et s'y tenir, car la sororité ne se fonde pas sur une identité commune de femme, mais plutôt sur un but politique commun, dans une forme d'engagement qui exige un effort soutenu.

---

<sup>231</sup> Nicol, Mikella, *op. cit.*, p. 81. Citation tirée de Stéphanie Mayer, « Du “nous femmes” au “nous féministes” : l'apport des critiques anti-essentialistes à la non-mixité organisationnelle », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2011. Récupéré d'Archipel. <http://www.archipel.uqam.ca/4279/>. p. 44.

Dans *Journal intime*, cette solidarité se traduit par toute la place que Brossard accorde aux autres femmes dans son texte. Alors que le genre diaristique est typiquement tourné vers soi – son expérience, ses émotions, ses propres pensées – Brossard choisit de le détourner pour y inscrire, encore et encore, non seulement sa propre expérience mais aussi les expériences d'autres femmes. Que ce soit le récit des manifestations à Rome, son voyage en Grèce avec une amante, les rencontres avec d'autres écrivaines et féministes, les moments passés avec sa fille, la lecture d'autres écrivaines, les moments d'amitié, le récit d'accouchement, les expériences féminines sont constamment écrites et réécrites, fondent la structure même du texte, du journal. C'est dans ce souci de raconter une multiplicité d'expériences que se trouve la pratique de solidarité dans l'écriture de Brossard. La mise de l'avant des femmes et des expériences de femmes est, dans l'écriture de Brossard, un choix conscient et actif de visibiliser des expériences qui passeraient autrement sous silence. C'est utiliser sa voix pour partager une multiplicité d'expériences et rendre compte de la variété de l'expérience féminine, de sa complexité.

En ce sens, dans *De la marge au centre*, bell hooks offre plusieurs idées intéressantes à propos de la notion de solidarité. Notamment, elle soutient que la solidarité est un investissement, un engagement envers l'autre, envers le collectif : « Lorsque nous montrons notre intérêt pour le collectif, nous renforçons notre solidarité<sup>232</sup>. » hooks décrit d'ailleurs la solidarité comme un élément essentiel à la constitution d'une sororité réelle et sincère : « Pour vivre la solidarité, nous devons avoir une communauté d'intérêts, de convictions partagées et d'objectifs autour desquels nous rassembler pour construire la Sororité. Le soutien peut être quelque chose de ponctuel. On peut le retirer aussi facilement que le donner. La solidarité nécessite un engagement continu et durable<sup>233</sup>. » Pour que cette solidarité soit réelle et inclusive, et pour éviter de reconduire des oppressions, il faudrait selon hooks que cette solidarité soit basée non seulement sur la reconnaissance et l'acceptation des différences, mais sur l'inclusion active de femmes de milieux diversifiés dans le mouvement :

Les femmes ont beaucoup à gagner à s'unissant, mais nous ne pouvons pas établir de liens durables ou de solidarité politique en nous basant sur le modèle de Sororité

---

<sup>232</sup> hooks, bell, *op. cit.*, p. 148.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 151-152.

créé par des féministes bourgeoises. Si l'on en croit leur analyse, c'est l'expérience partagée de la victimisation qui relie les femmes entre elles, d'où leur insistance sur l'oppression commune. Mais cette conception du lien reflète directement la pensée suprémaciste masculine. L'idéologie sexiste enseigne aux femmes qu'être une femme, c'est être une victime<sup>234</sup>.

Si nous retrouvons un grand nombre de tentatives de solidarité dans la littérature féministe québécoise, cette solidarité reste imparfaite, puisque ces textes sont majoritairement écrits par des femmes blanches et bourgeoises, se concentrant sur « l'oppression commune » des femmes, mais invisibilisant du même coup l'intersectionnalité des luttes féministes.

Par exemple, si le collectif *La théorie un dimanche* constitue un bel exercice de mise en application de cette sororité, de cette solidarité, il est important de noter qu'il est principalement constitué d'écrivaines établies, blanches et bourgeoises. Néanmoins, tout le projet de ce collectif tend vers une certaine solidarité, puisqu'il cherche à mettre en commun des idées, à permettre à des femmes de se rencontrer malgré les différences d'âge et de langue, pour échanger et lutter pour des objectifs politiques communs. Comme le mentionne Brossard dans son essai « L'angle tramé du désir » dans *La théorie un dimanche* : « En légitimant la subjectivité singulière et collective des femmes, ce féminisme a permis l'éclosion de leur créativité, l'affirmation de leur identité ainsi que rendu possible le fondement d'une solidarité<sup>235</sup>. » C'est la choralité, la mise en commun des voix des femmes, qui crée un réseau de « singularités plurielles<sup>236</sup> » permettant l'expansion d'un réseau de filiation basé sur une solidarité nourrie par un but politique commun : « chaque livre écrit par une féministe radicale, une lesbienne féministe ou une lesbienne radicale est matière motivante, apporte de la bonne eau fraîche à notre moulin<sup>237</sup>. »

Louise Dupré abonde dans le même sens dans « Quatre esquisses pour une morphologie », toujours dans *La théorie un dimanche* : « Le mot identité peut alors dévier. Il rencontre le mot communauté : là, les affinités, les intérêts communs entre personnes d'un même groupe ne masquent pas les singularités. L'on peut y vivre une véritable reconnaissance, de soi et de l'autre, une véritable rencontre qui puisse évoluer vers un

---

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>235</sup> Brossard, « L'angle tramé du désir », *La théorie un dimanche*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 2018 [1988], p. 24.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 27.

devenir<sup>238</sup>. » Dupré propose dans son essai une transformation de la forme femme, de l'identité féminine à travers la communauté, mais aussi à travers l'écriture. Elle définit la forme des femmes comme une « forme qui permet de créer une image symbolique de la communauté des femmes. Ici, la pluralité se constitue dans un ensemble structuré, une configuration où chacune des parties est incluse dans la totalité sans pour autant en être un modèle miniature fixe. [...] il s'agit bien de cette identité souple, mouvante, la seule qui puisse ouvrir au devenir collectif dans la multiplicité<sup>239</sup>. » Cette recherche de la forme se transposerait, selon elle, dans l'écriture :

En littérature par exemple, l'exploration de nouvelles formes esthétiques mêlant la théorie à la fiction, la poésie à la narrativité, rapatriant les genres donnés comme traditionnellement féminins (le journal intime, la correspondance, l'autobiographie) ont contribué à développer une mémoire de l'origine et à exprimer des valeurs neuves. La complicité, la tendresse, l'affection entre mères et filles, sœurs, amies, amantes ont remplacé les vieux schèmes de rivalité et de mesquinerie entre femmes<sup>240</sup>.

En somme, pour le dire avec Dupré, « c'est dans le passage de la solitude à la solidarité que peut être pensée une histoire au féminin<sup>241</sup>. » Le journal, qui devrait, par définition, être une expérience *solitaire*, devient une expérience collective, une expérience *solidaire* dans le *Journal intime* de Brossard, puisqu'elle réitère dans son écriture le choix conscient et actif d'ouvrir le journal aux autres, de leur faire une place, de le détourner de soi pour y inscrire aussi autrui, et ainsi déployer une filiation horizontale, une sororité.

### *La sororité comme éthique de vie*

Si la solidarité est un choix, un engagement conscient, il va de soi qu'elle s'incarne comme une valeur, comme une pratique et un engagement à renouveler continuellement. Comme l'indique Delaume dans son essai : « La sororité implique une démarche consciente, un rapport volontaire à l'autre. La sororité relève de l'intime et du public<sup>242</sup>. » Cette idée de « démarche consciente » est récurrente dans la littérature de la sororité ou de

---

<sup>238</sup> Dupré, Louise, « Quatre esquisses pour une morphologie », *La théorie un dimanche*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 2018 [1988], p. 149.

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 150-151.

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>242</sup> Delaume, Chloé, *op. cit.*, p. 112-113.

la communauté féminine, comme nous l'avons vu chez hooks et chez Mikella Nicol, qui décrit elle aussi l'écriture de la sororité comme une pratique, une démarche<sup>243</sup>. Cette démarche consciente peut se manifester de différentes façons dans l'écriture, notamment dans le choix de mettre de l'avant les expériences de femmes, de cultiver la pluralité des voix, de pratiquer ainsi une forme de choralité. Dans *Journal intime*, la choralité apparaît souvent dans une pratique de l'intertextualité qui permet de créer un chœur d'écrivaines et d'établir une filiation artistique :

Julie est assise au salon en train de lire *Comment Wang-Fô fut sauvé* de Marguerite Yourcenar. [...] Je pense à la fille de Hilda Doolittle, qui, dans sa préface à *HERmione*, raconte ce quotidien d'une mère qui ne pensant qu'à écrire, s'enfermait des heures entières dans son bureau. Il y avait de longs silences suivis, effet de frayeur, par le crépitement de frappes du dactylo. C'était toujours : « Silence, silence, ta mère travaille. » Et Frances Perdita Aldington de dire comment ses deux mères, Hilda et Bryher étaient en fait pour leur société victorienne : Mrs Richard Aldington et Mrs Robert McAlmon. Oui, le quotidien tranche sur la réalité. Le quotidien des couples de femmes. Tous ces couples qui entraient au salon de Nathalie Barney, au 20, rue Jacob, couples fascinants de Gertrude Stein et Alice B. Toklas, de Sylvia Beach et Adrienne Monnier, de Radcliffe Hall et Una Troubridge. Couples d'artistes. Comme si couples de femmes étaient couples d'artistes. (*Jl*, 16-17)

Foisonnant de références à d'autres femmes, écrivaines et artistes, ce passage permet à Brossard de revendiquer une filiation toujours plus large, qui n'est ancrée ni au Québec ni dans son époque, pour s'inscrire dans une vaste tradition d'artistes et d'écrivaines lesbiennes. Elle construit une mythologie autour de ces femmes, qui écrivaient, qui se réunissaient dans des salons, qui formaient des couples à une époque où elles devaient se cacher. Brossard se représente ces femmes en train de travailler, d'entrer en relation avec d'autres femmes, d'autres écrivaines. Les perspectives se démultiplient, se brouillent. Elle utilise l'histoire de ces femmes venues avant elle pour mieux se comprendre, se réfléchir en tant que femme, artiste, lesbienne et mère, tandis que sa fille Julie lit Yourcenar au salon.

Dans *Journal intime*, l'imaginaire de Brossard se construit toujours avec le soutien d'autres femmes, sur lesquelles elle prend appui dans ses processus de réflexion et d'écriture : Clarice Lispector, Djuna Barnes, Marguerite Yourcenar, pour ne nommer que celles-ci, font partie du paysage poétique et intime de la narratrice. Elle se place

---

<sup>243</sup> Nicol, Mikella, *op. cit.*, p. 69.

constamment dans une posture de solidarité par rapport aux autres femmes, comme dans cet extrait où elle prend le taxi à Victoria :

Dans le petit port de Victoria, c'est le printemps. Une si belle lumière, l'odeur de la mer. Je dis beauté, beauté, un peu à la manière de Pol Pelletier dans son monologue de *La Nef des sorcières*. Oui, beauté et je sombre dans le plus grand bien-être auquel m'invite la clémence du climat. Ma bonne humeur est illimitée. Lauri, chez qui je dois habiter durant le week-end, vient me chercher. Nous prenons un taxi. Le chauffeur, il est poète lui aussi! Un autre qui sait tout. Puis il demande si nous connaissons la poète Pat... Lauri répond immédiatement que oui et que cette femme fut assassinée par son mari. « *My uncle was a bastard* », dit le chauffeur et personne ne pense à ajouter quoi que ce soit. (JI, 34)

Dans ce passage, Brossard entend la voix de Pol Pelletier, lui emprunte sa manière de dire le mot « beauté », lui rappelant *La Nef des sorcières*, projet auquel elles avaient toutes les deux participé. Je vois dans ce geste d'appropriation du mot, de l'intonation, une forme d'intertextualité relevant d'une pratique d'écriture sororale. Les mots de Pol Pelletier continuent de vivre et voyager, par l'entremise de Brossard, tout comme les mots, la voix de Pol Pelletier accompagnent Brossard dans son voyage. La narratrice, dans ce passage du moins, n'est jamais seule. D'abord la voix de Pol Pelletier, puis celle de Lauri viennent la retrouver, l'accompagnent pour circuler dans l'espace, ont pour effet de les protéger des violences du système patriarcal, mises en lumière dans ce passage par les interventions du chauffeur de taxi.

Dans *Mes bien chères sœurs*, Delaume écrit : « La sororité n'est en rien une question d'affect, c'est une éthique de vie<sup>244</sup>. » Cette affirmation réitère la dimension de choix, de démarche consciente, puisque la sororité telle qu'entendue par Delaume n'est pas dictée par les liens familiaux biologiques qui nous sont imposés, ni par l'affect, par les émotions, qui sont hors de notre contrôle. La sororité, pour Delaume, est une question de valeurs, de choix de vie. C'est une façon de vivre en adéquation avec ses propres valeurs féministes, de manière intègre : « La sororité est une attitude. Ne jamais nuire volontairement à une femme. Ne jamais critiquer publiquement une femme, ne jamais provoquer le mépris envers une femme. La sororité est incluante, sans hiérarchie ni droit d'aînesse. Cercle protecteur, horizontal<sup>245</sup>. » La sororité est décrite chez Delaume comme une « attitude »,

---

<sup>244</sup> Delaume, Chloé, *op. cit.*, p. 97.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 114.

une pratique, dans l'écriture, qui se traduit par une loyauté sans faille envers les autres femmes. Delaume décrit ici une solidarité radicale où les femmes, dans l'espace public du moins, doivent constamment se soutenir, être solidaires.

Delaume introduit également l'idée de la « sororisation », soit la sororité en train de se faire, l'action de se positionner comme sœurs dans l'espace public. La sororisation transforme une relation normalement privée, la relation de sœur, en une relation politique, en refusant la filiation hiérarchique et verticale traditionnelle pour composer un réseau de femmes choisies, horizontal, déhiérarchisé : « La sororisation, c'est l'action de sororiser, sororiser c'est rendre sœurs. C'est créer, par la qualité des liens, une relation qui amène à l'état de communauté féministe. Une communauté soudée par la même volonté de déjouer les stratégies paternalistes et la violence sexiste ordinaire<sup>246</sup>. » Dans le même ordre d'idées, Delaume ajoute : « La sororisation, c'est aussi former le cercle qui enserme le réel pour le modifier tout de suite<sup>247</sup>. » Les notions de cercle, de réel, me semblent tout à fait justes pour parler de l'œuvre de Brossard, pour qui ces deux figures sont essentielles dans son écriture.

La narratrice de *Journal intime* veille continuellement à se placer dans une posture de sororisation, d'ouverture à l'autre. Dans cette scène où elle se rappelle son voyage à New York en 1975 avec Luce Guilbeault, Brossard surmonte la peur que lui inspire instinctivement une autre femme pour mettre en pratique cette solidarité d'écrivaine sororale :

La nouvelle cuisine américano-féministe au restaurant *Mother Courage*. Et cette grosse femme à la table voisine qui me fait blêmir de peur jusqu'à ce que je me souviens que, dans le film *Les Tueurs de lune de miel*, c'est elle qui entraînaient les victimes dans le piège de la mort. Pour trancher entre la réalité et la fiction, je m'approche d'elle et l'invite à notre table. C'est bien elle, Shirley Stoler. Elle encore, la grosse femme dans le prochain film de Lina Wertmuller, nous dit-elle. La fiction, la réalité. Et Luce qui elle aussi avait joué tant de rôles. La fiction : le dédoublement, l'identité ou synthèse du réel. (*Jl*, 48)

Dans *Journal intime* les femmes se rencontrent toujours à l'intersection entre le réel et la fiction. C'est par l'art qu'elles connectent, qu'elles se reconnaissent entre elles. C'est par

---

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 111-112.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 112.

cet acte de reconnaissance qu'elles réussissent à se constituer en une sororité, qu'elles s'invitent entre elles à leurs tables, littéralement et métaphoriquement.

## CONCLUSION

*Hier, ante, hanté. Le passé me hante dans l'intimité du journal. Qu'est-ce que vous me voulez au juste? De la littérature qui n'en aurait pas l'air? De l'écriture qui n'en serait pas? Do you want me to look cute? Mémoires, autobiographie, journal, fiction. Oh! bien sûr, il faut nuancer, mais c'est à qui de faire ce travail?*

Nicole Brossard, *Journal intime*

Si *Journal intime* pose la question de la pertinence de l'écriture diaristique, l'œuvre s'interroge également sur ce qui fait d'un texte un journal intime. En effet, Brossard s'applique à y détourner et déconstruire les codes du genre diaristique. La posture contre l'écriture de l'intime de Brossard dans *Journal intime* pourrait, en ce sens, n'être qu'une manière de plus de défier les normes établies, d'ouvrir les horizons du genre diaristique pour empêcher « le sujet [de] tourne[r] en rond jusqu'à l'épuisement de lui-même. » (JI, 9). *Journal intime* pourrait être considéré comme une plaque tournante dans l'œuvre de Brossard, témoignant de son passage graduel de la poésie vers la prose. Chronologiquement, *Journal intime* se situe entre *Amantes* (1980) et *Le Désert mauve* (1987), et agit comme transition entre deux grands cycles d'écriture : la poésie formaliste du début de la carrière de Brossard et la prose postmoderne qui apparaît dans son écriture des années 1980. On pourrait également avancer que *Journal intime* incarne le passage du féminisme au métaféminisme dans son écriture. Hybride, *Journal intime* se réclame simultanément des deux courants, des deux esthétiques. Les stratégies scripturaires de la narratrice relèvent ainsi à la fois de l'écriture au féminin, davantage associée au féminisme, et du métaféminisme.

L'écriture au féminin se manifeste dans *Journal intime* par la constitution, au fil du texte, d'un sujet féminin affirmant sa propre subjectivité, sa propre agentivité. Ce sujet apparaît grâce à divers procédés, dont l'intertextualité, qui participe à la création d'une tradition féminine dans le texte en intégrant des textes d'autres femmes au journal de

Brossard. L'inscription de cette subjectivité féminine permet également d'explorer les identités multiples de femme, d'écrivaine, de mère, d'amante et d'amie de la narratrice. La superposition de toutes ces identités rend compte d'une subjectivité et d'une expérience propre, sensible et complexe du monde dans lequel la narratrice s'inscrit. L'inscription du corps féminin désirent témoigne également de l'agentivité de la narratrice, qui exprime ses désirs sans tabou. C'est ce même corps qui parcourt le monde, qui l'expérimente et le découvre à travers ses nombreux voyages, par exemple. Le rapport au langage, parfois plus expérimental, témoigne d'une recherche du langage-femme typique de l'écriture au féminin. Finalement, les revendications et les prises de position féministes assumées sont également révélatrices d'une démarche relevant davantage de l'écriture au féminin.

Toutefois, l'aspect privé inhérent au genre diaristique relie aussi *Journal intime* au courant métaféministe. Cette exploration de l'intime – ou plutôt, le refus de l'explorer de manière conventionnelle – nourrit le propos métaféministe de l'œuvre. L'écriture de Brossard est, somme toute, plus claire, plus accessible, moins formaliste et plus directe, ce qui relève également de caractéristiques esthétiques métaféministes. L'hybridité formelle et le côté fragmentaire du *Journal*, mêlant entrées diaristique, poésie en prose et poésie en vers, rejoignent aussi en ce sens des préoccupations formelles métaféministes que nous retrouverons dans l'écriture de Brossard par la suite, notamment dans *Désert mauve*. Dans *Journal intime*, les catégories, les mouvements et les esthétiques sont poreuses, et finissent bien souvent par se confondre et s'entremêler.

Ainsi, dans *Journal intime*, Brossard adopte une posture féministe lorsqu'elle décrit, par exemple, les funérailles de la mère de son amie Germaine : « toute une révolte quand le prêtre ouvre la bouche [...] c'est odieux quand on dit adieu à une femme et qu'on lui tend un tablier de servante » (*Jl*, 40-41). La narratrice dénonce fermement le sexisme de l'institution religieuse, utilisant l'image forte du « tablier de servante ». La posture est claire, assumée. Les propos féministes sous-tendent toute la démarche d'écriture de *Journal intime*, mais se manifestent de manière plus indirecte lorsque sa posture se fait davantage métaféministe. Elle écrit, par exemple, dans cette entrée datée du 6 juin 1974 :

J'habite dans une grande maison au bord de la rivière des Prairies. J'ai une fille de deux mois. Le terrain qui entoure la maison est inondé. J'écris tout cela sur une grande table rouge où il y a ma fille, mon cahier et un dictionnaire. Un bouquet de

fleurs rouges dont je n'oublierai jamais le parfum. Il y a aussi dans la maison, des odeurs de lait, de couches et de poudre pour bébé. Des odeurs qui se répandent mal dans un texte formaliste. La poésie se trouve quelque part dans le jardin inondé. (JI, 81)

La portée féministe du propos est moins à l'avant-plan ici et passe davantage par le privé que par le politique. La tension entre la maternité et l'écriture se fait sentir dans l'espace intime de la maison : les odeurs de lait, de couches et de poudre pour bébé, sa fille couchée sur la table à côté de son cahier et du dictionnaire. Les deux postures, féministe et métaféministe, se superposent et s'entrecroisent constamment tout au long de *Journal intime*, travaillent de concert pour créer une approche complexe qui touche à différents aspects de la vie. C'est l'un des éléments qui rend cette œuvre unique, puisqu'elle se situe ainsi au tournant de deux courants littéraires et féministes, faisant incontestablement de ce texte une œuvre hybride.

Tout le travail générique, dans *Journal intime*, découle de ces pratiques d'écriture au féminin et d'écriture métaféministe. La « pratique déconstructionniste<sup>248</sup> » du genre diaristique de Brossard s'inscrit à la fois dans les pratiques d'écriture au féminin, par la façon dont Brossard réussit à créer un sujet féminin écrivant fort dans le texte, entouré d'un réseau d'écrivaines et d'artistes mis en place grâce à des stratégies d'intertextualité. Par l'hybridité générique et les innovations formelles du texte qui se détachent des codes attendus du genre diaristique, la démarche d'écriture de *Journal intime* est également métaféministe. La pratique de déconstruction des codes diaristiques – l'éclatement du temps, de l'espace, de la forme – permet de faire éclater un grand nombre des structures linéaires relevant d'une logique patriarcale. La narratrice cherche à s'écarter des structures rigides pour réorganiser le monde, son expérience du monde, selon sa propre logique, plus souple, plus fluide. Elle propose ainsi des réécritures des métarécits patriarcaux en adoptant un angle de vision *autre*, partant d'une subjectivité féminine singulière et plurielle tout à la fois, puisque la narratrice de *Journal intime* ne semble jamais s'écrire tout à fait seule, elle prend constamment appui sur d'autres femmes.

Pour briser ces logiques linéaires, *Journal intime* adopte la forme de la spirale, chère à l'œuvre de Brossard, pour explorer des manières de produire du sens nouveau. Le texte,

---

<sup>248</sup> LeBlanc, Julie, *Genèses de soi, op. cit.*, p. 47.

adoptant une forme diaristique très conventionnelle au début du livre, s'écarte de plus en plus de la norme, éclate de plus en plus, pour en venir à briser complètement toute structure, à brouiller tout repère. En contrepied à la logique phallogcentrique, Brossard propose un rapport au monde qui serait spiraliq. Elle imprime ainsi un mouvement de spirale à son texte diaristique, en installant des allers-retours constants dans le temps, dans l'espace, dans la forme. Cette spirale qui anime *Journal intime* pourrait être conçue comme une spirale à double mouvement, qui parfois s'ouvre pour créer du sens nouveau, et qui parfois se resserre, à la fin de chaque partie, passant des entrées diaristiques aux postures et aux poèmes, pour revenir toujours à l'essentiel, c'est-à-dire à la poésie : « La poésie, j'y reviens, elle ne me quitte jamais. » (*Jl*, 86). Ce mouvement permet à Brossard de sortir du « Sens » patriarcal pour aller vers le « non-sens », de s'extraire des limites, des frontières connues. L'écriture de Brossard dans *Journal intime* agit comme démarche d'exploration.

En effet, Brossard ouvre son *Journal intime* de multiples façons. Sur le plan de la forme et sur le plan générique certes, mais elle l'ouvre aussi à la présence des autres, tout particulièrement à celle des autres femmes. La spirale, n'étant ni linéaire ni verticale, le point de départ pouvant aussi y être le point d'arrivée, constitue un lieu sans hiérarchie, comme la communauté qui se tisse à l'intérieur de *Journal intime*. Métaféministe, la sororité se bâtit au fil des pages à travers la narratrice de *Journal intime*, qui adopte une posture d'écrivaine sororale, c'est-à-dire celle d'une écrivaine qui se pense, qui s'écrit continuellement avec d'autres femmes, et qui témoigne d'un engagement solidaire, renouvelé envers ces autres écrivaines de la sororité. Cherchant à éviter de reproduire la structure verticale patriarcale, la sororité se veut horizontale. Elle peut agir comme espace liminal, voire comme *safe space*, un espace de transition et de création où on peut se permettre d'imaginer des façons différentes de faire, de dire, de penser, de sentir.

Dans *Journal intime*, Brossard utilise l'intime comme liant, comme manière de connecter aux autres femmes, de s'écrire avec elles, d'inscrire une multiplicité de voix, un chœur de voix féminines dans son texte diaristique. L'expérience solitaire de l'écriture diaristique devient, ainsi, solidaire. En mettant de l'avant ces expériences multiples de femmes, la démarche de *Journal intime* participe à une mise en application, à une exploration littéraire du slogan féministe « Le privé est politique ».

Je crois que dans *Journal intime*, Brossard laisse un témoignage féministe puissant. Si elle se demande quelle est l'utilité d'un journal, j'offre pour réponse qu'il s'agit d'un acte de transmission, notion que Françoise Collin définit ainsi : « La transmission n'est pas un mouvement à sens unique. À la différence de l'histoire, la transmission est toujours une opération bilatérale, un travail de relation, prélevée sur le vivant. [...] Elle exige une double activité : de la part de celle qui transmet et de la part de celle qui accueille la transmission<sup>249</sup>. » Cette idée « d'opération bilatérale », de « mouvement » qui n'est pas à sens unique, me semble faire écho à la démarche de Brossard, au double mouvement de spirale dans son œuvre. Si elle s'écrit avec d'autres femmes, d'autres écrivaines, je crois que Brossard s'est également écrite avec ses lecteur·ices dans *Journal intime* qui, rappelons-le, a d'abord été diffusé à la radio. Je crois que les lecteur·ices peuvent trouver leur place à l'intérieur de ce texte, voire à l'intérieur de la sororité qui y a été créée par Brossard, puisque le caractère intime du texte nous invite à nous y projeter. *Journal intime* est donc un acte de transmission, en ce sens où il suscite cette « double activité : de la part de celle qui transmet et de la part de celle qui accueille la transmission<sup>250</sup>. »

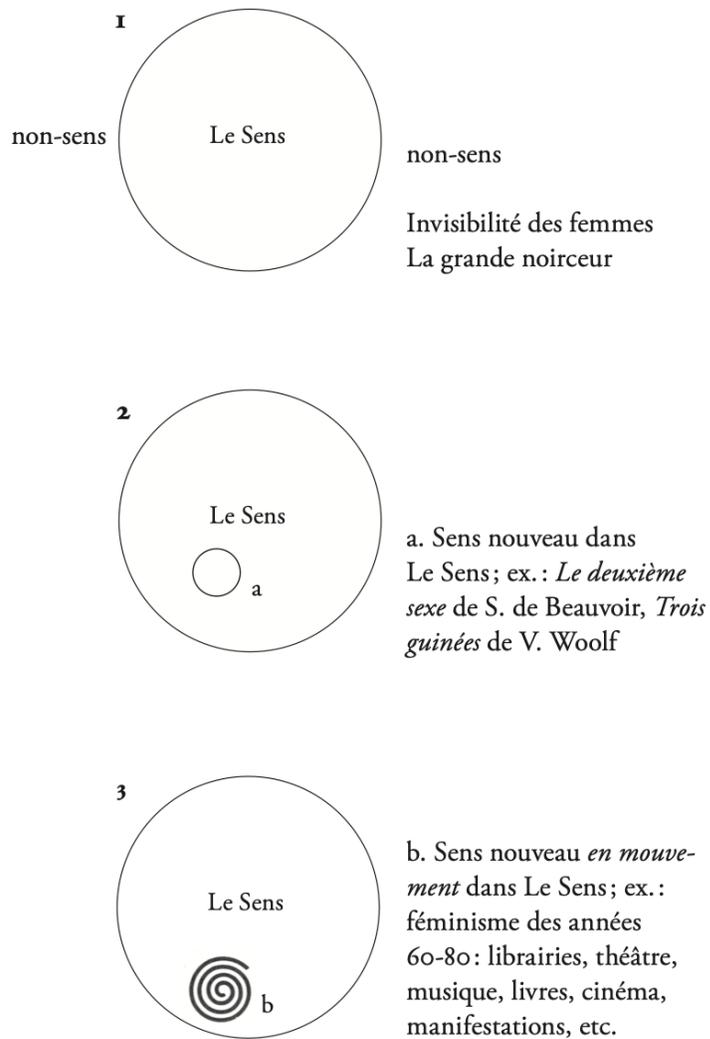
---

<sup>249</sup> Collin, Françoise, *Un héritage sans testament*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 2020, p. 7.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 7.

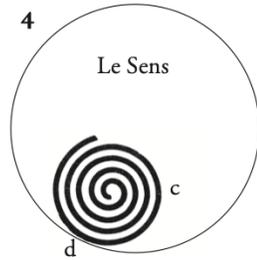
## ANNEXE I

Vision aérienne des séquences de la SPIRALE  
en son énergie et mouvement vers  
une culture au féminin



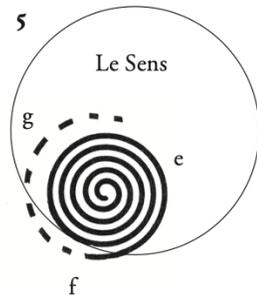
Source : Brossard, Nicole, *La lettre aérienne*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 2022 [1985], p. 106.

## ANNEXE I (SUITE)



c. Travail sur l'imaginaire, la langue, la pensée, la connaissance

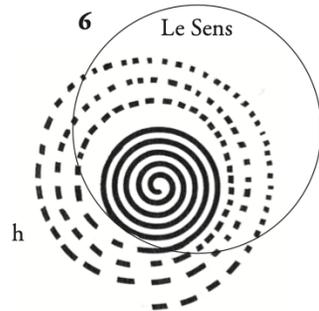
d. Zone dangereuse: folie, délire ou génie



e. Féminisme radical, politique, économique, culturel, social, écologique, technologique

f. Sens *inédit* né de la conquête sur le non-sens

g. Sens *renouvelé* par l'excursion et l'exploration dans le non-sens



h. Nouvelles perspectives: nouvelle configuration de l'être-femme-au-monde du réel, de la réalité et de la fiction

Culture au féminin dont l'existence dépend essentiellement de nos incursions dans le territoire tenu jusqu'à ce jour comme celui du non-sens. Sans les séquences 5 et 6, la spirale, refoulée aux frontières du sens, finirait par se *clorre* sur elle-même.

Source : Brossard, Nicole, *La lettre aérienne*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 2022 [1985], p. 107.

## BIBLIOGRAPHIE

### I. CORPUS

#### Corpus principal

Brossard, Nicole, *Journal intime* suivi de *Œuvres de chair et métonymies*, Montréal, Les Herbes rouges, 2008 [1984], 123 pages.

#### Autres œuvres citées de Nicole Brossard

Brossard, Nicole, *La lettre aérienne*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 2022 [1985], 162 pages.

Brossard, Nicole, « L'angle tramé du désir », *La théorie un dimanche*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 2018 [1988], p. 23-39.

Brossard, Nicole, « La vie privée est politique », *Les Têtes de pioche*, n°2, 1976, p. 1-2.

### II. CORPUS CRITIQUE

#### i. Sur *Journal intime*

Havercroft, Barbara, « Hétérogénéité énonciative et renouvellement du genre : le *Journal intime* de Nicole Brossard », *Voix et Images*, vol. 22, n° 4, p. 22-37.

Gauvin, Lise, « La question des journaux intime », *Études françaises*, vol. 22, n° 3, 1986, p. 101-109.

LeBlanc, Julie, *Genèses de soi. L'écriture du sujet féminin dans quelques journaux d'écrivaines*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 2008, 238 pages.

LeBlanc, Julie, « La poésie autobiographique de Nicole Brossard : les avant-textes de *Journal intime* ou *Voilà donc un manuscrit* », dans Dufault, Roseanna et Ricouart, Janine (dir.), *L'inédit des sens*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 2013, p. 233-271.

Renaud, André, « Le journal intime et le refus de dire », *Lettres québécoises*, n° 36, 1984, p. 60-61.

## ii. Sur l'œuvre de Brossard

- Dupré, Louise, *Stratégies du vertige*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 1989, 265 pages.
- Joubert, Lucie, « À propos de deux icônes », *Voix et Images*, vol. 31, n° 2, 2006, p. 172-176.
- Mata Barreiro, Carmen, « Nicole Brossard, “rebelle-architecte” : la ville, espace d'insoumission, horizon de réflexion » dans Dufault, Roseanna et Ricouart, Janine (dir.), *Nicole Brossard. L'inédit des sens*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 2013, p. 139-158.
- Parker, Alice, « Entre le réel, l'écrit et la théorie. Entretien avec Nicole Brossard, mars-avril 2012 » dans Dufault, Roseanna et Ricouart, Janine, *L'inédit des sens*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 2013, p. 35-42.

### Autres œuvres consultées

- Curran, Beverly, « Critical Journals: Theory and the Diary in Nicole Brossard and Daphne Marlatt », *a/b: Auto/Biography Studies*, vol. 15, n° 1, été 2000, p. 123-140.
- Drapeau, Renée-Berthe, *Féminins singuliers : pratiques d'écriture : Brossard, Théoret*, Montréal, Triptyque, 1986, 118 pages.
- Forsyth, Louise (dir.), *Nicole Brossard: Essays on Her Works*, Toronto, Guernica, coll. « Writers series », 2005, 255 pages.
- Milne, Heather, « Queer Intimacies: Journals and the Politics of Form in Nicole Brossard's *Intimate Journal* and Gail Scott's *My Paris* », *a/b: Auto/Biography Studies*, vol. 23, n° 2, hiver 2008, p. 205-255.
- Notard, Émilie, *La traversée des sens : trajectoire féministe dans l'œuvre de Nicole Brossard de 1977 à 2007*, Berlin, Éditions Lit, coll. « Littératures et cultures francophones hors d'Europe », 2016, 507 pages.
- Parker, Alice A., *Liminal Visions of Nicole Brossard*, New York, P. Lang, coll. « Francophone Cultures and Literatures », 1998, 287 pages.
- Raoul, Valerie, *Distinctly Narcissitic: Diary Fiction in Quebec*, Toronto, University of Toronto Press, coll. « Theory/Culture Series », 1993, p. 243-249.
- St-Laurent, Julie, « J'écris avec mes yeux. Écriture du soi et photographie chez Nicole Brossard », *Arborescences*, n° 4, 2014, p. 84-98.

### iii. Sur le féminisme

#### Sur l'histoire des courants féministes et littéraires au Québec

Bergeron, Marie-Andrée, « *La Vie en rose (1980-1987) : construction rhétorique d'un leadership* », *Globe*, vol. 4, n°2, 2011, p. 105-120.

Boisclair, Isabelle, *Ouvrir la voie/x. Le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)*, Montréal, Nota Bene, 2004, 391 pages.

Boisclair, Isabelle et Catherine Dussault Frenette, « Mosaïque. L'écriture des femmes au Québec (1980-2010) », *Recherches féministes*, vol. 27, n° 2, 2014, p. 39-61.

Dumont, Micheline, *Le féminisme québécois raconté à Camille*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2019 [2008], 320 pages.

Dumont, Micheline et Stéphanie Lanthier, « Pas d'histoire les femmes! Le féminisme québécois dans un magazine à grand tirage : *L'actualité (1960-1996)* », *Recherches féministes*, vol. 11, n°2, 1998, p. 101-124.

Lamoureux, Diane, *Fragments et collages. Essai sur le féminisme québécois des années 70*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 1986, 168 pages.

Robert, Lucie, « La naissance d'une parole féminine autonome dans la littérature québécoise », *Études littéraires*, vol. 20, n°1, 1987, p. 99-110.

Saint-Martin, Lori, *Malaise et révolte des femmes dans la littérature québécoise depuis 1945*, Québec, Université Laval, coll. « Les Cahiers de recherche du GREMF », 1989, 373 pages.

Savoie, Chantal (dir.), *Histoire littéraire des femmes. Cas et enjeux*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Séminaires », 2010, 339 pages.

#### Sur les pratiques d'écriture au féminin

Didier, Béatrice, *L'écriture-femme*, Paris, PUF, 1981, 286 pages.

Gould, Karen, *Writing in the Feminine: Feminism and Experimental Writing in Quebec*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1990, 302 pages.

Lamy, Suzanne, *D'elles*, Montréal, L'Hexagone, 1979, 110 pages.

Lamy, Suzanne, *Quand je lis je m'invente*, Montréal, L'Hexagone, 1984, 111 pages.

Lamy, Suzanne et Irène Pagès, *Féminité, subversion, écriture*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 1983, 286 pages.

Mauguière, Bénédicte, « Critique littéraire féministe et écriture des femmes au Québec (1970-1980) », *The French Review*, vol. 63, n°4, 1990, p. 632-641.

Mauguière, Bénédicte, *Traversée des idéologies et exploration des identités dans les écritures de femmes au Québec (1970-1980)*, New York, Peter Lang, 1997, 385 pages.

Saint-Martin, Lori, *Le nom de la mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Montréal, Nota Bene, 1999, 331 pages.

Smart, Patricia, *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec Amérique, 1988, 337 pages.

Théoret, France, *Entre raison et déraison*, Montréal, Les Herbes rouges, 1987, 164 pages.

### **Sur les pratiques d'écriture métaféministes**

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

Hamelin, Rachel Anne, « Les enjeux théoriques et pratiques de l'écriture transgénérique dans certaines œuvres métaféministes », mémoire de maîtrise, Université d'Ottawa, 2010, 93 pages.

Saint-Martin, Lori, *Contre-voix. Essais de critique au féminin*, Montréal, Nuit blanche éditeur, 1997, 294 pages.

Saint-Martin, Lori, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », *Voix et Images*, vol. 18, n° 1, 1992, p. 78-88.

### **Autres œuvres consultées**

Beaulieu, Julie, Adrien Rannaud et Lori Saint-Martin (dir.), *Génération(s) au féminin et nouvelles perspectives féministes*, Montréal, Codicile, 2018, 320 pages.

Joubert, Lucie, *Trajectoires au féminin dans la littérature québécoise (1960-1990)*, Québec, Éditions Nota Bene, 2000, 286 pages.

Paterson, Janet M., « Le postmodernisme québécois. Tendances actuelles », *Études littéraires*, vol. 27, n° 1, été 1994, p. 77-88.

#### **iv. Sur le genre diaristique et les écritures de soi**

##### **Sur le genre diaristique**

Auger, Manon, *Journaux intimes et personnels au Québec : poétique d'un genre littéraire incertain*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 2017, 361 pages.

Didier, Béatrice, *Le journal intime*, Paris, Presses universitaires de France, 1976, 205 pages.

Hébert, Pierre, *Le journal intime au Québec. Structure, évolution, réception*, Montréal, les Éditions Fides, 1988, 209 pages.

##### **Sur les littératures de soi et de l'intime**

Caillé, Anne-Renée, « L'homographie, les déplacements et le politique dans la poésie de Liliane Giraudon », dans Hamel, Jean-François, Barbara Havercroft et Julien Lefort-Favreau (dir.), *Politique de l'autobiographie. Engagements et subjectivités*, Montréal, Nota Bene, 2017, p. 177-194.

Dolce, Nicoletta, *La porosité au monde. L'écriture de l'intime chez Louise Warren et Paul Chamberland*, Québec, Éditions Nota Bene, 2012, 344 pages.

Lefort-Favreau, Julien, « L'impossibilité d'un "je". Effacement de soi et expérience collective dans l'œuvre de Leslie Kaplan », dans Hamel, Jean-François, Barbara Havercroft et Julien Lefort-Favreau (dir.), *Politique de l'autobiographie. Engagements et subjectivités*, Montréal, Nota Bene, 2017, p. 95-113.

Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996 [1975], 384 pages.

Van Roey-Roux, Françoise, *La littérature intime du Québec*, Montréal, Boréal Express, 1983, 254 pages.

##### **Sur l'écriture et l'espace**

Dion, Robert et Fortier, Frances, « L'esthétisation de la parole critique : lieu commun, rupture épistémique ou dérive ? », *Études françaises*, vol. 36, n° 1, « Le sens (du) commun : histoire, théorie et lecture de la topique », 2000, p. 165-177.

Méchoulan, Éric, « Présentation », *Études françaises*, vol. 36, n° 1, « Le sens (du) commun : histoire, théorie et lecture de la topique », 2000, p. 5-8.

Russell, Catherine, « L'historiographie parallaxiale et la flâneuse : le cinéma pré- et postclassique », *Cinéma et intermédialité*, vol. 10, n<sup>os</sup> 2-3, 2000, p. 151-168.

### **Autres œuvres consultées**

Dupré, Louise *et al.*, *Sexuation, espace, écriture : la littérature québécoise en transformation*, Québec, Éditions Nota Bene, 2002, 487 pages.

Ouellette-Michalska, Madeleine, *Autofiction et dévoilement de soi*, Montréal, XYZ éditeur, 2007, 152 pages.

Simonet-Tenant, Françoise, *Le journal intime : genre littéraire et écriture ordinaire*, Paris, Téraclère, 2004, 191 pages.

Smart, Patricia, *De Marie de l'Incarnation à Nelly Arcan. Se dire, se faire par l'écriture intime*, Montréal, Boréal, 2014, 430 pages.

### **v. Sur les notions de sororité et de communauté**

Bersianik, Louky, « La lanterne d'Aristote », *La théorie un dimanche*, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 1988 [2018], p. 99-128.

Biron, Michel, *L'absence du maître*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2000, 320 pages.

Collin, Françoise, *Un héritage sans testament*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 2020, 64 pages.

Delaume, Chloé, *Mes bien chères sœurs*, Paris, Seuil, 2019, 122 pages.

Dupré, Louise, « Quatre esquisses pour une morphologie », *La théorie un dimanche*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 2018 [1988], p. 141-159.

hooks, bell, *De la marge au centre. Théories féministes*, Paris, Cambourakis, 2017, 304 pages.

Ledoux-Beaugrand, Evelyne, *Imaginaires de la filiation. Héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes*, Montréal, XYZ éditeur, 2013, 326 pages.

Nicol, Mikella, « Chorale suivi de Si tu meurs, vis », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2018, 94 pages.

Toffoli, Camille, *Filles corsaires*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 2021, 114 pages.