SYLVIE MASSÉ

LA DEUXIEME CULTURE :

LA LITTÉRATURE FÉMININE AU QUÉBEC DE 1935 À 1980

Thèse
présentée
à la Faculté des études supérieures
de l'Université Laval
pour l'obtention
du grade de Philosophiae Doctor (Ph.D.)

Département des Littératures
FACULTÉ DES LETTRES
UNIVERSITÉ LAVAL
QUÉBEC

JUILLET 2000

© Sylvie Massé, 2000

National Library of Canada
Bibliothèque nationale du Canada

Acquisitions and Bibliographic Services
Acquisitions et services bibliographiques

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

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

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

0-612-54021-9

Canada

RÉSUMÉ

Les représentations du monde sont toujours divulguées ou cachées selon des intentions bien particulières, intentions qui évoquent ce processus continu qu'est la littérature des femmes. Notre recherche veut, en analysant les actes de langage métaphoriques décrivant le corps féminin, rendre compte de cette littérature spécifique et comprendre ses mutations. L'examen des intentions de représentation et de communication permet d'expliquer les liens s'établissant entre diverses oeuvres et démontre que les textes du passé, pleins de promesses malgré leurs silences, préparent la voie aux oeuvres futures qui viendront les justifier ou les contredire. De cette opposition naît une dynamique systémique, une sémiosis toujours renouvelée, engendrant une aire culturelle particulière, celle des femmes.

RÉSUMÉ

En considérant l'histoire littéraire des femmes du Québec comme un processus continu, notre recherche veut rendre compte de la littérature des femmes et comprendre ses mutations par le biais de la sémiotique de la culture et de la notion de série culturelle. Tentant ainsi de saisir l'implicite du discours littéraire féminin par l'étude des textes, systèmes signifiants particuliers, de leurs organisations systémiques et de leurs interprètes, et nous appuyant sur la théorie des actes de langage et sur les notions d'intentionalité, nous examinons le cheminement littéraire des auteures québécoises. La littérature des femmes peut-elle être perçue comme une « deuxième culture », au même titre que Simone de Beauvoir parlait du sexe féminin comme du « deuxième sexe » ? Que disent les écrivaines du Québec de 1935 à 1980 ? Comment le disent-elles ? L'analyse des intentions dérivées de représentation et de communication montre de nombreuses concordances sémantiques entre trois oeuvres de séries littéraires différentes : la série du « silence imposé » avec *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy, la série de la contestation avec *Les Chambres de bois* d'Anne Hébert et enfin la série de la transgression avec *l'Amèr* de Nicole Brossard. Cependant, les mêmes similitudes n'existent pas en matière d'intentions de communication. Ainsi, la dichotomie corps/esprit, point d'ancrage de la représentation, est divulguée dans *Bonheur d'occasion*, elle est dénoncée dans *Les Chambres de bois*, alors qu'elle est combattue dans *l'Amèr*. En fait, les représentations du monde sont toujours divulguées ou cachées selon des intentions bien particulières, intentions qui évoquent ce processus continu qu'est la littérature des femmes du Québec. Car les oeuvres du passé, pleines de promesses malgré leurs silences, préparent la voie aux textes futurs qui viendront les expliquer ou les contredire. De cette opposition naît une dynamique systémique, une sémiosis toujours renouvelée, engendrant une aire culturelle particulière, celle des femmes.

AVANT-PROPOS

Il y a, à certains moments de la vie, des rencontres particulières qui changent le cours de notre existence. Ce fut le cas de ma rencontre avec Louis Francoeur. Nul doute que sans un certain cours d'*Analyse discursive* suivi il y a fort longtemps, mes études littéraires auraient pris une toute autre orientation. Louis Francoeur a su me faire partager sa passion pour l'art, pour la sémiotique, ainsi que son respect pour la rigueur intellectuelle. Son enthousiasme pour la recherche littéraire, qu'il a su conjuguer avec son amour de la vie, ont été pour moi une source constante d'inspiration. Pour cela, et pour le soutien qu'il m'a prodigué au cours des années où il fut le co-directeur de mon mémoire de maîtrise puis le directeur de ma thèse de doctorat, je tiens à lui rendre hommage. J'espère que ses découvertes en sémiotique trouveront de plus en plus d'échos dans les travaux des jeunes chercheurs car son apport à la recherche littéraire est sans contredit l'un des plus importants des dernières années.

Je voudrais, par la même occasion, remercier madame Marie Francoeur. Ses travaux, tout comme ceux de Louis Francoeur, et en particulier sa fort importante thèse de doctorat, *Confrontations*, m'ont permis de poser les jalons de mes propres recherches sur la littérature des femmes et ses bons conseils m'ont aidée à traverser les trous noirs de mes études doctorales.

Madame Chantal Théry, qui fut d'abord la directrice de mon mémoire de maîtrise, a gentiment accepté de prendre la relève de Louis Francoeur en cours de rédaction. Elle a fait une révision attentive de ma thèse, corrigeant les impropriétés et m'apportant, par ses remarques judicieuses, des conseils me permettant de préciser mes résultats. Je tiens donc à la remercier pour cela et pour son appui amical qui a su me rendre le dynamisme nécessaire pour compléter cette recherche. Son engagement personnel en recherche féministe, de même que sa passion communicatrice pour la littérature, en particulier celle des femmes, constituent certainement pour les étudiantes (et les étudiants) un exemple à suivre.

Enfin, il ne faut pas oublier les personnes qui ont été les plus touchées par ces études doctorales : André, mon conjoint, qui, durant ces « nombreuses » années, a fait preuve d'une compréhension à toute épreuve et m'a accordé un précieux support, et mes enfants, Arnaud et Jérôme, sans lesquels les difficultés de ce long parcours me seraient apparues bien plus souvent insurmontables; à eux trois, un sincère merci et toute mon affection.

Je tiens de plus à remercier madame Lisanne Brochu qui a fait, avec son perfectionnisme habituel, la mise en page et les dernières corrections de ce manuscrit.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

PETITE RÉFLEXION SUR LA CULTURE : CULTURE DE L'UN, (NON) CULTURE DE L'AUTRE. 1

CHAPITRE 1 ENJEUX ET PERSPECTIVES

1. L'« AUTREMENT ORGANISÉ » OU LE RÊVE DE L'ALTÉRITÉ. 13

   1.1 Discours féminin et représentations hétérogènes. 13

   1.2 L'implicite du discours féminin : « Représenter l'irreprésentable » 20

2. LES ENJEUX D'UNE RÉCEPTION DE L'AUTRE DISCOURS : POUR UNE SÉMIOTIQUE DE LA CULTURE FÉMININE. 31

   2.1 Le langage, moyen privilégié d'étudier les phénomènes..... 31

   2.2 La théorie des actes de langage. 35

   2.3 Un modèle sémiotique de description des oeuvres littéraires féminines : l'oeuvre littéraire féminine, une performance intentionnelle. 45

3. L'INTENTIONALITÉ DÉRIVÉE DES ACTES DE LANGAGE : UNE NOUVELLE THÉORIE DU SENS. 55

3.1 La notion d'intention. 55

3.2 La notion d'Intentionalité chez Searle. Le modèle de l'acte de langage : un sous-groupe particulier des états intentionnels. 57

3.3 L'intention de sens : le processus d'intention ou l'intention de représenter et l'intention de communiquer. 58

3.3.1 L'intention de représentation. 62
3.3.2 L'intention de communication. 67

4. L'INTENTIONALITÉ DÉRIVÉE DES ACTES DE LANGAGE MÉTAPHORIQUE OU LA SECONDE INTENTIONALITÉ : LE CHEMIN DE LA MÉTAPHORE. 69

4.1 Les intentions de sens de l'acte de langage métaphorique. 69

4.2 Le décodage de l'architecture informationnelle : analyse des « intentions de sens » dans l'acte de langage métaphorique. 77

4.2.1 Les intentions de représentation de l'acte de langage métaphorique. 78
4.2.2 Les intentions de communication de l'acte de langage métaphorique. 83

5. LE PROCESSUS D'INTERPRÉTATION DES OEUVRES LITTÉRAIRES FÉMININES : L'EFFET PERLOCUTOIRE DE L'ACTE DE LANGAGE OU LA SANCTION DE L'INTERPRÈTE COLLECTIF. 91

CHAPITRE 2 L'UNIVERS FICTIONNEL FÉMININ

1. LES SÉRIES LITTÉRAIRES FÉMININES. 97

1.1 La sanction de l'interprète collectif : conformité ou non-conformité des interprétants. 97

1.2 La culture littéraire féminine : « l'autrement organisé » ou la découverte d'une parole autre. 102

2. LES INTENTIONS DE « SENS » DU CONTEXTE MÉTAPHORIQUE DANS *BONHEUR D'OCCASION* DE GABRIELLE ROY, LES *CHAMBRES DE BOIS* D'ANNE HÉBERT ET *L'AMÈR* DE NICOLE BROSSARD : DU SILENCE IMPOSÉ À LA QUÊTE D'UNE SPÉCIFICITÉ. 110

2.1 La série du silence imposé : la quête d'une voix-voie : ANALYSE DE *BONHEUR D'OCCASION* DE GABRIELLE ROY. 113

2.1.1 Présentation générale de l'oeuvre. 113

2.1.2 L'acte d'énonciation : les marques de la subjectivité. 117

2.1.3 L'acte propositionnel et l'acte illocutoire : les intentions de sens du contexte métaphorique. 128

2.1.3.1 L'acte propositionnel : l'intention de représentation ou « le corps dévasté ». 130

A. Identification de l'objet : le corps-modèle. 132

B. Caractérisation de l'objet : le corps souffrant, le corps pillé et le corps piégé. 135

A) Le corps maigre, le corps pesant : la métaphore du corps souffrant. 138

B) Le regard de l'autre, le reflet du miroir, le jeu de la séduction : la métaphore du corps pillé. 143

C) Le corps désirable, le corps matrice : la métaphore du corps piège. 153

2.1.3.2 L'acte illocutionnaire : l'intention de communication ou l'acte de dénonciation de l'asservissement du corps féminin. 159

2.2 La série de la contestation : la quête d'une identité. ANALYSE DE *LES CHAMBRES DE BOIS* D'ANNE HÉBERT. ..173

2.2.1 Présentation générale de l'oeuvre. 173

2.2.2 L'acte d'énonciation : les marques de la subjectivité. 178

2.2.3 L'acte propositionnel et l'acte illocutionnaire : les intentions de sens du contexte métaphorique. 185

2.2.3.1 L'acte propositionnel : l'intention de représentation ou le corps possédé, transmué. 185

A. Identification de l'objet : le corps-multiple..... 185

B. Caractérisation de l'objet : le corps-cendre, le corps-oeuvre d'art et le corps-mue. 190

A) Le corps désirable, le corps possédé, le corps consumé : la métaphore du corps-cendre. 192

B) Oeuvre d'art, image et fantasme : la métaphore du corps-création. 202

C) Du corps nubile au corps pubère : la métaphore du corps-mue ou renaître de ses cendres. 205

2.2.3.2 L'acte illocutionnaire : l'intention de communication ou l'appel à la libération du corps féminin. 211

2.3 La série de la transgression : la quête d'une spécificité. ANALYSE DE *L'AMÈR* de Nicole Brossard. 226

2.3.1 Présentation générale de l'oeuvre. 226

2.3.2 L'acte d'énonciation : les marques de la subjectivité. 231

2.3.3 L'acte propositionnel et l'acte illocutionnaire : les intentions de sens du contexte métaphorique.....243

2.3.3.1 L'acte propositionnel : l'intention de représentation ou le corps exulté. 243

A. Identification de l'objet : le corps-spécifique.....244

B. Caractérisation de l'objet : le corps patriarcal, le corps retrouvé et le corps symbolique.....250

A) Le « corps en son procès » ou la mort du ventre : la métaphore de la mère patriarcale. 252
B) Le regard autre, miroir du corps : la métaphore du corps retrouvé. 259
C) Du geste à la parole, de l'origine à la fiction, la renaissance du corps mutilé : Évocation de la mère symbolique. 265

2.3.3.2 L'acte illocutionnaire : l'intention de communication ou l'affirmation d'un corps-spécifique.....270

3. DU CORPS OPPRIMÉ AU CORPS UTOPIQUE : LES REPRÉSENTATIONS MÉTAPHORIQUES DU CORPS DANS L'UNIVERS FICTIONNEL FÉMININ, UNE VISION BIEN SOUVENT SPÉCIFIQUE ET SUBVERSIVE. 284

CHAPITRE 3 L'ENDOTOPIE ET L'EXOTOPIE DE LA SÉRIE CULTURELLE : LA CULTURE LITTÉRAIRE FÉMININE OU L'ESTHÉTIQUE OCCULTÉE.

1. L'ESPACE PROVISOIRE DE LA CRÉATION AU FÉMININ. 288

2. LE PARCOURS CRÉATEUR DES ÉCRIVAINES ET DES POÉTESSES QUÉBÉCOISES : VOYAGE À LA RECHERCHE DES FEMMES CHAMANES. 294

   2.1 PREMIÈRE SÉRIE LITTÉRAIRE : La série du silence imposé : la quête d'une voix-voie. 294

   2.2 DEUXIÈME SÉRIE LITTÉRAIRE : La série de la contestation : la quête d'une identité. 316

   2.3 TROISIÈME SÉRIE LITTÉRAIRE : La série de la transgression : la quête d'une spécificité ou comment s'insérer dans l'ordre culturel. 334

3. LA FICTION DES FEMMES : UN HÉRITAGE MÉCONNU. 358

CONCLUSION :

LA CULTURE DES FEMMES OU LA DÉCOUVERTE D'UNE NÉCESSAIRE FILIATION : UN TRAJET DE LA CONNIVENCE À LA SINGULARITÉ. 365

BIBLIOGRAPHIE :

1. Oeuvres étudiées 380

2. Oeuvres littéraires citées 380

3. Les écrivaines et leurs oeuvres 383

4. Ouvrages d'histoire et de critique littéraire 393

5. Femmes et écriture 395

5.1 Ouvrages de philosophie, d'histoire et d'analyse littéraire 395

5.2 L'écriture des femmes du Québec 397

6. Ouvrages théoriques 401

INTRODUCTION

PETITE RÉFLEXION SUR LA CULTURE : CULTURE DE L'UN, (NON) CULTURE DE L'AUTRE

> Ce n'est pas vrai que d'un côté il y a la raison, la logique, l'intellect, la raideur, le sec... et de l'autre l'intuition, l'irrationnel, la pensée magique, la sensibilité, la douceur, l'humide... De ce manichéisme, de cette mort en rose, je suis saturée. Toi aussi, sans doute, ton nez est trop fin pour ne pas sentir que, dans ce cimetière où nous sommes parqués tous les deux, les fleurs sentent nettement le pourri.
> Suzanne Lamy, « Des enfants uniques, nés de père et de mère inconnus », « L'autre lecture », tome 2.

> Femmes amnésiques. Femmes dépassées, déphasées.
> Louky Bersianik, *Les agénésies du vieux monde*.

En commençant cette réflexion, il convient de se poser une première grande question : peut-on spécifiquement parler de culture « au féminin » ? Existe-t-il vraisemblablement une culture qui serait plus spécifiquement féminine ? Depuis quelques décennies, la recherche sur les femmes s'est orientée sur les faits de culture et de nombreuses chercheuses (et des chercheurs) se sont interrogées sur ces autres rapports à la culture, sur cette

culture de l'« autre » qualifiée parfois de culture minoritaire[1]. Ainsi, il apparaît possible d'envisager la création féminine comme une création autonome, spécifique, ne serait-ce que du fait de sa marginalisation et de son occultation, justement parce qu'elle est issue d'un groupe particulier, celui des femmes. Les femmes forment en effet, malgré les disparités, un groupe relativement homogène en raison d'une expérience et de conditions communes de vie (que celles-ci soient biologiques, sociales, politiques ou autres); elles ont créé (et souvent ne l'ont pas fait) dans un monde qui les a longtemps niées comme « êtres de création » et, demeurées en marge de toute culture, elles se trouvent désormais confrontées à un immense trou de mémoire culturel.

En effet, que s'est-il dit sur la littérature des femmes depuis Marie Morin, première femme écrivain au Québec et inconnue de la plupart d'entre nous ? Somme toute, et malgré une recherche féministe de plus en plus dynamique (mais tout de même assez récente puisqu'elle a débuté au cours des années soixante-dix), peu de choses. Car il est vrai que les femmes sont absentes de l'histoire culturelle officielle, absentes de l'histoire littéraire telle qu'elle s'est écrite dans les manuels d'histoire littéraire, les lecteurs devant bien concevoir à la lecture desdits manuels et autres dictionnaires que les créatrices y sont bien peu nombreuses et que, mis à part quelques noms isolés (considérés bien souvent comme des exceptions), bien peu de femmes ont participé à l'édification de l'entreprise culturelle québécoise. Le poids du silence a pesé lourd sur l'héritage culturel des femmes, sur cette spécificité qui s'est niée, ignorée, mettant longtemps à se dire ouvertement, mais toujours présente dans l'implicite du discours féminin. Comment expliquer cette absence des femmes au sein de la

---

[1] Les femmes constituent la moitié de l'humanité; il semble donc injuste et inadéquat de qualifier leur histoire, leur culture, de minoritaire. Cependant, étant encore confrontée à une certaine marginalisation, il faut bien se résoudre à envisager les femmes comme une « minorité ». Comme l'écrit Louky Bersianik : « Que la femme soit considérée comme l'une des deux composantes de l'humanité, cela relève encore de l'utopie. En fait, elle n'en est qu'une variété parmi d'autres comme les handicapés, les autochtones, les minorités ethniques et culturelles. », « L'utopie de la gynilité, un non-lieu provisoire », dans « Les femmes et la société nouvelle », *Philosophiques*, vol. XXI, n° 2 (automne 1994), p. 462.

culture ? Est-ce parce que les créatrices ont été oubliées ? Qu'on leur a nié l'autorité de prendre place au sein du panthéon des créateurs ? Ou bien encore parce qu'elles ont été nettement moins nombreuses que les hommes à choisir cette voie ? En fait, sont-elles absentes de l'histoire culturelle en raison de leur impuissance à créer ou parce que leur discours, leur mode de création, comportent des aspects hétérogènes qui ont incité l'institution à exclure leurs oeuvres de la culture ? Y aurait-il eu rejet, exclusion systématique des oeuvres de femmes ? Comment élucider cette mystérieuse absence des créatrices au sein de l'histoire des arts, du moins jusqu'à tout récemment ? Comment expliquer en effet que les femmes soient désormais nombreuses à écrire, à peindre, à composer, à danser ? Et comment expliquer qu'au Québec le nombre de poétesses, de dramaturges, d'écrivaines, aille toujours en s'accroissant depuis les années 1970, années de prise de conscience féministe ? Pourquoi les femmes peuvent-elles désormais imaginer, élaborer, concevoir des oeuvres d'art, ce qu'elles n'ont fait que de manière marginale durant bien longtemps ?

Soulignons tout d'abord qu'il est longtemps apparu délinquant pour une femme d'écrire, de peindre, de sculpter, de danser, enfin de s'affirmer comme créatrice. L'ostracisme dont les créatrices ont été l'objet à travers l'histoire aura découragé bien des vocations. Encore aujourd'hui, il apparaît plus difficile aux femmes qu'aux hommes de prendre la parole, comme en font foi ces mots d'Élaine Cliche : « Qu'une femme écrive, c'est toujours terrifiant. Pour tout le monde. Pour moi aussi. Ce que j'écris ne cesse de parler de ça : la culpabilité de l'écriture est toujours là[2] ». Et, de fait, les femmes ont été longtemps moins nombreuses que les hommes à s'engager dans la voie de la création; de fait, elles ont été moins nombreuses que les hommes à prendre la plume. Ce sont principalement des hommes qui se sont octroyés le droit de créer, se mettant à la place de Dieu et s'arrogeant son pouvoir de création. Jusqu'à tout récemment, peu de femmes se sont autorisées à le faire.

---

[2] Entrevue accordée à Raymond Bertin, « Les parents terribles », *Voir*, vol. 3, n° 25 (8 au 14 septembre 1994), p. 25.

Mais les femmes n'ont-elles pas créé en plus grand nombre que la lecture des manuels d'histoire littéraire pourrait nous le laisser croire ? Peut-on penser qu'il y a eu une certaine exclusion, un certain rejet des oeuvres de femmes par l'institution littéraire ? Cela ne fait désormais plus de doute. Mais se peut-il que cette exclusion soit survenue parce que les femmes qui ont écrit, qui ont posé ce geste délinquant, ont appréhendé différemment l'acte de création ? Une telle interrogation ouvre la porte à d'autres questionnements qui portent sur la compréhension de l'acte créateur, sur la mimésis, sur cette faculté d'observation de certains êtres qui les amène à poser un regard particulier sur le monde pour ensuite transformer ce regard en signe distinct, en oeuvres d'art, que ce soit une partition musicale, une oeuvre picturale ou encore un roman. Nancy Huston, dans son très beau *Journal de la création*, a souligné que les créatrices élaborent leurs oeuvres selon des paramètres différents de ceux des créateurs et qu'elles entretiennent avec l'art, la création en général, un rapport dissemblable, différent de celui qu'entretiennent les hommes avec la création. Mais ce rapport s'avère-t-il véritablement dissemblable et, si c'est le cas, comment l'expliquer, le qualifier ? Et comment se fait-il que la femme n'ait encore pu ni s'incarner ni s'imposer véritablement comme créatrice ?

Question primordiale s'il en est une. Parce que la femme est traditionnellement l'image de la nature, de la matérialité même de l'être et, qu'au contraire, la création est proche de l'expérience spirituelle, rejetant par le fait même toute matérialité. La litigieuse opposition nature/culture apparaît fondamentale lorsqu'il s'agit de s'interroger sur une culture « au féminin ». L'univers, divisé en deux parts, d'un côté, la chair, de l'autre, l'esprit, est perçu comme dichotomique, dichotomie opposant deux activités fondamentales de l'être humain, la procréation et la création. Les femmes ont été confinées à une culture du corps; elles sont les procréatrices du genre humain, alors que les hommes sont les artistes de la création. Elles ont été mises hors-culture alors que, comme le soulignait Simone de Beauvoir dans *le Deuxième Sexe*, le poids du culturel a pesé lourd dans la définition de leur nature. Les femmes se sont fait imposer culturellement, au nom de leur nature, un modèle qui les niait comme être de création.

Ainsi, le pouvoir de procréation de la femme subjuguerait son pouvoir de création, la renvoyant à sa matérialité, du côté de la « mater », de la matière. Nulle confrontation possible avec Dieu puisque la vie s'incarne à travers elle; elle devient par le fait même symbole de la création, image de la création, non plus sujet, mais matériau. De plus, ayant été fort longtemps du côté de la Muse, il lui est plus difficile de devenir celle qui crée, celle qui n'est plus seulement l'inspiration des poètes mais, désormais, l'instigatrice de l'oeuvre d'art. Ce rôle de muse a longtemps scellé l'impuissance des femmes à créer, à s'affirmer comme êtres de création et non plus seulement objets de la création. Tel est d'ailleurs le sens de l'interrogation posée aux hommes (et aux créateurs) de la Terre par l'Euguélionne, personnage utopique de Louky Bersianik : « Hommes de la Terre, avez-vous déjà vu des objets d'art se substituer à leur créateur ?[3] » Élaborant leurs oeuvres dans un monde dominé par les créateurs, où elles ont été plus souvent Muses qu'autre chose, les créatrices vivent toujours avec la peur du rejet, créant pour l'Autre, à travers l'Autre. Elles ont l'impression d'être des usurpatrices, s'étant appropriées sans droit le pouvoir de créer, alors qu'elles ne sont pas légitimement habilitées à le faire. Les femmes vivent la création dans la clandestinité.

En réalité, cette possibilité pour les femmes de procréer, possibilité qui les fait obligatoirement se confronter à leur être de chair, ne les exclut pas du monde de la création, comme on l'a souvent pensé (faisant des rares créatrices des êtres d'exception), mais les oblige à entrevoir différemment l'acte créateur. Les créatrices ont toujours eu un plus grand sens de l'aléatoire, elles confondent moins « être de chair » et « être de papier ». Pour elles, l'inanimé ne pourra prendre vie subitement et il demeurera inévitablement un être de création. Impossible de penser à un Pygmalion féminin, car les créatrices n'ont pas besoin de recréer la vie, elles la produisent véritablement. Il faut donc que leur création soit autre chose qu'une joute avec cet être supérieur responsable de la première étincelle et que les

---

[3] Louky Bersianik, *l'Euguélionne*, Montréal, Stanké, 1985, p. 254. Et l'Euguélionne poursuit : « [...] Hommes de la Terre, avez-vous déjà créé dans la hantise de déplaire à la personne aimée ? Non dans la crainte que votre oeuvre pourrait lui déplaire, mais dans la crainte qu'elle vous tienne rigueur de votre génie ? », *idem*.

créateurs tentent bien souvent d'égaler. En ce sens, les créatrices n'envisagent pas nécessairement la création comme sacrée, ou comme une expérience spirituelle qui rejoindrait l'acte d'enfanter, et ne ressentent pas envers leurs oeuvres la vénération et le fétichisme de certains auteurs masculins envers les leurs.

Ainsi, la création pour la femme n'est plus liée à un désir d'inventer le monde, mais bien plutôt de rejoindre la vie. Alors que les hommes tenteraient de pallier à leur impossibilité de procréer, tenteraient de se mesurer à Dieu, premier créateur, les femmes créeraient un pouvoir nouveau, différent de celui de la procréation, mais à travers lequel elles retrouveraient une certaine osmose, pouvoir leur permettant d'effectuer un retour aux origines, aux sources, leur permettant aussi de se dire en tant qu'êtres de création. Ainsi, Gabrielle Roy présente dans son oeuvre une figure puissante de conteuse, une figure de mère artiste liant maternité et création et allant à l'encontre de l'idéologie traditionnelle. Ce rapprochement permet d'entrevoir différemment l'acte créateur et les créatrices, de ne plus seulement se voir comme « mater », mais aussi comme « esprit »; ici, ce n'est plus le Père qui doit être confronté, mais la mère, symbole de la matière, qui devient la source de la création artistique. Cette création n'est plus un grand « Big Bang » cosmique, mais une représentation de l'essence même de la vie dans ce qu'elle a de plus incarnée, de plus palpable, dans sa matérialité même.

En fait, la culture des femmes est ouverte sur l'immémorial, sur ce qui n'a pu être « mémorialisé », et les femmes font l'histoire de tout cet innomé qui n'a pas pris place dans l'histoire officielle. Ainsi, pour créer, les femmes ont eu recours à des techniques, des procédés, des images, une iconographie traditionnellement féminine et dont nous ne possédons guère de traces puisque, obligées de créer dans des sphères que l'interprète collectif n'a pas voulu sanctionner[4], leurs oeuvres se sont constituées dans

---

[4] Ainsi, bien que durant la période libérale du Moyen Age (X^e^-XIIe siècles) l'artisane ait pu « travailler dans l'atelier de son mari ou de son père, ou bien, veuve, prendre en charge son administration [...] le droit à la maîtrise, dans les différents corps de métiers, lui fut en général fortement contesté. Elle était donc, le plus souvent, reléguée aux

le silence et l'anonymat, telles ces couturières de pièces d'art religieux représentées par Judy Chicago dans « The Dinner Party ». En ce sens, pour refaire l'histoire d'une culture au féminin, il faut s'intéresser à l'histoire sans nom, à l'histoire dite sans qualité, à cette histoire qui n'a jamais préoccupé les historiens comme l'affirme l'Euguélionne :

> [...] c'est de l'histoire secrète, clandestine, de l'histoire sans gloire et sans poésie. Voilà pourquoi elle n'a jamais préoccupé l'esprit des historiens [...][5]

Car les femmes ne racontent pas la grande histoire dira la mère/conteuse de Gabrielle Roy, Ruah, qui trouve l'inspiration dans tous ces petits riens qui forment la vie : « Je ne raconte pas la grande Histoire. Je raconte des histoires. C'est moins périssable. Plus dangereux[6] ». De même, la littérature des femmes s'inspire bien souvent, tout comme leur histoire, non pas des faits sociaux ou politiques, mais de leur quotidien, de ses grandeurs et de ses misères. Et à travers cette création « autre », différente, elles ont finalement pris leur place dans le domaine du culturel, cherchant justement à retrouver les traces, faute de marques de leur passé. De minoritaires qu'elles furent, elles sont nombreuses maintenant à se dire et à faire part de leurs perceptions du monde. Cette prise de parole a favorisé la redécouverte de ces « cultures féminines » trop longtemps ignorées ou jugées inexistantes.

Si les historiens se sont peu intéressés à l'histoire des femmes, les écrivaines ont été les témoins privilégiés de cette réalité hétérogène et la littérature, porteuse de mémoire, peut être considérée actuellement comme le système textuel par excellence de la culture féminine. Bien que les différents systèmes de textes d'une culture (économie, politique, littérature, etc.) ne puissent être pris isolément, il peut arriver que l'un des systèmes prime

---

ouvrages de femmes — fileuse, tisserande, couturière, dentellière — toujours moins bien considérés que ceux des hommes comme le seront plus tard, en art, les "oeuvres de dame" par rapport aux grandes fresques viriles. », Blanc, Liliane, *Elle sera poète, elle aussi ! Les femmes et la création artistique*, Montréal, Le Jour, 1991, p. 154.

[5] Louky Bersianik, *op. cit.*, p. 151.

[6] *Jézabel*, opéra-rock de Denise Boucher, mis en musique par Gerry Boulet.

sur tous les autres. C'est désormais le cas du littéraire, croyons-nous, lorsqu'il s'agit de culture féminine. Culture minoritaire, culture de l'implicite, elle a trouvé le moyen de s'affirmer dans la fiction, dans le poétique. Le mouvement de l'écriture féminine des années soixante-dix, d'abord littéraire, mais devenant bientôt un mouvement politique et social, en témoigne. De plus, les oeuvres littéraires, même rejetées, peuvent devenir des textes dans la culture, ce que ne peuvent devenir les créations anonymes et artisanales des femmes. La fonction de mémoire que possède toute culture permet aujourd'hui une réactualisation du discours de certaines femmes, discours bien souvent occulté par les critiques littéraires. Car ceux-ci ne se reconnaissaient pas dans la littérature des femmes et passaient sous silence l'expression d'une réalité particulière, privilégiant l'aspect politique et social de l'ouvrage, comme ce fut le cas pour *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy, ou encore discourant davantage sur les faiblesses du texte que sur la vision de l'auteure, comme dans le cas de *la Chair décevante* de Jovette Bernier, de *Désespoir de jeune fille* de Thérèse Tardif, ou encore d'*Amadou* de Louise Maheux-Forcier.

Ainsi, les femmes pourront se réapproprier leur littérature en redécouvrant les premiers balbutiements de la parole féminine, en redécouvrant leur histoire littéraire, leurs créations, et en faisant des traces laissées par les créatrices, des marques indélébiles de cette culture particulière. Car l'absence d'histoire est aussi l'absence de filiation, l'absence d'exemples pour toutes les poétesses, les romancières et les dramaturges qui souhaitent aujourd'hui s'inscrire dans un processus de création qui leur soit propre, un processus de création qui tient compte de leur vision, de leur expérience et de leur langage spécifiques. Sans passé, sans tradition, « enfants uniques, nés de père et de mère inconnus » pour reprendre les termes de Suzanne Lamy, les textes littéraires féminins ont grandi à l'ombre de la littérature masculine, parfois dans son sillon, parfois dans sa marge.

Pour de nombreuses chercheuses, la critique au féminin est d'abord une entreprise de réveil de la mémoire, une recherche de tout ce qui est enfoui dans une apparente absence de création, dans un « rien » qu'il faut justement explorer à nouveau. Les femmes ne sont pas sans passé culturel; elles sont simplement absentes d'une histoire de la culture telle que définie

jusqu'à présent par l'interprète collectif[7]. Il nous faut donc réactiver les signes culturels, retrouver la mémoire et redécouvrir un discours qui va, à certains moments, à l'encontre du « sens » de l'histoire. Pour ce faire, nous devrons justement analyser la situation des textes de femmes au sein de la culture littéraire : la littérature féminine s'intègre-t-elle à une culture littéraire dominante ou doit-on plutôt parler de littérature parallèle ? Peut-elle parfois être perçue comme une contre-littérature ? Ou encore peut-on parler de « deuxième culture » au même titre que Simone de Beauvoir qualifiait le sexe féminin de « deuxième sexe » ?

Si on a longtemps cru que la culture universelle était une culture occidentale et masculine, il apparaît évident désormais qu'il existe non pas une Culture, mais des cultures. Toutes ces cultures, constituées d'interprétants propres, d'un dynamisme particulier, d'une mouvance distincte, s'inscrivent dans un processus de transformation continu. Ce n'est donc pas pour « ghettoïser » la littérature féminine du Québec que nous entreprenons ici d'en faire une étude particulière, mais plutôt pour tenter d'entrevoir comment s'est constituée la culture des femmes et examiner quelles ont été les interactions entre cette culture et la culture majoritaire, celle des hommes en l'occurrence. Que les textes de femmes s'intègrent dans les séries dominées par les auteurs masculins ou, qu'au contraire, ils se situent davantage dans des séries parallèles, n'ayant pas été acceptés par l'institution, il n'en demeure pas moins que ces textes constituent, à notre avis, un ensemble, plus ou moins homogène, parfois même disparate, mais un ensemble tout de même qui est celui des textes de femmes. Nulle idée de créer un ghetto, répétons-le, mais seulement le désir de tenter d'écrire les grandes lignes (de façon bien sommaire) d'une histoire de l'écriture des femmes, histoire qui, qu'on le veuille ou non, s'inscrit dans une certaine spécificité en raison du cheminement créatif particulier des femmes au Québec. C'est pourquoi nous nous devons de lire les textes de femmes

---

[7] À ce propos, il faut comprendre que « reconnaître ainsi que l'histoire, dans ses manifestations textuelles, c'est d'abord fonction d'un Interprète culturel collectif et de son continuum d'interprétants, [...] c'est affirmer que le passé ici ne se donne pas comme un *réel objectif* mais qu'il est toujours médiatisé par des agents culturels. », Louis et Marie Francoeur, *Grimoire de l'art, grammaire de l'être*, Ste-Foy, Les Presses de l'Université Laval, Paris, Klincksieck, 1993, p. 230. Les italiques sont des auteurs.

comme un ensemble se mouvant dans une même continuité et non plus comme un éparpillement de textes disséminés dans la culture dominante, ou encore, comme un regroupement de textes caractérisés par une écriture spécifique.

En ce sens, notre définition de la littérature féminine n'est pas liée à celle d'écriture spécifique; il y a, pour nous, une littérature produite par les femmes à toutes les époques, littérature s'inscrivant parfois dans une série littéraire masculine, en étant parfois exclue et s'affichant alors spécifiquement « autre », comme ce fut le cas pour la littérature féministe des années soixante-dix. Nous ne chercherons donc pas à identifier cette écriture au féminin qui représente la mise au monde d'une véritable culture des femmes pour beaucoup de critiques féministes. Il est possible que cette écriture, dite souvent écriture-femme, possède une structure particulière, liée à la mouvance et à la fluidité. Et il ne fait pas de doute qu'elle est caractéristique d'une époque nouvelle, qu'elle a favorisé la prise de parole consciente et spécifique des femmes et des créatrices et qu'elle représente dans la culture des femmes ce que nous appellerons un « bond en avant », une sorte de catastrophe. Mais les textes antérieurs n'ont-ils pas pris part à l'édification de cette culture féminine dont nous pouvons aujourd'hui discerner les contours ? Il serait faux de penser que la majorité des créatrices passées ont fait du travestissement, de l'art au masculin. Des difficultés multiples ont surgi et le désir de mimésis fut, et surtout est encore, puissant; cependant, même engluées dans les stéréotypes et le discours patriarcal, les femmes n'ont jamais pu créer exactement comme les hommes. Qu'elles aient tenté de les imiter, ou encore qu'elles aient contesté l'hégémonie des mâles dans le domaine littéraire, qu'elles aient voulu rentrer dans les rangs ou bien plutôt s'afficher marginales, les écrivaines ont toujours dû faire des choix en marge.

Par conséquent, faire fi de la situation sociale, économique, politique et biologique des femmes, c'est nier cette histoire culturelle « autre » qui est celle des femmes. Car si les femmes ont créé dans la diversité (tout comme les créateurs masculins), si une analyse de la littérature féminine permet de constater la multiplicité des représentations, le désordre des formes et les nombreuses influences, il faut bien considérer que cette multiplicité connaît

bien souvent un sort commun, celui de la marginalisation. Cette marginalisation est propre à toute forme d'art issue d'interprètes non reconnus et formée d'interprétants non identifiables par l'institution. À la fois partie intégrante de la culture des hommes, la littérature féminine est aussi « autre » et il ne faut plus la voir comme une légère excroissance de la littérature masculine, mais tenter de la percevoir dans son entité globale et même surtout dans les silences qui l'ont façonnée. Il ne faut pas non plus occulter l'héritage passé de l'écriture des femmes, textes précédant la prise de parole massive des écrivaines et des poétesses féministes, matériau d'une culture qui a mis longtemps à réclamer et à afficher sa spécificité, mais seule culture disponible à toutes les créatrices qui rechercheraient le passage de leurs pareilles à travers l'histoire des arts, de la littérature.

Car la culture des femmes est une culture dont les textes ont sombré dans l'oubli, dans l'indifférence, une culture redevable à toutes les créatrices anonymes ou oubliées. Mais, malgré le silence[8] et l'anonymat, ces créatrices ont semé les traces d'une culture au féminin. Sous quel angle pouvons-nous aborder cette culture de l'indicible pour tenter d'en dessiner (bien grossièrement encore) les contours ? Tout geste de création s'inscrit dans un réel éphémère, mais il laisse des traces qu'il nous faut découvrir et tenter de comprendre. En fait, quelles sont les empreintes laissées par les créatrices dans la culture ?

Plus spécifiquement, notre recherche veut rendre compte de la littérature des femmes et comprendre certaines de ses mutations par le biais de l'analyse des actes de langage métaphoriques. Nous désirons, aidée pour ce faire d'un modèle inspiré des travaux de John R. Searle, ainsi que des travaux de Louis et Marie Francoeur[9], poser quelques jalons dans l'élaboration d'une histoire de l'écriture des femmes du Québec. Tentant

---

[8] La première de nos séries littéraires est justement nommée « la série du silence imposé ».

[9] Les travaux de ces deux chercheurs, qui présentent une définition sémiotique de la culture, me permettront justement d'utiliser les théoriques linguistiques des actes de langage dans un champ plus large, celui de la littérature, et de concevoir la métaphore comme un outil privilégié par les créatrices pour investir le culturel et prendre la parole.

de saisir l'implicite du discours littéraire féminin par l'étude des signes littéraires, de leurs organisations systémiques et de leurs interprètes, et nous appuyant sur la théorie des actes de langage et sur les notions d'intentionnalité et de série culturelle, nous examinerons le cheminement des auteures québécoises en tentant d'expliquer la prise en charge graduelle du corps dans leurs écrits. Cette prise en charge constitue un corollaire de l'accès des femmes à la parole, les représentations issues des différents textes illustrant un apprentissage parallèle du corps et du langage. Les mots, éléments de digression, permettent d'apprivoiser le corps, longtemps marque de différence, et d'accéder à l'altérité ou, pour reprendre les paroles de Nicole Brossard, d' « anticiper que l'exploit politique tactile tactique de toute façon c'est préférence que de saisir la liaison avec les corps très concrets sortis de conventions, substances convergentes. La fiction rétorque[10]. » Surtout, nous pourrons percevoir, à l'aide de diverses intentions de communication, l'évolution diachronique du discours féminin, une évolution qui laisse entrevoir, du texte réaliste au texte militant, l'émergence progressive de la revendication féministe[11].

---

[10] Nicole Brossard, *l'Amèr ou le Journal effrité*, Montréal, l'Hexagone, 1988, p. 108. Souligné par nous.

[11] Cette courte réflexion est redevable à de nombreux théoriciens et théoriciennes qui ont amplement contribué à l'alimenter, entre autres (apparaissant ici sans ordre d'importance) : Denise Lemieux et Lucie Mercier (*La recherche sur les femmes au Québec : bilan et bibliographie*, Québec, I.Q.R.C., 1982), Louky Bersianik (« L'utopie de la gynilité, un non-lieu provisoire », *op. cit.*, *l'Euguélionne*, *op. cit.*), Le Collectif Clio (Micheline Dumont, Michèle Jean, Marie Lavigne, Jennifer Stoddart, *L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*, Montréal, Quinze (« Idéelles »), 198), Lori Saint-Martin (*L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois,* Montréal, XYZ éditeur, tomes 1 et 2, 1992 et 1994), George Steiner (*Réelles présences. Les arts du sens*, Paris, Gallimard, 1989), Nancy Huston (*Journal de la création*, Paris, Seuil, 1990), Simone de Beauvoir (*Le Deuxième sexe*, Paris, Gallimard (« Idées »), 2 vol., 1979), Louis et Marie Francoeur (*Grimoire de l'art, grammaire de l'être*, *op. cit.*), Françoise Collin (« Voyage à Lausanne ou La marque ou la trace », *Penser au féminin, Les Cahiers internationaux du symbolisme*, n° 65-66-67, 1990), Madeleine Gagnon (« Dire ces femmes d'où je viens », *Magazine littéraire*, n° 134, mars 1978).

CHAPITRE 1

ENJEUX ET PERSPECTIVES

1. L'« AUTREMENT ORGANISÉ » OU LE RÊVE DE L'ALTÉRITÉ

1.1 DISCOURS FÉMININ ET REPRÉSENTATIONS HÉTÉROGÈNES

> L'écriture a été jusqu'à présent [...] un lieu [...] où la femme n'a jamais eu sa parole, ceci étant d'autant plus grave et impardonnable que justement l'écriture est la possibilité même du changement, l'espace d'où peut s'élancer une pensée subversive, le mouvement avant-coureur d'une transformation des structures sociales et culturelles.
> Hélène Cixous, « Le rire de la méduse »

Longtemps les femmes se sont tues ou ont parlé la langue de l'Autre, ce semblable étranger, n'accédant que bien tardivement à cette parole spécifique qui sera l'image du changement, de la libération et de l'appropriation, appropriation du langage, du corps, du monde et de la vie. Cependant, bien avant la prise de parole féministe, les écrivaines et les poétesses d'ici ont parlé d'elles, de leurs expériences et de leurs perceptions du monde. Dire que les femmes n'ont jamais eu leur parole, c'est souvent occulter toutes les représentations particulières qui fondent les textes

féminins, représentations plus souvent subversives qu'on ne le croit et qui ont justement mené à la prise de parole collective de la décennie soixante-dix. En fait, les discours d'opposition se sont propagés dans les textes des poétesses et des écrivaines québécoises du tout début de la colonie jusqu'aux écrits-manifestes des écrivaines féministes.

Ainsi, selon Chantal Théry, Marie Morin, annaliste de l'Hôtel-Dieu de Montréal et premier écrivain du Canada, décrira avec émotion l'insoumission et la détermination de soeur Pilon, supérieure à Baugé, à qui Monseigneur d'Angers et Monsieur de La Dauversière refusaient le droit de venir au Canada[1], alors que Marie de l'Incarnation évoquera, dans sa correspondance, les luttes qu'elle doit livrer contre ses Supérieurs et contre Monseigneur de Laval[2]. Paroles de missionnaire, de pionnière, l'expérience que fait Marie de l'Incarnation de cette terre lointaine est celle d'une femme, d'une religieuse, d'une mère, qui a quitté sa contrée et son fils pour s'installer dans un pays neuf. Sa perception de la colonie ne peut donc être la même que celle de ses Supérieurs, de Monseigneur de Laval et de tous ces hommes qui viennent conquérir et diriger la Nouvelle-France.

Par la suite, avec *Angéline de Montbrun*, premier roman psychologique paru au Québec, la littérature québécoise s'enrichit d'un texte novateur qui présente une vision singulière de la société, du politique et du social, vision nécessairement orientée et qui désavoue déjà, bien avant que les féministes ne le fassent de manière explicite, l'univers masculin. En effet, la réclusion volontaire des trois narratrices du roman, présentée par

---

[1] Cf. *L'Histoire simple et véritable de soeur Marie Morin, Annales de l'Hôtel-Dieu de Montréal 1659-1725*, édition critique par Ghislaine Legendre, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1979, cité par Chantal Théry dans « Les écrivaines de la Nouvelle-France : entre le mal du pays et prendre pays », *l'Autre lecture : La critique au féminin et les textes québécois*, tome 1, *op. cit.*, p. 21.

[2] « [...] Je portois tous les coups, car notre chère compagne étant jeune, on croioit que quand je serois abbatue, on en viendroit facilement à bout. [On ne voulait pas] nous contraindre ouvertement dans les choses qui nous eussent fait tort : Mais par sous main j'en étois pressée par diverses persuasions, qui m'étoient plus pénibles et crucifiantes qu'une violence manifeste (*Correspondance*, 1656, p. 576-577). », cité par Chantal Théry, *op. cit.*, p. 26-27.

l'auteure comme un choix pertinent et raisonnable, choix soulignant même le caractère pieux et généreux de ces trois femmes, peut aussi être interprétée comme une condamnation du monde extérieur :

> [...] les trois narratrices du roman, Mina Darville, soeur de Maurice, Emma S., compagne de Mina, et Angéline elle-même, dépeignent un univers masculin superficiel qu'elles condamnent toutes les trois en choisissant de se retirer du monde[3].

Et cette condamnation, camouflée au sein d'un discours qui semble d'autre part conservateur, n'en a pas moins heurté la critique de l'époque. En fait, *Angéline de Montbrun*, comme d'autres romans de femmes parus bien avant les textes féministes et la période de l'écriture-femme, laisse transparaître une vision particulière du monde :

> L'ambivalence de la critique, au moment de la parution du roman, vient de là : tout en approuvant les valeurs traditionnelles défendues par l'auteure, les critiques ne peuvent tolérer l'indépendance et l'extériorité du regard, ni celles du jugement. Encore moins s'il est féminin ![4]

Ce regard féminin, qui ne s'imposera pourtant qu'avec l'ère féministe, a orienté de tout temps le discours des femmes.

Car, s'il semble parfois difficile de découvrir les traces d'une culture « au féminin » dans toutes les oeuvres disséminées, classées bien plus

---

[3] Lucie Robert, « D'*Angéline de Montbrun à La Chair décevante* : la naissance d'une parole féminine autonome dans la littérature québécoise », dans *l'Autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, *op. cit.*, p. 45. L'auteure souligne par la suite qu' « Angéline de Montbrun est, à plusieurs égards, aux sources de notre modernité littéraire. La mise en scène de l'intimité y contraste très fortement avec les fresques héroïques ou avec les romans à thèse qui constituent l'essentiel de la production romanesque contemporaine. ». Souligné par nous.

[4] *Ibid.*, p. 46.

souvent comme artisanat que comme art véritable[5], les écrits de femmes ont toujours présenté, explicitement ou implicitement, des représentations hétérogènes du monde. En fait, pour reprendre les termes d'Anne Hébert, « la femme n'a jamais été aussi traditionnelle qu'on a bien voulu nous le dire[6] », et les oeuvres de femmes n'ont pas été exemptes de revendications sociales, de protestations morales et d'innovations stylistiques, ceci bien avant les textes de Louky Bersianik, Madeleine Gagnon ou France Théoret. Pensons, entre autres[7], à *La Chair décevante* (1931) de Jovette Bernier, à *Désespoir de vieille fille* (1943) de Thérèse Tardif, à *Bonheur d'occasion* (1945) de Gabrielle Roy dont tout le potentiel « révolutionnaire » fut trop souvent ignoré et, un peu plus tard, à *Amadou* de Louise Maheux-Forcier, *Les chambres de bois* d'Anne Hébert, ou encore, *Manuscrit de Pauline Archange* de Marie-Claire Blais.

Les écrivains et les poètes ont depuis toujours décrit, glorifié, magnifié le corps féminin. En fait, si les historiens, les littéraires, les critiques d'art ont beaucoup parlé de la Femme[8], alors que les écrivaines et les poétesses de toutes les époques ont parlé des femmes, « la littérature [étant] la voie royale d'accès au mémoriel, c'est-à-dire à l'historique revu et corrigé par le fictionnel[9]. » Si les auteurs féministes sont les premières, à montrer le corps féminin sans fausse pudeur, désirant justement réhabiliter ce corps si célébré, mais aussi nié et souffrant, victime d'une mythification dont il voudra

---

[5] Il n'y a qu'à penser à ces couturières créant des pièces d'art religieux, ces créatrices anonymes dont parle Judy Chicago dans « The Dinner Party ».

[6] Lori Saint-Martin, « Introduction », *l'Autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, *op. cit.*, p. 12.

[7] L'énumération que nous présentons ici est loin d'être exhaustive.

[8] L'Euguélionne tient les propos suivants au Hommes de la terre : « Vos poètes [...] ont rarement considéré la femme autrement que comme un territoire à envahir, une terre à investir, un chef-d'oeuvre à façonner. Vos poètes ont répandu la croyance au prétendu vide féminin, ils ont comparé leur muse à une crevasse, à un accident de terrain, où tout un chacun allait s'engloutir. », Louky Bersianik, *L'Euguélionne*, *op. cit.*, p. 263.

[9] Robert Saletti soulignait ainsi les convictions d'historienne et d'écrivaine de Régine Robin, « grande dame montréalaise de la postmodernité », historienne de métier et sociologue de formation, auteure de *Le naufrage du siècle* (suivi du *cheval blanc de Lénine ou l'histoire autre*) (Montréal, XYZ, 1995), dans « On efface tout et on recommence », *Le Devoir*, 4 juin 1995, p. D 4.

bientôt se libérer, quelques femmes avant elles avaient tenté d'en parler malgré les nombreux tabous linguistiques et sociaux. En ce sens, la littérature des femmes, porteuse de mémoire, permet d'aborder et de reconnaître une vision « autre » du monde. Cette vision s'est depuis longtemps manifestée dans le système des arts, un système qui fait souvent office de précurseur. L'oeuvre d'art ouvre tous les possibles, elle montre la voie, et les artistes ont souvent précédé les autres types de créateur[10]. Par exemple, le mouvement de l'écriture des femmes, apparu au cours des années 1970, fut le fer de lance de toute une action de contestation sociale :

> Ce fut la grande époque de ce qu'il est maintenant convenu d'appeler l'écriture des femmes, mouvement d'abord littéraire, il va sans dire, mais qui devint vite, à cause des idées mêmes qu'il véhiculait, tremplin de choix pour les féministes et véritable phénomène social[11].

Car la représentation que les femmes se font de l'univers, du monde, se forge à travers leurs paroles. En prenant la décision d'écrire, les femmes ont décidé de « se faire exister, [...] [ont] décid [é] de la réalité[12] ». Et la parole des femmes, telle qu'elle se construit dans la fiction, permet de mieux comprendre de quelle manière elles appréhendent la réalité et présentent leur réel :

> Le réel, c'est la réalité expérimentée à travers nos corps, notre enfance, notre histoire personnelle. Le réel qui s'inscrit dans un texte est déjà bien différent de la réalité et peut la transformer[13].

---

[10] Ainsi, à la suite de la rédaction de *Refus Global*, la révolte des peintres et des poètes surréalistes et automatistes prend le sens d'un appel à la contestation généralisée contre l'ensemble de l'organisation de la société québécoise qui mènera, dix ans plus tard, à la Révolution tranquille.

[11] Gabrielle Frémont, « Petite histoire d'un grand mouvement. L'écriture des femmes. », *Questions de culture. Identités féminines : mémoire et création*, Montréal, Institut québécois de recherche sur la culture, 1979, p. 174.

[12] Nicole Brossard, *la Lettre aérienne*, Montréal, Remue-ménage, 1985, p. 132.

[13] Jean Royer, « Nicole Brossard. La tentation du roman », *Le Devoir*, 30 octobre 1982, p. 17. Souligné par nous. En ce sens, le réel des femmes, longtemps ignoré, « nié », a pu

Cette vision particulière du monde se découvre aussi à travers le regard et les jugements que les « autres » portent sur les fictions féminines :

> À commencer par Laure Conan et Susanna Moodie et à continuer par beaucoup d'autres, les Canadiennes ont depuis toujours pris la parole (timide, mutilée, juste... et se faisant forte). Et c'est dans les textes, par l'examen de la nature de l'écrit au féminin, par l'étude aussi de son accueil par le public, que nous pouvons percevoir l'attitude de la femme canadienne vis-à-vis du monde[14].

C'est donc dans certains écrits de femmes publiés au Québec ces cinquante dernières années, ainsi que dans les critiques de ces écrits, que nous allons rechercher les traces de cette vision « autre », de cette « deuxième culture »[15]. Surtout, nous expliquerons pourquoi cette culture doit se définir comme un processus continu, ininterrompu et de quelle manière la prise de parole féministe fut annoncée dans les oeuvres littéraires des écrivaines précédentes. Ainsi, Christl Verduyn affirme

> [que] des traces de la littérature féministe contemporaine se retrouvent dans les textes publiés par les femmes québécoises pendant les années trente, voilà ce que confirme la démarche de redécouverte et de réinterprétation des

---

être qualifié « d'irréel » à certaines époques : « Car le *réel* est d'abord ce qui se traduit dans les signes et qui, à plus ou moins long terme, est connaissable par une communauté de chercheurs. Les signes ne sauraient, pour aucune considération logique ou métaphysique, être amputés de leur dimension sociale et culturelle. [...] Le réel se présente donc à nous comme ce que la communauté des chercheurs continuera de réaffirmer comme réalité dans un avenir raisonnable; *l'irréel*, c'est ce que cette même communauté des chercheurs se plaira à nier. », Louis et Marie Francoeur, *Grimoire de l'art, grammaire de l'être*, *op. cit.*, p. 304. Souligné par nous.

[14] Margret Andersen, *La femme et la culture : recueil de textes choisis et présentés à la conférence à Ottawa*, I.C.R.F., Ottawa, 1982, p. 13. Souligné par nous.

[15] Plus particulièrement, l'examen des textes clé de nos trois séries littéraires (Deuxième chapitre) nous permettra de retracer certaines représentations particulières à l'oeuvre dans la littérature féminine.

> oeuvres de femmes qui fait partie intégrante de la recherche féministe actuelle, au Canada comme ailleurs. Publiés entre les deux guerres mondiales, période marquée par d'importants événements historiques telle la Crise économique, ces textes pour la plupart inconnus témoignent d'une conscience féministe naissante au Québec[16].

La culture des femmes a été façonnée par toutes les créatrices, de toutes les époques, et elle ne peut être perçue comme une entité apparue de manière spontanée lors de la prise de conscience féministe. Cette prise de conscience a certes permis une prise de parole; cependant, les textes antérieurs témoignaient déjà de la différence et de l'hétérogénéité.

En fait, de tout temps, les femmes ont cherché, même sans être entendues, à faire part de cet « autrement organisé » trop souvent exclu du système de valeurs de la culture. Pour ce faire, elles ont créé dans la diversité, dans la multiplicité[17], cherché à briser les résistances face à d'autres formes de représentations. Questions de stratégie... Quelles sont en effet les stratégies discursives inventées par les créatrices, quelles praxis inventives ont-elles mis au point pour s'affirmer malgré tout dans leurs écrits ? Les écrivaines veulent-elles toujours être reconnues ou ne tentent-elles pas, à certains moments, « d'ébranler nos habitudes de regard[18] » ?

En fait, au cours des différentes métamorphoses de la culture, elles ont créé pour enrichir le patrimoine culturel, jouant au coeur de la sémiosis d'inclusion-exclusion. Nombreuses sont les créatrices qui ont désiré que leurs œuvres soient reconnues, légitimées par l'interprète collectif[19]. Pour

---

16 Christl Verduyn, « La prose féminine québécoise des années trente » dans *l'Autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, tome 1, *op. cit.*, p. 57.

17 Il faut en effet prendre en compte la multiplicité de la création au féminin, celle-ci n'étant pas, loin de là, une création uniforme, monolithique.

18 « Les stratégies les plus extrêmes peuvent être imaginées pour conquérir un point de vue nouveau sur notre culture et tenter d'ébranler nos habitudes de regard », Spirale, éditorial, mai 1992.

19 Louis Francoeur explique ainsi le rôle d'interprète qui échoit à la culture définie comme un « système de signes » : « [...] la société de l'homme pouvant être assimilée à une sorte de personne à certains égards d'un rang supérieur à celui de la personne d'un

ce faire, plusieurs d'entre elles ont joué le jeu de l'indirection, camouflant « l'autrement organisé » au sein d'un discours implicite.

1.2 L'IMPLICITE DU DISCOURS FÉMININ : « REPRÉSENTER L'IRREPRÉSENTABLE »

> Seule la compréhension de la métaphore sauvera les sciences de leur bêtise. Le seul lieu où les sciences des choses, des signes peuvent s'interpénétrer, c'est celui du langage. Par le chemin de la métaphore.
> *Lueur*, Madeleine Gagnon

Les images poétiques, les métaphores, sont très présentes dans les textes littéraires féminins. En fait, la figure poétique constitue « une stratégie de la pensée[20] » :

> [...] En rapprochant des mots qu'on n'associe pas habituellement les uns aux autres, le texte poétique attire l'attention sur la béance qui les sépare, il fait toucher du doigt l'indicible inhérent à toute parole.

---

organisme individuel, il nous est tout à fait loisible de reconnaître à la culture un isomorphisme *fonctionnel* avec l'intelligence individuelle dont il est communément reconnu que la caractéristique spécifique consiste à créer de nouvelles pensées. Cette capacité d'engendrement de nouveaux signes, par la sémiosis ou interprétation des signes, assigne à la culture une troisième fonction, celle d'être l'*interprète* d'une collectivité. [...].

« Si, comme le soutient la sémiotique, la qualité de chaque interprète particulier est constituée par la somme de ses signes interprétants, l'identité d'une culture, sa *personnalité*, résidera essentiellement dans la valeur du continuum d'interprétants qui la compose. On pourra toujours le vérifier en consultant sa *mémoire*, ses interprétants qu'elle souhaiterait voir entrer dans ses textes, en observant sa force créatrice dans la qualité des nouveaux textes dont elle est directement responsable en tant qu'*interprète collectif.* »
Louis Francoeur, « La série culturelle : structure, valeur et fonction », *op. cit.*

[20] Louise Dupré, *op. cit.*, p. 23.

> La métaphore devient donc un autre mode de préhension du réel, une façon de sortir du discours théorique asséchant qui coupe le rationnel du corporel[21].

À l'aide de la figure métaphorique, les créatrices ont tenté, en empruntant parfois des parcours bien sinueux, de « changer la vie[22] », de changer le monde.

Mais pourquoi avoir recours à la métaphore pour changer le monde ? Pourquoi utiliser les formes de l'implicite ? Searle, tout en tentant d'expliquer les mécanismes de la métaphore, s'interrogeait sur le choix particulier d'utiliser une énonciation métaphorique : « Pourquoi prenons-nous des expressions en un sens métaphorique au lieu de dire exactement et littéralement ce que nous voulons dire[23] ? » Nous pourrions ajouter à cela : pourquoi les écrivaines ont-elles utilisé dans leurs écrits des expressions indirectes, des expressions en un sens ironique, métaphorique, etc. au lieu de dire exactement et littéralement ce qu'elles voulaient dire ? Pourquoi, somme toute, ont-elles souvent parlé à mots couverts ?

Les créatrices, écrivaines, dramaturges et poétesses, ont difficilement eu accès à leur parole. Il leur a longtemps été malaisé d'exprimer leur vision particulière du monde. Rejetées dans l'extratextuel, cataloguées à l'aide des concepts de thèmes et de style d'écriture, les textes de femmes présentent en eux-mêmes les limites qui existent dans la transposition hétérogène du monde au sein de la création. L'interprète collectif accepte

---

21 *Ibid.* Souligné par nous.

22 Cette formule de Rimbaud devint la devise des surréalistes. Pour ces derniers, la figure de la métaphore constituait un outil privilégié de la révolution littéraire. Breton écrivait d'ailleurs dans *la Clé des champs* : « Il est bien entendu qu'auprès de celles-ci les autres "figures" que persiste à énumérer la rhétorique sont absolument dépourvues d'intérêt. Seul le déclic analogique nous passionne : c'est seulement par lui que nous pouvons agir sur le moteur du monde. Le mot le plus exaltant dont nous disposions est le mot COMME, que ce mot soit prononcé ou tu. », Paris, les Éditions du Sagittaire, 1953, p. 114. Souligné par nous.

23 John R. Searle, « La métaphore », *Sens et expression. Études de théorie des actes du langage*, Paris, Minuit, 1982, p. 121.

difficilement l'énonciation de valeurs dissemblables et tente d'endiguer la différence en l'assimilant à l'intérieur de ses propres concepts ou en rejetant toute création « autre ». Les femmes ont toujours créé au sein de cette dialectique particulière de rejet / acceptation[24]. En raison de la tendance de l'interprète à rejeter dans l'extraculturel tout ce qu'il considère opposé ou différent des interprétants[25] qu'il nourrit[26], certains discours se doivent d'être exprimés plus subtilement que d'autres. C'est pourquoi la vision hétérogène des écrivaines est bien souvent une vision cachée; elles disent implicitement ce qui ne peut être dit sans danger de représailles.

En fait, le recours à l'implicite est une nécessité à laquelleil faut attribuer deux origines distinctes. Cette nécessité « [...] tient d'abord au fait

---

[24] « Les femmes écrivains et l'institution littéraire ont toujours été prises dans une dialectique subtile. Les femmes ont conscience de leur force subversive. L'institution tente de l'ignorer, de la neutraliser ou de la récupérer. Les femmes sont prises entre le désir d'être acceptées et le besoin d'affirmer leur transgression. Pour trouver leur place, leur voix, elles doivent, au risque de se perdre et de se leurrer, gommer ou clamer leur différence. L'institution parce qu'elle a le pouvoir de légitimer semble être maîtresse du jeu : en fait il faut s'adapter : tenter de classer, casser le mouvement, capter la crue. », Béatrice Slama, « De la "littérature féminine" à "l'écrire-femme". Différence et Institution », *Littérature*, n° 44 (décembre 1981), p. 51-52.

[25] En regard de la théorie triadique de Charles Sanders Peirce, les interprétants sont « ces autres signes équivalents ou plus développés que les premiers dont ils livrent la signification », Louis et Marie Francoeur, *op. cit.*, p. 51. Les effets signifiés sont de l'ordre de la virtualité, de la réalité ou encore de la pensée. Il existe trois types d'interprétants : 1° les interprétants émotifs; 2° les interprétants dynamiques; 3° les interprétants logiques. Dans leur saisie du texte, les critiques littéraires font généralement appel à des interprétants logiques. Ceux-ci se divisent en trois sous-ordres, soit les habitudes collectives, les habitudes spécialisées et enfin les systèmes d'interprétation. La notion d'interprétants est plus large que les notions d'arrière-plan et de réseau utilisées par Searle en matière d'Intentionalité.

[26] « [...] la conformité ou la non-conformité des interprétants d'un *texte* avec ceux que nourrit l'Interprète collectif décide du sort heureux ou malheureux de ce *texte* dans une culture donnée », Louis Francoeur, « La série culturelle : structure, valeur et fonction » dans *La culture inventée. Les stratégies culturelles au XIXe et XXe siècle*, I.Q.R.C., 1992, p. 65. Louis Francoeur donne la définition suivante du terme « texte » : « tout continuum d'interprétants exprimé, délimité et structuré que l'Interprète collectif retient, parmi tous les autres messages énoncés au sein de la collectivité, à cause de sa fonction sociale dans cette collectivité et de sa signification intégrale pour cette même collectivité. », *ibid.*, p. 63.

En fait, le recours à l'implicite est une nécessité à laquelleil faut attribuer deux origines distinctes. Cette nécessité « [...] tient d'abord au fait qu'il y a, dans toute collectivité, même dans la plus apparemment libérale, voire libre, un ensemble non négligeable de tabous linguistiques[27]. » Il y a des mots ou des expressions qui ne peuvent être prononcés dans certaines circonstances. Par exemple, les termes liés au corps féminin ne se retrouvent guère dans les écrits de femmes des années trente et quarante, même lorsqu'il est question de grossesse et d'enfantement. En réalité, le thème même de la sexualité est demeuré longtemps tabou, même chez les auteurs masculins, tous faisant silence sur ces questions en raison d'une crainte ou d'une pudeur toute culturelle. Car, comme le souligne Ducrot, bien plus que des mots ou des expressions,

> [...] il y a des thèmes entiers qui sont frappés d'interdit et protégés par une sorte de loi du silence (il y a des formes d'activité, des sentiments, des événements, dont on ne parle pas). Bien plus, il y a, pour chaque locuteur, dans chaque situation particulière, différents types d'informations qu'il n'a pas le droit de donner, non qu'elles soient en elles-mêmes objets d'une prohibition, mais parce que l'acte de les donner constituerait une attitude considérée comme répréhensible. Pour telle personne, à tel moment, dire telle chose, ce serait se vanter, se plaindre, s'humilier, humilier l'interlocuteur, le blesser, le provoquer, ...etc[28].

Cependant, les tabous linguistiques se modifient dans le temps, d'une époque à l'autre, d'une société à l'autre et d'un groupe à l'autre. Certains thèmes (en particulier, celui de l'érotisme féminin) n'ont été abordés explicitement que bien tardivement dans la littérature féminine, les écrivaines et les poétesses, groupe minorisé, étant soumises à plus

---

[27] Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann (Coll. « Savoir »), 1980, p. 5.
[28] *Ibid.*, p. 6-7.

d'interdits. Ainsi, alors que Gabrielle Roy ne fait qu'évoquer de manière très allusive l'acte d'amour entre Florentine et Jean Lévesque[29],

> Elle tomba, à la renverse, les genoux repliés et un petit pied battant l'air. Avant de fermer les yeux, elle surprit le regard de la Madone, le regard des saints pesant sur elle. Un instant, elle chercha à se soulever vers ces regards de saints si douloureux qui, tout autour de la pièce, descendaient sur elle et la suppliaient d'une façon muette, soutenue et terrible. Jean semblait encore prêt à la laisser partir. Puis elle glissa de tout son long à l'endroit déjà creusé où elle dormait la nuit auprès de sa petite soeur Yvonne.
> Au dehors, sur le faubourg imprégné de la grande paix du dimanche, les cloches sonnaient les vêpres[30].

les écrivaines féministes, contestant les tabous linguistiques et toute l'idéologie patriarcale s'y rattachant, utiliseront abondamment les termes liés à la sexualité, feront même un panégyrique du désir féminin, comme en témoignent ces paroles de l'Euguélionne :

> Il y a turgescence au niveau des lèvres et du vagin, érection du clitoris et des mamelons, gonflement des seins, lubrification des parties génitales, coloration de la vulve, accroissement de la tension musculaire, augmentation de la pression sanguine : telles sont les « réactions sexuelles » féminines observées scientifiquement en laboratoire terrestre alors que les sujets étaient en état d'excitation[31].

---

[29] Il aurait été téméraire et dangereux d'aborder explicitement le thème de la sexualité dans une oeuvre comme *Bonheur d'occasion*. Les commentateurs ont d'ailleurs félicité l'auteure d'avoir évité un tel piège : « Le thème pouvait multiplier les occasions de scènes scabreuses, du moins très risquées et osées : il faut reconnaître à l'auteur le mérite d'avoir su le traiter avec une grande délicatesse de touche. » (Albert Alain, « *Bonheur d'occasion* », *Le Devoir*, 15 septembre 1945, p. 8). Pourtant, ce thème sous-tend toute la trame narrative du texte puisqu'une grande part des difficultés auxquelles font face les personnages féminins du roman sont liées à leur sexualité, plus particulièrement à leur possibilité d'enfanter. En fait, le texte de Gabrielle Roy présente des personnages féminins emprisonnés dans leur corps, un corps qui les oblige à certains choix et qui leur impose de nombreuses obligations.

[30] Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*, Montréal, Éd. Stanké, 1978, p. 210.

[31] Louky Bersianik, *op. cit.*, p. 336.

Souhaitant réhabiliter le corps féminin, objet traditionnel de contemplation des créateurs, mais rarement sujet de sa propre sexualité, les écrivaines féministes ont, au contraire des écrivaines qui les ont précédées, explicitement décrit, dépeint et exposé ce corps longtemps « protégé par une loi du silence[32] ».

D'autre part, certains thèmes, bien que n'étant pas explicitement frappés d'interdit, pouvaient difficilement être exploités par les écrivaines, telles les questions politiques ou sociales. Alors que les écrivains ont de tout temps abordé ces questions, les écrivaines en faisaient généralement abstraction dans leurs oeuvres, préférant discuter d'amour, d'enfants ou de famille, en fait, d'activités, de préoccupations socialement et culturellement associées aux femmes. Ainsi, bien que posant un geste public en prenant la plume, les écrivaines des années trente et quarante n'y étaient pas réellement conviées puisque « l'écriture féminine demeur[ait] [...] soumise à un projet de société élaboré sans les femmes[33] ». En raison de ce fait, elles abordèrent principalement des thèmes liés à la sphère privée :

> Écrivaines, donc partie prenante du projet social élaboré dans la sphère publique, elles écrivent des textes qui contribuent à fixer l'image privée de l'univers féminin, à destination d'un public composé de femmes et d'enfants enfermés le plus souvent dans l'espace familial[34].

Cantonnées dans « l'espace familial », les écrivaines ont tout de même discuté d'une réalité dont elles étaient bannies et qui faisait souvent d'elles les gardiennes sans pouvoir, désarmées, d'une famille démunie. « Le privé est politique[35] » diront les féministes pour exprimer que le politique et le

---

32 Oswald Ducrot, *op. cit.*, p. 5.

33 Lucie Robert, *op. cit.*, p. 43.

34 *Ibid.*.

35 Nicole Brossard, « Notes et fragments d'urgence », dans *Femmes et politique*, sous la direction de Yolande Cohen, Montréal, Éd. du Jour, 1981, p. 15.

social conditionnent la vie privée des femmes, conditionnent en fait leur existence toute entière. En réalité, la sphère politique, dont les femmes ont longtemps été exclues, a toujours influé sur leur vie privée et familiale. Ainsi, bien que totalement impuissantes, les femmes ont vécu et assumé les guerres, telle la Rose-Anna de *Bonheur d'occasion* qui, mère aimante auprès d'un fils malade, mais remplie de haine à la lecture d'un bulletin de nouvelles annonçant que les Allemands envahissent la Norvège[36], symbolise la conjonction du privé et du politique dans l'univers féminin[37]. Et c'est cette vision particulière, conjuguant à la fois l'intime et le social, que les écrivaines feront passer dans leurs écrits, d'abord implicitement, puis de manière de plus en plus explicite.

Mais il n'y a pas que les interdits qui favorisent l'utilisation de modes d'expression implicite. Ainsi, la seconde origine au besoin d'implicite tient au fait que

> [...] toute affirmation explicitée devient, par cela même, un thème de discussions possibles. Tout ce qui est dit peut être contredit. De sorte qu'on ne saurait annoncer une opinion ou un désir, sans les désigner du même coup aux objections éventuelles des interlocuteurs. Comme il a été souvent remarqué, la formulation d'une idée est la première étape, et décisive, vers sa mise en question[38].

---

[36] Roy, Gabrielle, *op. cit.*, p. 232.

[37] Selon Patricia Smart, cette scène est remarquable « non seulement du fait que s'y rencontrent de façon inhabituelle le privé et le public (Rose-Anna achetant le journal), les polarités féminine et masculine (l'amour maternel et la guerre), qui organisent le sens politique de ce premier roman de Gabrielle Roy, mais aussi et surtout du choc créé chez le lecteur par l'effet que cette rencontre produit sur Rose-Anna, cette femme « douce de caractère » qui au cours du roman se définit entièrement par son amour. Pouvoir imaginer Rose-Anna Lacasse capable de colère, et même de haine - [...] - c'est se rapprocher de la signification politique radicale du roman. Vision féminine, sinon féministe. », *Écrire dans la maison du père*, Montréal, Québec/Amérique, 1988, p. 199-200.

[38] *Ibid.*, p. 6.

Et il peut justement arriver que l'auteure souhaite à la fois dire et pouvoir se défendre d'avoir voulu dire. D'une part, l'auteure veut que les lecteurs sachent qu'elle a voulu leur faire penser quelque chose et, d'autre part, elle tient, malgré tout, à pouvoir nier cette intention.

En fait, en raison de la tendance de l'interprète collectif à rejeter dans l'extraculturel tout ce qu'il considère opposé aux interprétants qu'il nourrit, certains discours se doivent d'être exprimés subtilement. En ce sens, le discours de certaines personnes, de certains groupes, peut contenir plus d'implicite que d'autres. C'est le cas des littératures minoritaires, des contre-littératures, littératures qui, par définition, « manifestent une réaction contre le système dominant[39] » et ont, par le fait même, plus de risque d'être exclues ou rejetées. La littérature féminine, en présentant des attributs, des caractéristiques et surtout des valeurs qui entrent en conflit avec les valeurs dominantes, est soumise à la même menace car l'irruption de l'extraculturel dans le culturel apparaît déstabilisant, voire parfois dangereux, cette irruption ébranlant les fondements de la culture en présentant des formes d'expériences et des représentations du monde qui lui sont étrangères.

En ce sens, la littérature féminine est depuis longtemps un élément déstabilisant dans la culture. Le fait même de prendre la plume a longtemps été frappé d'interdit. De plus, les écrivaines et les poétesses présentent souvent une vision du monde hétérogène, dissemblable, qui heurte l'interprète collectif parce qu'elle lui apparaît déviante et ne correspond pas aux interprétants qu'il se forge. Plus cette parole autre, cet « autrement organisé », s'impose dans le texte, plus l'opposition est importante. Pour cette raison, la vision hétérogène des écrivaines est bien souvent une vision cachée. En fait, « très vite, la frontière entre le non-dit, l'interdit et l'indicible apparaît comme fragile[40] ». De nombreux thèmes, mais aussi différents types d'informations, de sentiments, d'émotions, sont donc l'objet de prohibition.

---

[39] Jacques Dubois, « Littératures minoritaires », dans *l'Institution de la littérature*, chap. VII, Fernand Nathan/Editions Labor (*Dossiers Média*), 1978, p. 129.
[40] Béatrice Didier, *l'Écriture-femme*, Paris, P.U.F. (Écriture), 1981, p. 38.

Ainsi, les textes des années trente et quarante qui ont osé traiter explicitement du thème de la sexualité féminine ont généralement donné lieu à une vive contestation, se voyant nier leur qualité littéraire ou, à tout le moins, leur qualité d'oeuvre artistique au sein de la culture. Thérèse Tardif, première écrivaine à réclamer le droit au plaisir dans *Désespoir de vieille fille*, sera ouvertement blâmée par l'écrivaine Simone Routhier dans *Réponse à Désespoir de vieille fille*[41]. Faisant un parallèle avec Élizabeth Smart, auteure canadienne-anglaise qui publia à la même époque un roman tout aussi controversé, *By Grand Central Station I Sat Down and Wept*, Barbara Godard souligne le caractère audacieux du roman :

> À la même époque, à Ottawa, une Canadienne française écrit-elle aussi un roman novateur dont les comptes rendus de l'époque relèvent les traits stylistiques originaux. Dès sa publication, chaque ligne du roman se voit dénoncer par Simone Routhier, poète québécoise importante. Thérèse Tardif ne succombe pas, mais laisse passer huit ans avant de publier, à compte d'auteur, un deuxième roman. Puis elle aussi se tait[42].

Quelques années plus tard, la parution de *la Chair décevante* de Jovette Bernier provoque une nouvelle controverse. Les critiques attaquent la moralité du livre, s'attardant peu à ses qualités littéraires. Le destin d'une jeune fille abandonnée par son fiancé alors qu'elle est enceinte est une réalité qui présente peu d'intérêt pour le roman, surtout lorsque le personnage relatant les événements est une femme flouée qui tient la société « responsable de sa faute » :

> Un livre est-il moral lorsque l'auteur, dont, encore une fois, je ne conteste ni le talent, ni les qualités d'écrivain, dont la personne même n'est pas en cause, prêche la révolte contre toute discipline, contre toute loi et toute

---

[41] Montréal, Beauchemin, 1943, 125 p.

[42] « Transgressions », *l'Autre lecture*, *op. cit.*, p. 86. Souligné par nous.

> société tenues responsables de sa faute ? [...] La vie toute nue ! La vie, mélo sublime ! [...] On veut être réel. La réalité n'est pas tout dans un roman[43].

Peut-être s'agit-il ici d'une réalité trop spécifiquement féminine pour intéresser le critique ? L'intime, le privé féminin, est demeuré très longtemps un sujet inintéressant, incompréhensible ou encore censuré.

En fait, les écrivaines qui ont abordé, il y a soixante ans, le thème de la fille-mère, telles Jovette Bernier et Gabrielle Roy, ont dû recourir à divers stratagèmes afin de décrire une réalité particulière, bien souvent occultée par la culture dominante. Toutefois, un texte comme *La Chair décevante*, en faisant trop dans le réel, comme l'a abondamment souligné la critique, n'a pu être sanctionné par l'interprète collectif, celui-ci l'identifiant comme un texte culturel exogène. De même, les textes des écrivaines automatistes ou de romancières comme Anne Hébert (*Les Chambres de bois*) ou Marie-Claire Blais (*Manuscrits de Pauline Archange*) en présentant non plus des thèmes « frappés d'interdit » mais des réalités spécifiques, ont utilisé diversement l'implicite afin d'échapper à la sanction de l'interprète collectif. Enfin, les textes des écrivaines féministes utilisent, malgré un désir d'affirmation très fort, diverses formes d'implicite afin de parler d'expériences humaines spécifiquement féminines, expériences qui apparaissent étrangères à l'interprète culturel puisqu'il ne possède par les interprétants adéquats pour les reconnaître. En fait, jusqu'à tout récemment, l'interprète collectif, en regard de tout ce qui peut constituer la culture au féminin, s'est considéré comme autosuffisant[44].

---

[43] Jean Bruchési, « Dans le monde des lettres », *La Revue Moderne*, Montréal, Février 1932, p. 16.

[44] « Enfin, toujours de ce même point de vue endotopique, il peut arriver que l'Interprète collectif, pour définir sa culture, en vienne à une opposition totale avec tout ce qui lui est extérieur. Il développe alors, dans les comportements essentiels à la survie de sa culture, la conscience qu'il est autosuffisant », Louis Francoeur, « La série culturelle : structure, valeur et fonction », *op. cit.*, p. 76. La culture masculine, se voulant d'ailleurs universelle, s'est toujours considérée comme autosuffisante en regard de la culture féminine.

Car l'utilisation de l'implicite n'empêche pas l'exclusion des textes de femmes et leur exil dans l'extraculturel. Malgré les subterfuges, l'interprète culturel se défend habilement contre l'envahissement des valeurs autres, soit en les assimilant, leur faisant perdre du même coup leur pouvoir subversif, soit en les rejetant dans l'extraculturel. En fait, quel que soit le type d'implicite utilisé, les textes de femmes ont bien souvent un potentiel de subversion qui apparaît dangereux à l'interprète collectif. Car l'exercice de création, à travers les stratégies discursives utilisées (et parfois même inventées) par les femmes, permet un continuel renouvellement, de continuelles métamorphoses. Ces métamorphoses participent d'une vision nouvelle, d'un regard particulier, regard transformé par le jeu du langage, un langage qui, tout à la fois, traduit une certaine représentation du monde et construit ce monde lui-même.

2. LES ENJEUX D'UNE RÉCEPTION DE L'AUTRE DISCOURS : POUR UNE SÉMIOTIQUE DE LA CULTURE FÉMININE

2.1 LE LANGAGE, MOYEN PRIVILÉGIÉ D'ÉTUDIER LES PHÉNOMÈNES

> Nous essayons ainsi de résoudre des énigmes qui proviennent de notre façon de considérer le langage.
> Ludwig Josef Wittgenstein, « Le Cahier bleu ».

Des théoriciens, tels les membres du Cercle de Tartu, ont souligné l'importance du langage naturel pour l'explication des systèmes de signes[45]. Pour John Austin, père de la théorie analytique d'Oxford, le langage est le moyen privilégié d'aborder le réel, d'étudier les phénomènes. C'est pourquoi, comme le soulignait Gilles Lane, Austin « préférait-il appeler cette façon de philosopher non pas une *analyse* du langage, tout simplement, mais une "phénoménologie linguistique[46]", c'est-à-dire une philosophie qui traite du langage en vue d'étudier les *phénomènes*[47] ». Austin explique ainsi l'importance du langage ordinaire comme point de départ de l'observation :

> Le fait est [...] *que* nos mots usuels sont beaucoup plus subtils dans leurs usages et marquent beaucoup plus de distinctions que les philosophes ne s'en sont rendu compte, et que ces faits relatifs à la perception tels que ceux

---

[45] À ce propos, Louis et Marie Francoeur soulignent que « la fréquentation assidue du cercle de Tartu nous rappelle sans cesse que les langages naturels, en raison de leurs propriétés spécifiques, peuvent être utilisés comme modèles de tout l'univers dans lequel l'homme se meut, même lorsqu'il s'agit de décrire des phénomènes qui n'ont pas encore reçu d'explication scientifique », *Grimoire de l'art, grammaire de l'être*, *op. cit.*, p. 24.

[46] Austin qualifiait lui-même sa philosophie de véritable « phénoménologie linguistique » dans *Philosophical Papers*, Oxford, Clarendon Press, 1962, p. 130; traduit aux éditions du Seuil sous le titre *Écrits Philosophiques*, Paris, 1994.

[47] « Introduction à Austin », *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970, p. 13.

> qu'ont découverts les psychologues, mais qui ne sont pas passés inaperçus du commun des mortels, sont beaucoup plus diversifiés et compliqués qu'on avait l'habitude de le croire[48].

En fait, le recours au modèle linguistique permet d'appréhender les phénomènes, de les comprendre et de les décrire. Le langage est pour chaque individu un instrument privilégié de son rapport à l'autre et au monde. C'est pourquoi ce modèle apparaît être aux chercheurs la clé appropriée pour pénétrer au coeur des autres systèmes de signes et plus particulièrement au coeur des systèmes de signes artistiques puisque « l'art peut être décrit comme un langage secondaire et l'oeuvre d'art comme un texte dans ce langage[49]. »

Bien avant Austin, les philosophes se sont interrogés sur les rapports existant entre la pensée et le langage, sur la manière dont le langage symbolise le monde et sur les liens qu'il entretient avec le réel. En fait, depuis l'Antiquité, deux conceptions se sont affrontées[50]. Chez les Grecs, et selon ce qui nous est parvenu par le *Cratyle* de Platon, Démocrite défend l'idée que le langage est de pure convention[51], alors qu'Héraclite conçoit le langage comme naturel[52]. Plus tard, dans *De l'interprétation*, Aristote favorise la conception du signe purement conventionnel en affirmant que rien n'est par nature un nom, le seul lien naturel existant s'établissant entre la chose et l'état d'âme (le nom au stade intérieur, que l'on peut peut-être qualifier de symbole), mais non entre l'état d'âme et les mots ou les signes parlés. Cette conception connaîtra son apogée au début du XXe siècle avec Ferdinand de

---

48 *Le langage de la perception*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 23.

49 Iouri Lotman, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des sciences humaines), 1973, p. 37.

50 Comme le soulignent Louis et Marie Francoeur, il s'agit d'un débat « qui remonte sans doute aux origines de notre civilisation gréco-latine et dont le Cratyle de Platon conserva la mémoire, en distribuant les rôles d'opposants aux personnages de Cratyle et d'Hermogène, celui d'arbitre au sage Socrate, "celui qui n'écrit pas", se plaît à répéter Derrida, citant Nietzsche », *Grimoire de l'art, grammaire de l'être*, *op. cit.*, p. 38.

51 Position d'Hermogène dans le *Cratyle* de Platon.

52 Position de Cratyle dans le texte de Platon.

Saussure, ce dernier se prononçant clairement en faveur du caractère arbitraire du signe linguistique dans son *Cours de linguistique générale*[53]. Par la suite, Benveniste, bien que partageant les convictions de (de) Saussure sur la binarité du signe, accordera davantage de place au sujet parlant (plus particulièrement le poète, le créateur, qu'il oppose au linguiste) et expliquera que la nature du lien existant entre le monde et l'image que l'on s'en fait est une notion métaphysique difficile à préciser puisqu'elle varie selon la conception que l'on se fait du monde, ou plutôt selon la conception que l'on se fait du signe[54]. Derrida reprendra lui aussi ce questionnement et constatera les « effets *dé-limitants* » du concept de signe[55]. La conception d'un signe, lié comme le souligne Derrida à la recherche d'un signe qui serait « transcendantal [56] », est bien plus qu'une simple doctrine; elle est associée à « notre langue, notre culture, notre "système de pensée", à l'histoire et au système de la métaphysique[57]. »

---

[53] Paris, Payot, 1969.

[54] *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard (« *nrf* ») 1974 [1966].

[55] « Le maintien de la distinction rigoureuse - essentielle et juridique - entre le signans et le signatum, l'équation entre le signatum et le concept laissent ouverte en droit la possibilité de penser un concept signifié en lui-même, dans sa présence simple à la pensée, dans son indépendance par rapport à la langue, c'est-à-dire par rapport à un système de signifiants. En laissant cette possibilité ouverte - et elle l'est au principe même de l'opposition signifiant/signifié, c'est-à-dire du signe - Saussure contredit les acquisitions critiques dont nous parlions à l'instant. Il fait droit à l'exigence classique de ce que j'ai proposé d'appeler un "signifiant transcendantal", qui ne renverrait en lui-même, dans son essence, à aucun signifiant, excéderait la chaîne des signes, et ne fonctionnerait plus lui-même, à un certain moment, comme signifiant. À partir du moment, au contraire, où l'on met en question la possibilité d'un tel signifié transcendantal et où l'on reconnaît que tout signifié est aussi en position de signifiant, la distinction entre signifié et signifiant - le signe - devient problématique à sa racine », « Sémiologie et grammatologie », *Information sur les sciences sociales*, VII, n° 3 (juin 1968), p. 137.

[56] Cette recherche d'un signe totalement arbitraire, le signe le plus parfait selon Saussure, apparaissait bien illusoire à Peirce qui notait qu' « il serait bien difficile, sinon impossible, de citer un exemple d'indice absolument pur, comme de trouver un signe qui soit absolument dépourvu de qualité indicative », cité par Roman Jakobson, « À la recherche de l'essence du langage », dans *Problèmes du langage*, Paris, Gallimard (« Diogène, *nrf* »), 1966, p. 27.

[57] Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 138.

En fait, cette représentation abstraite du signe est née dansle prolongement de la pensée cartésienne et d'une idée rationnelle du signe linguistique[58]. Le langage est essentiellement perçu comme un moyen de communiquer et devient l'illustration d'une symbolisation construite hors de tout contexte et se suffisant à elle-même en dehors de toute interprétation. Cette conception du signe linguistique va se perpétuer tout au long du XXe siècle dans la réflexion théorique sur le langage et sur l'oeuvre artistique.

Cependant, deux courants théoriques, l'un, contemporain de la théorie saussurienne : la sémiotique peircienne, l'autre, postérieur à cette théorie : la théorie analytique d'Oxford, vont défendre une conception fort différente du signe, s'éloignant ainsi d'une certaine histoire de la pensée. Mais, comme le souligne Jakobson en ce qui concerne Peirce, cette conception trouve des échos dans la « vieille "doctrine des signes"[59] », celle des logiciens anciens et médiévaux. Alors que Saussure excluait tout l'aspect pragmatique de la définition du signe, ces théories en feront un élément essentiel de la signification.

---

[58] Cette conception illustre toute une tendance popularisée au XVIIIe siècle à la faveur de la pensée cartésienne et de l'importance accrue des sciences mathématiques et, comme le souligne Derrida, elle est liée à notre histoire et à notre système de pensée. En fait, cette conception du caractère conventionnel des signes linguistiques, « issu[e] des influences conjuguées de Locke et de la *Grammaire* et la *Logique* de Port-Royal, [annonce] les théories linguistiques modernes. » (*Dictionnaire universel des noms propres, Dictionnaires Le Robert*, Paris, 1985, p. 438).

[59] Jakobson fait ainsi remarquer que Peirce « avait une conscience aiguë du caractère inadéquat des prémisses théoriques générales sur lesquelles se fondaient les recherches de ses contemporains. Le nom même de sa science des signes remonte à l'antique *sêmeiôtikê*; Peirce estimait hautement, et exploita largement l'expérience des logiciens anciens et médiévaux, « penseurs de l'ordre le plus élevé », non sans condamner sévèrement la « fureur barbare » avec laquelle était communément traitée « la merveilleuse finesse des scolastiques ». En 1903, il exprima la ferme conviction que si, au lieu de laisser tomber dans l'oubli la vieille "doctrine des signes", on en avait poursuivi l'élaboration avec ardeur et avec génie, le XXe siècle aurait pu, dès sa naissance, disposer de sciences particulières d'importance aussi vitale que, par exemple, la linguistique, "déjà notablement plus avancées qu'on n'ose espérer qu'elles le seront au terme de la première moitié du siècle". », *op. cit.*, p. 23.

2.2 LA THÉORIE DES ACTES DE LANGAGE

Dans son ouvrage *les Actes de langage*, John R. Searle reprend et élabore les analyses faites précédemment par John Austin sur les énoncés performatifs. Ce premier stade en était un d'observations linguistiques; Austin remarque en effet que certains verbes permettent d'accomplir des actions et, qu'utilisés dans la communication, ces verbes donnent lieu à ce qu'il nomme des énoncés performatifs. Ces énoncés réalisent ce qui est énoncé dans l'acte même de leur énonciation et leur valeur sémantique est indissociable de leur valeur pragmatique (d'action). Poussant plus loin la réflexion, Austin détermine que la catégorie des performatifs n'est pas une exception dans la langue. Il élabore alors une nouvelle notion, celle « d'actes illocutoires », notion introduisant la dimension de la signification, la force de l'expression. Contrairement à ce que prône la conception saussurienne, « la découverte des performatifs, puis sa généralisation dans la doctrine des actes illocutionnaires, montrent que certains énoncés ne peuvent se décrire sémantiquement sans que l'on fasse intervenir quelques-uns des effets de leur énonciation[60]. » En regard de la théorie des actes de langage, l'aspect pragmatique ne peut plus être esquivé dans l'appréhension du signe linguistique et tout message linguistique peut être considéré comme une *performance* et non plus uniquement comme un moyen de communiquer.

L'origine de la théorie des actes de langage est donc la recherche de Austin[61] sur les énoncés performatifs. Comme le souligne Gilles Lane dans

---

[60] Oswald Ducrot, « De Saussure à la philosophie du langage », dans *Les actes de langage. Essai de philosophie du langage*, Paris, Hermann (« Savoir »), 1972, p. 33-34.

[61] « John Langshaw Austin est mort prématurément, âgé de quarante-huit ans, à Oxford, en février 1960. Depuis 1952, il avait été professeur de Philosophie morale à l'Université d'Oxford. Quand il est mort, il n'avait publié aucun livre et seulement sept articles; mais on peut dire, je pense, que, quoique son nom fût moins largement connu que ceux de plusieurs aînés et de ses contemporains, parmi les philosophes eux-mêmes, il occupait en Grande-Bretagne et en Amérique, une position d'exceptionnelle autorité. », Warnock, G. J., « J. L. Austin », *Archives de Philosophie*, Tome XXX, Paris, Beauchesne, 1967, p. 5.

sa présentation de l'oeuvre de Austin, ce dernier « comme tant d'autres penseurs (Descartes ou Husserl, par exemple) fut hanté par l'exigence d'un point de départ solide[62] ». Finalement, c'est le langage[63], et plus particulièrement le langage ordinaire[64], qui constituera son point de départ.

Dans ses recherches, Austin conteste l'idée que le langage consiste seulement en énonciations vraies ou fausses. Il commence ainsi la première conférence de *Quand dire, c'est faire* :

> Les philosophes ont trop longtemps supposé que le rôle d'une « affirmation » [statement] ne pouvait être que de « décrire » un état de choses, ou d' « affirmer un fait quelconque », ce qu'elle ne saurait faire sans être vraie ou fausse[65].

---

62 *Quand dire, c'est faire*, *op. cit.*, p. 11.

63 Austin explique ainsi son choix du langage comme point de départ de sa réflexion et parle des pièges que le langage dresse devant le chercheur : « Tout d'abord les paroles sont nos outils et, au minimum, nous devons nous servir d'outils en bon état : nous devons savoir ce que nous voulons dire et ce que nous ne voulons pas dire, nous devons nous armer à l'avance contre les pièges que le langage dresse contre nous. Deuxièmement, les mots ne sont pas (excepté dans leur petit coin) des faits ou des choses : il nous est donc nécessaire de les dégager, de les retirer du monde, de les tenir à l'écart et vis-à-vis du monde, en sorte que nous puissions reconnaître ce qu'ils ont d'inadéquat et d'arbitraire et puissions regarder à nouveau le monde sans oeillères. Troisièmement, et avec plus d'optimisme, notre fonds commun de paroles renferme toutes les distinctions que les hommes ont jugées utiles de tirer, les connexions qu'ils ont trouvées bon d'indiquer durant tant de générations : bien certainement, et il est vraisemblable qu'elles soient plus nombreuses et mieux fondées étant donné qu'elles ont subi avec succès l'épreuve de la survivance du plus apte, au moins dans toutes les affaires ordinaires et raisonnablement pratiques, plus subtiles et plus nuancées que toutes celles que vous ou moi aurons chance d'imaginer dans un fauteuil un après-midi - ce qui est l'autre méthode la plus goûtée. », *Écrits Philosophiques*, *op. cit.*

64 Austin percevait toutefois les lacunes du langage ordinaire : « [...] c'est par erreur qu'on a souvent accusé Austin de considérer le « langage ordinaire » comme sacro-saint. "Certainement", dit-il, "le langage ordinaire n'est *pas* le dernier mot : en principe, il peut être partout complété, amélioré et remplacé. Seulement n'oublions pas qu'il *est* le *premier* mot.". », Warnock, G. J., *op. cit.*, p. 14. Les philosophes ont longtemps accordé une place secondaire au langage dans le développement de la pensée.

65 *Op. cit.*, p. 37.

Ainsi, au cours des années trente, les néo-positivistes du Cercle de Vienne[66] avaient stipulé une règle à l'effet qu'il devait être possible de prouver la véracité ou la fausseté d'un énoncé, en fait, qu'un énoncé se devait d'être vérifiable. Cette déclaration posa certaines difficultés aux grammairiens et aux philosophes puisque beaucoup de phrases déclaratives, considérées jusque-là comme des énoncés, ne s'avéraient pas vérifiables. Ces énoncés furent alors qualifiés de pseudo-énoncés (ou encore, comme le dit Austin, de pseudo-affirmations). Pour beaucoup de chercheurs, ces énoncés devaient être qualifiés de non-sens puisqu'ils n'affirmaient rien, ne constataient aucun fait.

Cependant, un nouveau courant théorique remit en cause ce classement, considérant que les pseudo-énoncés ne sont pas des énoncés défaillants ou des non-sens puisque ce ne sont tout simplement pas des énoncés. Selon ce courant, ces types de phrases sont des impératifs déguisés, des ordres ou des recommandations. Or, comme le souligne Gochet : « [...] un impératif n'est pas un énoncé car il n'est pas vrai ou faux, vérifiable ou falsifiable, quoiqu'il puisse être obéi ou non, ce qui est tout autre chose[67]. » L'erreur de base est donc de croire que toutes les phrases à l'indicatif sont des affirmations, susceptibles d'être vraies ou fausses[68]. Cette erreur, que les philosophes de l'école analytique ont nommée « descriptive fallacy » ou « constative fallacy », sert de prémisse aux recherches de Austin[69]. Le critère de la vérité et de la fausseté n'est pas

---

66 Le Cercle de Vienne était rattaché au Positivisme Logique, courant qui voulait « mettre fin à l'impossibilité de conclure propre aux argumentations philosophiques traditionnelles et rendre pour la première fois la philosophie vraiment rigoureuse et scientifique. », G. J. Warnock, *op. cit.*, p. 11.

67 Paul Gochet, « Performatif et force illocutionnaire », *Logique et Analyse*, n° 31 (septembre 1965), p. 156.

68 « [...] nombre de problèmes qui embarrassèrent traditionnellement les philosophes ont surgi à partir d'une erreur : celle de considérer comme des affirmations pures et simples de faits, des énonciations qui sont (en un ou plusieurs sens non grammaticaux et qui ont leur intérêt) ou bien des non-sens, ou bien des expressions dont l'intention est tout à fait différente. », John Austin, *Quand dire, c'est faire*, *op. cit.*, p. 39.

69 D'autres penseurs avaient déjà tracé la voie à Austin. Kant fut certainement un pionnier dans ce domaine, comme le fait lui-même remarquer Austin, en soutenant certains

toujours applicable puisque l'énoncé est parfois autre chose qu'une constatation de faits. C'est cette autre chose que tentera de découvrir Austin : en quoi consiste l'énoncé qui ne constate ni n'affirme rien ?

À la suite de ces interrogations, Austin isole un cas particulier d'énonciations qui se présentent à la première personne du singulier, voix active, mais qui se caractérisent par le fait de ne décrire, de ne constater rien, de n'être ni vraies ni fausses, mais d'être, du simple fait de leur énonciation, l'exécution d'une action. Dans le cas de ces énonciations, Austin parle de réussite ou d'échec et non pas de vérité ou de fausseté[70]. Du simple fait d'être dites, certaines phrases sont en elles-mêmes des actions, l'énonciation de certaines paroles faisant en sorte que quelque chose s'accomplit réellement et entraîne diverses conséquences pour les

---

arguments prouvant que beaucoup d'énoncés ne peuvent être classés dans la catégorie des énoncés dont on peut vérifier la vérité ou la fausseté, entre autres que « les "propositions éthiques" [...] pourraient bien avoir pour but - unique ou non - de manifester une émotion, ou de prescrire un mode de conduite, ou d'influencer le comportement de quelque façon. », Alan Ryan, « Austin : Faire des choses avec des mots », *Archives de Philosophie*, Tome XXX, Paris, Beauchesne, 1967, p. 38. De même, Wittgenstein, cependant plus près qu'Austin du Positivisme Logique, maintient, dans les *Philosophical Investigations*, « un barrage d'avertissements pour rappeler qu'il y a quantité d'usages du langage et que tout effort pour les adapter au modèle de l' "affirmation" ou de la "description" est condamné à l'échec. », *Ibid.*, p. 22. Enfin, C.L. Stevenson cherche à comprendre, dans *Ethics and Langage*, ouvrage qui sert de base à *Quand dire, c'est faire*, la valeur de certains énoncés ne pouvant être classés comme affirmations : « La manière dont Stevenson rendait compte de la signification et de la "signification émotive" manquait de nuances et d'exactitude, mais témoignait qu'on acceptait généralement le fait qu'il y a, entre les énoncés linguistiques et le monde, d'autres relations que celles de "décrire", ou "déclarer", ou "affirmer". », *Ibid.*, p. 21.

[70] Dans le cas où l'énoncé fonctionne mal, Austin souligne qu'il ne peut être qualifié de faux, mais qu'il peut être dit « malheureux ». L'énonciation est alors nulle et non avenue, ordonnée de mauvaise foi ou non exécutée, etc. C'est ce qu'il nomme la « doctrine des échecs ». En fait, certaines conditions préalables doivent être observées pour un fonctionnement heureux et sans heurt des performatifs; ces conditions se regroupent en trois catégories : a) la procédure : il faut qu'il existe une procédure et que cette procédure s'applique aux bonnes personnes dans les bonnes circonstances; b) l'exécution de la procédure : la procédure doit être exécutée correctement et intégralement; c) pensées, sentiments et comportements : si les deux points précédents sont respectés, il faut de plus que les personnes qui participent à la procédure aient l'intention d'adopter et adoptent effectivement le comportement impliqué.

personnes qui les ont prononcées. Austin nomme cette nouvelle catégorie de phrases ou de verbes à l'indicatif, « phrases performatives », « énonciations performatives » ou encore « performatifs ».

Toutefois, tentant de classifier et d'ordonner les performatifs, Austin constate que la majorité des énonciations sont mixtes, en ce sens qu'elles tiennent à la fois du constatif et du performatif[71]. Il refuse d'y voir une simple conjonction des deux types d'énonciation (qui feraient simplement des performatifs des catégories ou des listes d'emplois de verbes bien séparés). En fait, en poussant plus loin la réflexion, Austin détermine que la catégorie des performatifs n'est pas une exception dans la langue. Il élabore alors une nouvelle notion, celle « d'actes illocutionnaires », notion introduisant une nouvelle dimension de la signification, la force de l'expression, comme le souligne Gochet :

> Dans la doctrine amendée et généralisée qui occupe la seconde moitié du livre (*Quand dire c'est faire*), Austin fait de la performativité et de la constativité des ingrédients ou plus exactement des forces présentes à des degrés divers dans les phrases. Par « force » il désigne une dimension de la signification qui jusqu'ici avait été ignorée des théoriciens de la logique. [...] Austin a cru nécessaire d'introduire une nouvelle dimension de la signification : la force de l'expression[72].

Désormais, tout message linguistique doit être considéré comme une performance et non plus uniquement comme un moyen de communiquer.

Alors que la notion de performatif avait été bien accueillie par les commentateurs, celle de force illocutionnaire est vivement contestée. La

---

[71] « Un certain nombre d'indices nous ont toutefois amenés à penser, précise Austin, que des malheurs pouvaient atteindre les unes et les autres - et pas seulement les performatives; de plus, il nous est apparu que l'exigence d'une conformité ou d'un rapport aux faits (impératif variable selon les cas) s'applique aussi bien aux performatifs (en plus de la nécessité pour eux d'être heureux) qu'aux réputés constatifs. », *Quand dire, c'est faire*, *op. cit.*, p. 107.

[72] Paul Gochet, *op. cit.*, p. 161. Souligné par nous.

nouvelle théorie de Austin s'applique au langage dans sa globalité, le concept de performatif, plus restreint, se trouvant englobé dans cette nouvelle notion « d'acte illocutionnaire ». En fait, Austin détermine que, lorsqu'elle parle, la locutrice[73] accomplit trois actes distincts : soit, d'abord, un acte locutionnaire qui regroupe l'activité phonétique et linguistique proprement dite, puis un acte illocutionnaire qui constitue la force ou la fonction attachée conventionnellement à l'expression et, enfin, un acte perlocutionnaire qui illustre les effets seconds de l'expression, en fait le résultat effectif de l'effet pragmatique de l'énoncé. Cet aspect doit désormais être pris en compte dans l'appréhension du signe linguistique.

Par la suite, Searle rationalise et classe les observations déjà faites par Austin. Une véritable réflexion sur la logique du langage se concrétise à partir d'une théorie d'observation purement linguistique. Searle émet l'hypothèse que l'emploi des éléments linguistiques est régi par certaines règles. C'est en autant que la langue puisse être considérée comme un code qu'elle fournit les bases d'étude et d'analyse des divers autres systèmesde signes. Les récepteurs ou les lecteurs peuvent donc déchiffrer une première signification de l'oeuvre grâce à la connaissance qu'ils ont du code ou du langage. Searle souligne d'ailleurs que

> [...] premièrement, parler une langue, c'est réaliser des actes de langage, des actes comme : poser des affirmations, donner des ordres, poser des questions, faire des promesses, et ainsi de suite, et, dans un domaine plus abstrait, des actes comme : référer, prédiquer; deuxièmement : ces actes sont en général rendus possibles par l'évidence de certaines règles régissant l'emploi des éléments linguistiques, et c'est conformément à ces règles qu'ils se réalisent[74].

---

[73] Puisque nous travaillons sur des textes d'auteures, les termes « locuteur », « émetteur » et « narrateur » seront employés au féminin, sauf dans les textes cités. En ce qui concerne les termes « récepteur » et « lecteur », le masculin comporte aussi le féminin. Lorsque nous le pourrons, le pluriel sera employé, englobant ainsi les réceptrices et les récepteurs, les lectrices et les lecteurs.

[74] *Ibid.*, p. 52.

Il élabore par la suite un système complexe qu'il nomme théorie des actes de langage. Selon cette théorie, la communication verbale génère des actes qui sont produits uniquement par la parole : l'action est accomplie dans le fait même de parler et dans la force (ou la valeur) qui s'exerce ainsi sur les interlocuteurs. Ces actes, considérés par Searle comme une phase de la communication verbale[75], sont dénommés actes illocutionnaires[76]. Searle établit plusieurs types d'actes illocutionnaires : des assertifs, des expressifs, etc. Dans tous ces cas, l'énoncé qui est émis possède une valeur sémantique, de même qu'une valeur pragmatique puisqu'il exerce une certaine force sur les interlocuteurs.

En fait, les actes illocutionnaires constituent l'unité de base de la signification linguistique. Les actes élémentaires sont de la forme F (P), où F représente une force illocutionnaire et P, une proposition. Empruntant la terminologie d'Austin, mais parlant plutôt d'acte illocutionnaire que d'acte illocutoire pour désigner l'acte de langage complet[77], il reprend l'idée que la force illocutionnaire est un élément obligatoire du processus langagier. Il trichotomise l'acte de langage complet et détermine qu'en prononçant une phrase, la locutrice effectue trois types d'actes distincts : premièrement, la locutrice énonce des mots (morphèmes, phrases) : elle effectue des actes d'énonciation; deuxièmement, la locutrice réfère et prédique : elle effectue des actes propositionnels; troisièmement, la locutrice affirme, pose une question, donne un ordre, promet, etc. : elle effectue des actes illocutionnaires.

Le premier niveau de l'acte illocutionnaire, l'acte d'énonciation, que l'on pourrait appeler le niveau des grandes fonctions syntaxiques, est le niveau des relations entre les signes, le niveau de l'organisation des signes susceptible de provoquer des émotions, des aménagements particuliers de

---

[75] Selon Searle, nous accomplissons trois types d'acte lorsque nous parlons : un acte locutionnaire, un acte illocutionnaire et enfin un acte perlocutionnaire.

[76] Alors que l'on retrouve la dénomination « acte illocutoire » dans la traduction française des ouvrages d'Austin, le traducteur de Searle préfère traduire « illocutionary act » par les termes « acte illocutionnaire ».

[77] Dans le présent texte, nous utiliserons la terminologie de Searle; nous ne parlerons donc plus d'acte illocutoire mais toujours d'acte illocutionnaire.

l'univers mental des récepteurs. Transposé à l'acte de langage littéraire, il est possible de dire que l'oeuvre littéraire est d'abord une forme, une organisation de signes immédiatement perceptibles. C'est le niveau de l'organisation sémiotique propre à chaque auteure, à chaque expression métaphorique, ironique ou autres.

Searle énonce ainsi la différence existant entre les actes d'énonciation et les actes illocutionnaires et propositionnels :

> Les actes d'énonciation supposent simplement que l'on énonce une suite de mots. Mais il est essentiel pour les actes illocutionnaires et propositionnels, que les mots soient prononcés à l'intérieur de phrases, dans certaines situations, sous certaines conditions, et avec certaines intentions...[78]

Ainsi, les intentions particulières de la locutrice sont présentes à deux niveaux de l'acte de langage, soit au niveau de l'acte de contenu propositionnel (intention de représentation) et au niveau de l'acte illocutionnaire (intention de communiquer). Mais ces intentions ne sont pas spécifiquement identifiables au niveau de l'acte d'énonciation qui constitue le niveau de l'intention en action.

En fait, ce premier niveau est celui de l'organisation systémique des textes. Ainsi, l'acte d'énonciation, que l'on peut comparer au representamen de la théorie peircienne, « étudie les relations entre les signes[79] ». Cette forme est ce que l'instance de réception perçoit dans un premier temps, bien avant de saisir une quelconque signification. Néanmoins, cet aspect organisationnel mène aussi vers le sens; en effet, l'étude de la syntaxe textuelle, ainsi que des grandes articulations de la structure narrative, en aidant à comprendre comment s'organise le texte, permet de dégager un premier niveau de signification.

---

[78] *Ibid.*, p. 62. Souligné par nous.

[79] Louis Francoeur, *Les signes s'envolent. Pour une sémiotique des actes de langage culturels*, *op. cit.*, p. 53.

Ensuite, l'acte de contenu propositionnel « analyse les relations entre les signes et leur référent[80] ». Ce deuxième niveau de l'acte de langage complet est celui des isotopies, des thèmes, de l'axiologie, c'est-à-dire des valeurs véhiculées dans le texte. Searle explique ainsi sa forme :

> [...] (les) actes propositionnels ont pour forme grammaticale caractéristique des parties de la phrase : prédicats grammaticaux pour l'acte de prédication, noms propres, pronoms, et certains autres types de groupes nominaux pour la référence. Les actes propositionnels n'apparaissent jamais seuls c'est-à-dire qu'on ne peut uniquement référer ou prédiquer sans faire une assertion, poser une question, ou exécuter quelqu'autre acte illocutionnaire. Cela se traduit, sur le plan linguistique, par le fait que ce sont des phrases, et non des mots, que l'on utilise pour dire quelque chose[81].

Le niveau de l'acte de contenu propose la découverte de l'expansion sémantique. Comment parvenons-nous à identifier le sens ? Principalement, l'analyse de cet aspect vise l'examen de la référence et de la prédication. Comme nous le verrons plus loin, l'explication de la métaphore se situe principalement à ce niveau, la particularité de l'acte de langage métaphorique étant de posséder un contenu propositionnel présentant un double niveau de sens, soit le sens de la phrase et le sens de la locutrice ou sens de l'énonciation.

Searle insiste particulièrement sur la distinction qui existe entre la force illocutionnaire et le contenu propositionnel de l'énoncé, car, contrairement à Austin, il ne cherche pas à expliciter la notion de force illocutionnaire uniquement à partir du référent et du prédicat présent au sein de l'énoncé. Il explique plutôt la force illocutionnaire à l'aide de la notion de marqueurs de force illocutionnaire. Selon lui, il faut bien distinguer l'acte illocutionnaire de son contenu propositionnel, bien que ces deux niveaux soient à la fois distincts et dépendants l'un de l'autre. Ainsi,une proposition n'est pas un acte, mais ce qui est affirmé ou asserté dans un acte

---

[80] *Ibid.*.

[81] *Ibid.*, p. 63.

d'affirmation. Pour Searle, accomplir un acte linguistique, un acte de langage, c'est donc, dans l'énonciation sérieuse et littérale d'une certaine phrase, accomplir un acte illocutionnaire, c'est-à-dire présenter un certain contenu propositionnel avec une certaine force illocutionnaire. Par conséquent, dans divers actes de langage, la référence et la prédication peuvent être toujours identiques, alors même que la force illocutionnaire peut différer[82]. Et, comme une même proposition peut appartenir à différents types d'acte illocutionnaire, l'analyse de la proposition peut être séparée de celle des types d'actes illocutionnaires.

L'acte illocutionnaire est la troisième composante de l'acte de langage complet. Il s'agit de la force ou de la fonction attachée conventionnellement à l'expression détaillée dans l'acte d'énonciation et l'acte de contenu. C'est à ce niveau que se déploie réellement l'intention communicative, celle qui a pour but de produire un effet illocutionnaire particulier chez l'auditeur. Mais il ne faut pas confondre l'intention de produire un effet avec l'effet réellement produit, l'effet perlocutionnaire, non plus qu'il ne faut confondre l'intention de représenter et l'intention de communiquer cette représentation à autrui dans le but de produire un effet. Par exemple, les écrivaines féministes ont eu l'intention de représenter une certaine oppression, mais ce sont notamment les conséquences de cette domination qu'elles ont voulu communiquer. Quant à l'effet réellement produit sur les lecteurs par ces écrits, il varie selon le degré de réceptivité des interlocuteurs au message féministe. Ainsi Jean Basile pouvait-il écrire à propos de *l'Euguélionne* : « Peut-être est-ce là l'une des grandes réussites de ce roman d'exprimer, souvent avec humour, tout ce que ressent la femme et, surtout, de réussir à le faire comprendre aux hommes[83]. »

---

[82] Searle donne l'exemple suivant (exemple qui n'est plus au goût du jour, mais qui explique tout de même bien la distinction) : « (1) Jean fume beaucoup; (2) Jean fume-t-il beaucoup ?; (3) Fume beaucoup, Jean!; (4) Plût au ciel que Jean fumât beaucoup! », *Ibid.*, p. 60. La référence est toujours la même (Jean), ainsi que la prédication (fumer beaucoup); par contre, l'acte de langage réalisé est différent selon le cas (assertion, question, ordre, expression d'un souhait ou d'un désir).

[83] Jean Basile, « *l'Euguélionne* de Louky Bersianik. La moitié des hommes sont une femme », *le Devoir*, 6 mars 1976, p. 13.

En fait, la notion d' « intention » est une composante fondamentale d'une occurrence d'acte de langage réussie[84]. L'acte de langage se construit selon une certaine convention et il n'aura d'effets que dans la mesure où le code est partagé et respecté par les deux intervenants à l'acte. De plus, il est redevable aux intentions et à l'imaginaire particulier de celui qui l'émet et à la manière dont ces intentions vont être perçues ou ignorées par les interlocuteurs. En effet, ces intentions peuvent ne pas être adéquatement comprises, l'arrière-plan mis en oeuvre dans l'énonciation ou, dans le cadre d'un acte illocutionnaire littéraire, dans les représentations particulières issues du texte littéraire, n'étant pas partagé par les récepteurs ou par les lecteurs. Car c'est bien souvent au niveau de la reconnaissance des intentions particulières de la locutrice ou de l'auteure que se posent les principaux problèmes de décodage ou de réception du message linguistique ou littéraire.

2.3 UN MODÈLE SÉMIOTIQUE DE DESCRIPTION DES OEUVRES LITTÉRAIRES FÉMININES : L'OEUVRE LITTÉRAIRE FÉMININE, UNE PERFORMANCE INTENTIONNELLE

Selon la théorie des actes de langage, le langage ne fait pas que représenter la réalité, puisque les mots permettent d'agir sur le monde et non plus seulement de le représenter. Pour les philosophes oxoniens, la langue est

---

[84] Toute force illocutionnaire peut être divisée en sept composantes et l'ensemble de ces composantes détermine les conditions nécessaires à l'accomplissement de l'acte de langage complet. Deux conditions traitent plus particulièrement de « l'intention ». Ainsi, la sixième condition énumérée par Searle, soit la condition qu'il nomme « de sincérité », se lit comme suit : « L (locuteur) a l'intention d'effectuer C (acte futur) ». La septième condition, dite « condition essentielle », émet pour sa part le principe suivant : « L'intention de L (locuteur) est que l'énoncé de T (phrase) le mette dans l'obligation d'effectuer C (acte futur). Cette condition spécifie l'intention du locuteur. » Comme l'exprime Searle dans son explication de l'Intentionalité : « [...] j'impose l'Intentionalité à mes énonciations en leur conférant intentionnellement certaines conditions de satisfaction d'états psychologiques déterminés. Ce qui explique également qu'il existe un lien interne entre la condition essentielle et la condition de sincérité de l'acte de langage. », *L'Intentionalité, op. cit.*, p. 45.

plus qu'un moyen de communiquer grâce aux symboles; elle est perçue comme un jeu, comme une performance[85] et permet d'agir; sur le réel, de le modifier à l'occasion d'une rencontre verbale soumise à des règles déterminées. En fait, la théorie des actes de langage entre en conflit avec l'opposition binaire à la base des travaux du linguiste genevois Ferdinand de Saussure.

Ainsi, dans son ouvrage sur l'Intentionalité, Searle précise que

> [la] question fondamentale de la philosophie du langage a toujours été de comprendre comment le langage entre en relation avec le réel. Dans *Les actes de langage* (1969), j'ai proposé de répondre que c'est en accomplissant des actes linguistiques que les locuteurs mettent effectivement le langage en relation avec le réel[86].

Les termes employés par Searle pour expliquer la relation langage/réel, soit « accomplir des actes linguistiques », nous informent sur la différence de base existant entre la philosophie analytique d'Oxford et la pensée saussurienne. Alors que Saussure distingue le rapport sémantique existant entre un énoncé et son sens, et la valeur pragmatique que peut lui conférer son énonciation, en philosophie analytique, la valeur sémantique est indissociable de la valeur d'action (pragmatique). En effet, la reconnaissance par les récepteurs des intentions de la locutrice est essentielle à la réussite d'une

---

[85] « [...] il faut dire que la langue comporte, à titre irréductible, tout un catalogue de rapports interhumains, toute une panoplie de rôles que le locuteur peut se choisir pour lui-même et imposer au destinataire. [...] Dans cette perspective, comme dans celle ouverte par Benveniste, on est amené à admettre que les relations intersubjectives inhérentes à la parole ne se réduisent pas à la communication, prise au sens étroit, c'est-à-dire à l'échange de connaissance : on introduit parmi elles, au contraire, une très grande variété de rapports interhumains, dont la langue fournit non seulement l'occasion et le moyen, mais le cadre institutionnel, la règle. [...] On cessera donc de définir la langue, à la façon de Saussure, comme un code, c'est-à-dire comme un instrument de communication. Mais on la considérera comme un jeu, ou, plus exactement, comme posant les règles d'un jeu, et d'un jeu qui se confond largement avec l'existence quotidienne. », Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 1980, p. 4-5.

[86] John R. Searle, *op. cit.*, p. 236.

occurrence d'acte de langage[87]. Car le langage devient donc un processus d'interaction; il ne peut se concevoir en vase clos. La représentation n'est plus la seule fonction du langage; une autre fonction est aussi constituante de la signification de la parole et cette fonction est la force de l'énoncé, la force illocutionnaire, force qui nous permet d'identifier le type d'acte produit et qui fait du langage un processus de changement, d'engagement, de rupture, d'affrontement, etc.[88].

Bien que Searle n'envisage pas l'oeuvre de fiction comme un acte de langage[89], il n'en traite pas moins de la « représentation explicite des actes

---

[87] En ceci, la théorie des actes de langage converge vers la théorie triadique de Peirce. Marie Francoeur soulignait d'ailleurs ces liens dans son ouvrage *Confrontations. Jalons pour une sémiosis comparative des textes littéraires* : « La théorie triadique de Peirce s'articule au modèle de l'acte de langage *stricto sensu* pour en raffiner la saisie analytique et en prolonger la portée théorique »; « Quand, dans une démarche épistémologique, poursuivait-elle, le chercheur veut outrepasser les frontières du texte littéraire compris d'une façon très restrictive comme un signifiant, un objet matériel, couplé à un signifié, un faisceau de relations rendu signifiant de par son rapport nécessaire à son support matériel - fonction sémiotique selon Hjelmslev - mais qu'il entend plutôt saisir le texte sans jamais l'abstraire des relations extra-textuelles qui assurent sa signification, sans jamais l'amputer de sa dimension pragmatique, alors la définition du signe que donne Peirce - un signe essentiellement conçu dans une perspective de communication - s'avère des plus fécondes. », Sherbrooke, Éditions Naaman, 1985, p. 87. Ces affinités particulières sont réitérées par l'auteure dans *Grimoire de l'art, grammaire de l'être* (ouvrage rédigé en collaboration avec Louis Francoeur) : « La sémiotique, en effet, nous permettra de décrire, d'expliquer et de formaliser, en raison de son haut degré de généralité, d'importantes sphères du modèle logico-linguistique de la philosophie analytique oxonienne. Nous songeons tout particulièrement à ce qui a trait aux intentions de l'auteur et à l'effet illocutionnaire produit sur nous par la reconnaissance de ces mêmes intentions à laquelle nous parvenons dans une occurrence d'acte de langage littéraire réussie. », *op. cit.*, p. 49. Souligné par nous.

[88] De même, dans la théorie triadique du signe de Peirce, « le signe est dynamique, il agit, il modifie son environnement sémiotique par ses effets signifiés, ses interprétants, précisément parce qu'il est triadique. », *Ibid.*, p. 43.

[89] Searle applique sa théorie des actes de langage à la seule communication verbale et n'a jamais fait le lien comme tel avec le texte littéraire. Cette analogie entre l'acte de langage au sens strict et le texte littéraire a été posée par Marie et Louis Francoeur : « Chacun de nos textes envisagé comme une immense phrase, présente les caractéristiques d'un acte illocutionnaire. [...] chaque texte est le lieu d'une communication

de langage sérieux que le texte de fiction a pour but (ou pour but principal) de transmettre[90]. » Dans un texte fictionnel, le narrateur, les personnages, ne sont pas obligés de répondre de la vérité des propositions énoncées. Ainsi, l'acte de langage assertif fictionnel n'a pas à respecter la règle essentielle selon laquelle l'auteur d'une assertion répond de la vérité de la proposition exprimée. De même, la locutrice (narratrice ou personnage) n'a pas à observer les règles constitutives des actes de langage assertifs. Pourtant, comme le souligne Searle, « la fiction ne contient pas d'actes illocutionnaires différents de la non-fiction[91]. » Comment se fait-il alors que l'acte de langage fictionnel n'ait pas à respecter en principe les règles propres aux actes de langage ? Parce qu'il s'agit en fait d'actes de langage feints, en ce sens que « l'auteur d'une oeuvre de fiction feint d'accomplir une série d'actes illocutionnaires, normalement de type assertif[92] », cela étant possible en raison de l'existence « d'un ensemble de conventions qui suspendent l'opération normale des règles reliant les actes illocutionnaires et le monde[93]. » Néanmoins, il ne faut pas confondre acte illocutionnaire feint et mensonge. En fait, le premier ne peut être ni vrai, ni faux, puisqu'il représente plutôt un acte d'énonciation spécifique pour lequel sont suspendus (en raison de certaines conventions) les engagements normaux des énonciations. Ainsi, la direction d'ajustement mots-monde qui s'applique aux assertifs ne correspond pas adéquatement à l'acte de langage assertif feint qui n'a pas seulement la possibilité de représenter un certain

---

linguistique non plus littérale et stricte comme c'est le cas la plupart du temps dans la vie quotidienne, mais bien d'une communication littéraire. Nous considérons la seconde comme un analogon de la première. » Et les auteurs poursuivent, associant la narration à l'acte d'assertion : « Les travaux de Searle sur les actes de langage de la communication linguistique nous serviront de point d'appui dans notre tentative de cerner les conditions nécessaires et suffisantes pour qu'il y ait acte illocutionnaire de narration. La narration présente, en effet, de multiples affinités avec l'acte d'assertion, l'une des huit grandes familles d'actes illocutoires dégagées par le philosophe anglais. », dans « Deux contes nord-américains considérés comme actes de langage narratifs », *Études littéraires*, vol. 8, n° 1 (avril 1975), p. 73. Souligné par nous.

90 John R. Searle, « Le statut logique du discours de la fiction », *Sens et Expression. Études de théorie des actes de langage*, Paris, Minuit, 1982, p. 119.

91 « Le statut logique du discours de fiction », *op. cit.*, p. 107.

92 *Ibid.*, p. 108.

93 *Ibid.*, p. 110.

imaginaire, mais qui a aussi la capacité d'agir sur le monde du simple fait de son énonciation. L'acte de langage fictionnel posséderait donc une double direction d'ajustement, des mots au monde et du monde aux mots, en ce sens qu'il représente le monde et qu'il le modifie tout à la fois.

Ainsi, les femmes ont eu l'intention de représenter un certain réel dans leur fiction, celui d'une réalité expérimentée, et de le transmettre à autrui à l'aide d'actes de langage feints, en général des assertifs feints. Ces actes feints ont ceci de particulier que, bien qu'ayant d'abord une direction d'ajustement des mots au monde, ils ne peuvent être qualifiés de vrais ou de faux.

> Dans le discours de la fiction, nous effectuons une série d'actes de langage feints (faisant comme si, faisant semblant), en général des assertifs feints, et le fait que l'acte de langage ne soit que feint rompt les engagements mots-monde des assertifs normaux[94].

En agissant nécessairement sur l'« ameublement mental » du destinataire, les assertifs feints que sont les textes de fiction agissent sur le monde et ne font plus seulement le représenter.

Ainsi, la direction d'ajustement indique de quelle manière l'acte de langage ou l'état intentionnel (croyance, souhait, etc.) réfère au monde. Les romans féminins, étant d'abord des actes de langage assertifs, ont une direction d'ajustement qui va des mots au monde, c'est-à-dire qu'ils tentent de représenter le monde conformément à une réalité qui existe indépendamment d'eux. Par exemple, *Bonheur d'occasion* est d'abord un acte de langage assertif décrivant la société urbaine de St-Henri telle qu'elle existait à l'époque de la seconde guerre mondiale. Mais, en plus, cet acte assertif littéraire (différemment de celui au sens strict puisqu'il s'agit d'un acte de langage feint), en représentant le monde d'une certaine manière, avec certains mots, agit, cherche à modifier une certaine réalité, cherche en fait à modifier l'« ameublement mental » du destinataire. En décrivant des

---

94 *Ibid.*, p. 34.

femmes solidaires, des mères et des filles solidaires, malgré leur corps et leur coeur meurtris, Gabrielle Roy va plus loin que la simple description et cherche à provoquer une « transformation culturelle[95] » :

> [...] Roy introduit un autre élément structural important dans la transformation graduelle des structures patriarcales par l'écriture féminine : la relation mère et fille. Car c'est seulement dans la mesure où les mères et les filles se découvriront soeurs et alliées, et non pas les ennemies qu'elles ont été consacrées à l'intérieur de la maison paternelle, que s'écroulera la statue de la Mère symbolique qui tient toute la structure en place. Au coeur de sa vision de la culture se situe la réalité des corps reproducteurs meurtris des femmes, le cercle vicieux du rôle maternel transmis de mère en fille à travers les générations; cercle qu'il s'agit d'ouvrir pour effectuer la transformation culturelle[96].

En fait, l'acte de langage fictionnel, qui a d'abord pour fonction de représenter le monde, agit aussi sur le réel en le transposant dans un univers fictif. Les oeuvres de fiction revêtent donc bien souvent un autre caractère que celui de simple affirmation. Par exemple, un acte de langage fictionnel comme *l'Euguélionne*, tout en s'inscrivant dans une réalité bien particulière, la société patriarcale, réalité qui existe indépendamment de la fiction, ne représente pas exactement le monde tel qu'il est, mais tente plutôt de représenter un imaginaire particulier, futuriste et parodique, imaginaire qui permettra de mieux contester le réel particulier dont il origine. Cet acte de langage fictionnel ne peut être examiné sous le seul angle de la véracité ou de la fausseté, mais en tant qu'acte de langage de réclamation (réclamer la reconnaissance de l'oppression et la liberté pour les femmes) : il a une direction d'ajustement du monde aux mots; il doit être vu comme réussi ou manqué, selon que celui à qui s'adressait la réclamation y a répondu, l'a pris en considération ou ne l'a pas fait.

---

95 Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, *op. cit.*, p. 209.
96 *Ibid.*, p. 208-209.

L'oeuvre littéraire permet donc de modifier le donné, la créatrice ayant alors le pouvoir d'imprimer sa propre volonté, sa vision, son propre vouloir, sur la dynamique, le mouvement du monde. Ainsi, l'oeuvre littéraire devient le réel, c'est-à-dire la « réalité expérimentée[97] », métamorphosée par la sensibilité particulière de la créatrice, une réalité qui se concrétise par l'agencement des mots, qui symbolise un microcosme, devient système signifiant et exerce une certaine influence. En ce sens, les écrits des femmes sont le reflet d'un imaginaire qui est parfois un processus d'engagement, parfois un processus de rupture et d'affrontement. Volonté d'être semblable et autre tout à la fois, la création au féminin met en scène deux aspects particuliers, soit, d'abord, un certain désir ou une certaine obligation à la conformité, mais aussi un nécessaire besoin de diversité et d'originalité issu des intentions particulières de chaque créatrice[98].

Tout comme les paroles peuvent être en elles-mêmes une action particulière, les oeuvres de création permettent d'intervenir sur le monde. L'auteure qui produit un texte littéraire pose un geste, fait une certaine action, qu'il ne faut pas confondre avec l'action même du texte ou de l'oeuvre en question. Le texte littéraire possède une force interne qui va s'exercer avec plus ou moins de succès sur les lecteurs qui en prendront connaissance; il est un discours qui, du seul fait de son émission, permet à l'instance d'agir, d'accomplir une action. En fait, toute oeuvre littéraire est dans la culture un acte de langage; de même qu'il existe des actes de langage dans la communication courante, de même la culture produit constamment de nouveaux actes de langage culturels.

Ainsi, le texte littéraire considéré comme un acte de langage, un acte de langage littéraire, ne permet plus seulement à la créatrice de représenter le monde, mais lui permet en quelque sorte d'agir sur le monde, de façonner l'avenir par l'intermédiaire du texte. Ainsi, les poétesses, les écrivaines font plus que représenter le monde par leur poésie, par leur prose : elles le

---

[97] Jean Royer, « Nicole Brossard. La tentation du roman », *op. cit.*, p. 17.

[98] Dans ses travaux, Austin mettra d'abord l'accent sur le caractère conventionnel de l'acte de langage; pour sa part, Searle privilégiera la notion d'intention.

créent. Nancy Huston fait ainsi le lien avec l'oeuvre de Austin dans son *Journal de la création* :

> Relisant ce qui précède, je vois que j'avais écrit : « Le plus dire reste à faire » au lieu de « le plus dur ». [...] Lapsus bilingue, en l'occurrence : impliquant, en français, que *le plus dur à faire, c'est le dire* (et aussi que faire sans dire, c'est ne rien faire ?), tandis que *dire* en anglais réitère l'astreignant, le difficile, voire le sinistre.
> *Quand dire c'est faire* : très beau livre du philosophe britannique John Austin, spécialiste des énoncés « performatifs »[99].

En ce sens, c'est d'abord par le dire que les femmes ont provoqué des changements et c'est d'abord par la parole qu'elles ont changé le monde, bien avant que dans les faits mêmes la situation des femmes ait socialement changé. C'est aussi par le dire qu'elles ont provoqué la métamorphose et la réappropriation du corps.

D'ailleurs, selon les termes mêmes de Peirce, les oeuvres littéraires symbolisent l'avenir :

> Tout mot est un symbole. Toute phrase est un symbole. Tout livre est un symbole... La valeur d'un symbole est de servir à rendre rationnelles la pensée et la conduite et de nous permettre de prédire l'avenir[100].

Les créatrices ont, en quelque sorte, créé le futur; elles ont façonné cet avenir afin de changer une réalité qui les a trop longtemps fait souffrir... en silence, ou presque. Et c'est par l'utilisation de la parole qu'elles ont pu, non seulement représenter une certaine oppression, mais aussi faire cesser l'oppression. Si les écrivaines féministes ont été celles par qui tous les changements sont devenus possibles et inévitables, il n'y a pas à douter que

---

[99] *Journal de la création*, *op. cit.*, p. 63. Souligné par nous.

[100] Cité par Roman Jakobson dans « A la recherche de l'essence du langage », *op. cit.*, p. 37.

les écrivaines précédentes leur ont ouvert la voie grâce à des textes qui ont permis « de prédire l'avenir ».

La créatrice a donc le pouvoir de transformer le monde en agissant sur lui par le biais des mots, en tentant de faire réagir celui ou celle qui prendra connaissance de l'oeuvre et qui lui concédera une certaine signification. En matière d'acte de langage fictionnel, il faut prendre en considération les intentions illocutionnaires propresde l'auteure[101]. Et il faut que l'interprète comprenne le processus d'intentions mis en oeuvre dans le texte ou encore qu'il ou qu'elle saisisse comment, dans cette oeuvre particulière, le langage réfère aux choses du monde.

Les oeuvres féminines mettent-elles en jeu un langage qui réfère autrement aux choses du monde ? Comment représentent-elles le monde et cherchent-elles à le modifier en communiquant ces représentations particulières ? La réponse à ces questions se trouve peut-être au niveau des intentions spécifiques qui se déploient au sein des oeuvres littéraires féminines. Dans cette étude, nous désirons donc saisir le texte littéraire féminin, non plus comme un signe dyadique, le signifiant et le signifié si cher à Saussure, mais comme une virtualité qui ne se concrétise qu'au moyen de l'interprétation. Ainsi, les textes féminins ne deviennent des signes dans la culture qu'au moment où ils sont interprétés, qu'au moment où l'interprète collectif prend conscience de leur forme et tente de les saisir comme objet, entité de « sens », qu'au moment, en fait, où l'interprète cherche à reconnaître les intentions de leur auteure. Afin de réactiver les signes culturels de la littérature féminine (ce que les critiques féministes tentent de faire depuis quelques décennies), d'en reconnaître les fondements, nous utiliserons pour notre analyse des oeuvres féminines, la théorie des actes de langage de John R. Searle et la notion d'Intentionalité qu'il a développée par la suite. Nous tenterons plus particulièrement de découvrir l'Intentionalité

---

[101] Searle en fait lui-même le critère permettant de distinguer l'oeuvre de fiction des autres textes : « Ce qui en fait une oeuvre de fiction est, pour ainsi dire, la posture illocutoire que l'auteur prend par rapport à elle, et cette posture dépend des intentions illocutoires complexes que l'auteur a quand il écrit ou quand il compose l'oeuvre. », *Sens et Expression, op. cit.*, p. 109.

dérivée des actes de langage métaphorique présents dans nos oeuvres, en fait de quelle manière les textes féminins représentent métaphoriquement le monde puisque, comme nous l'avons précédemment souligné, les écrivaines et les poétesses n'ont pu explicitement faire part de leur réalité et ont longtemps dû user de certaines stratégies pour transformer le réel. Nous verrons, par la suite, de quelle manière nos auteures ont tenté, tentent de communiquer aux autres ces représentations spécifiques.

3. L'INTENTIONALITÉ DÉRIVÉE DES ACTES DE LANGAGE : UNE NOUVELLE THÉORIE DU SENS

3.1 LA NOTION D'INTENTION

La notion d'intention a fait couler beaucoup d'encre autant chez les sémioticiens que chez les pragmaticiens; il s'agit en fait d'un problème « incontournable » :

> [...] nous rencontrons par la bande le problème (« incontournable » sans doute) de *l'intention signifiante de l'émetteur*.
> [...] Même si la linguistique structurale n'est jamais parvenue à se débarrasser complètement d'un tel concept, il n'avait pas, jusqu'à une période récente, très bonne presse.
> Mais chassée du discours des sémanticiens, l' « Intentionalité » revient, dans celui des pragmaticiens, au galop : pour S. Schmidt, la structure profonde de tout texte est assimilable à l'intention communicative de son énonciateur; pour Anscombre, le sens d'un énoncé se ramène aux « intentions qu'il présente comme ayant motivé son énonciation », et la pragmatique, à « l'étude des valeurs intentionnelles liées à l'énonciation ». Quant à Searle, on sait que les valeurs illocutoires correspondent pour lui aux intentions pragmatiques préexistant à l'énoncé [...][102].

Mais soulignons déjà ici qu'aux yeux de Searle la notion d'intention n'a pas seulement une valeur pragmatique et que, comme Anscombre, il répertorie deux volets à l'intention de sens constituant l'acte de langage complet, l'un lié à l'acte de contenu propositionnel (niveau sémantique de l'acte de langage), l'autre lié à la force illocutionnaire (niveau pragmatique de l'acte de langage)[103]. En étudiant l'Intentionalité[104], le chercheur tente de

---

[102] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *l'Implicite*, Paris, Armand Colin, 1986, p. 314.

[103] Nous expliciterons plus loin ces deux types d'intention.

[104] Dans le « lexique des concepts fondamentaux de la théorie de l'Intentionalité » se trouvant à la fin de l'ouvrage, le traducteur rappelle « au lecteur la continuité terminologique reliant *Speech Acts* à *Intentionality*, celui-ci renvoyant sans cesse à celui-là

répondre à la question suivante : « Comment l'esprit entre-t-il en relation avec le réel ? [105] ». Comme nous le verrons, les actes de langage possèdent une forme dérivée d'Intentionalité et constituent un sous-groupe particulier des états intentionnels.

Dans cette section, nous expliquerons le processus d'intention qui crée un système de représentations signifiantes dans nos oeuvres de femmes. Cette analyse du processus d'intention nous permettra de comprendre (de manière encore bien partielle) comment les femmes ont cherché à référer aux choses du monde dans leurs textes. En fait, dans le cas des actes illocutionnaires littéraires féminins, si les intentions particulières de l'auteure ne sont pas reconnues ou le sont de manière inadéquate, le texte littéraire féminin sera rejeté dans l'extraculturel et n'accédera pas au statut de texte culturel. Afin d'éviter un tel rejet, les écrivaines et les poétesses ont parfois eu recours à des modes d'expression implicites. Nous élaborerons donc sur la manière dont les intentions de sens se développent dans le cadre des énonciations implicites, plus particulièrement dans le cadre de l'énonciation métaphorique. Pour ce faire, nous examinerons les points communs existant entre actes de langage et états intentionnels, afin d'utiliser, de façon dérivée, certains concepts liés aux états mentaux et à l'Intentionalité et de les arrimer à la théorie des actes de langage pour détailler notre modèle d'analyse des actes de langage métaphorique.

---

comme à son modèle "heuristique" » (*l'Intentionalité*, « Note du traducteur », *op. cit.*, p. 7) et explique ainsi le terme « Intentionalité » : « terme emprunté au vocabulaire des scolastiques et réactualisé dans la philosophie moderne par Brentano et par la phénoménologie. Selon les scolastiques, il désigne la propriété de la pensée d'être toujours pensée d'un objet différent d'elle-même. Husserl désigne par là le caractère essentiel à toute conscience d'être toujours orientée vers un objet, actuel ou possible. John Searle redéfinit l'Intentionalité (en marquant son sens technique par la majuscule pour le démarquer du sens courant de « intention ») comme la capacité biologique fondamentale de l'esprit (*mind*) de mettre l'organisme en relation avec le monde. Cette propriété de renvoi (directedness) à des objets et à des états de choses du monde est commune aux états mentaux (intrinsèquement Intentionnels) et aux actes de langage, ces derniers n'étant qu'un développement particulier de formes plus primitives d'états et d'actions Intentionnels. », *Ibid.*, p. 330. Souligné par nous.

[105] *Ibid.*, p. 236. Il faut donc faire attention à l'aspect « psychologisant » de la notion d'intention chez Searle et toujours examiner cette notion en regard des rapprochements qu'il a lui-même faits avec les actes de langage.

3.2 LA NOTION D'INTENTIONALITÉ CHEZ SEARLE. LE MODÈLE DU LANGAGE : UN SOUS-GROUPE PARTICULIER DES ÉTATS INTENTIONNELS

Les actes de langage sont un sous-groupe particulier des états intentionnels. Ils possèdent une forme dérivée d'Intentionalité et représentent donc d'une manière différente des états intentionnels, qui possèdent eux une forme intrinsèque d'Intentionalité. En fait, « les capacités représentatives des actes de langage ne sont qu'un cas particulier d'Intentionalité dérivée[106] », et « [...] c'est le langage qui est dérivé de l'Intentionalité et non l'inverse. L'ordre d'exposition explique l'Intentionalité en termes de langage; l'ordre de l'analyse logique explique le langage en termes Intentionalistes[107] ». En fait, les actes de langage ne s'expliquent pas en termes d'Intentionalité, mais l'Intentionalité s'explique en termes d'actes de langage.

Ainsi, l'affirmation est d'abord un acte, c'est-à-dire une performance intentionnelle, une manifestation qui cherche à produire un effet, et non un état intentionnel, l'état étant une manière d'être ou de ressentir qui n'engage aucune action, tel le remords ou la tristesse[108]. Toutefois, la locutrice qui produit une énonciation, que ce soit une affirmation ou un ordre, le fait toujours dans un certain état intentionnel (irritation, hostilité, doute, amusement, etc.). En ce sens, toute énonciation possède une forme dérivée d'Intentionalité[109]. En fait, nous dirons que les actes de langage et les états

---

106 *Ibid.*

107 *Ibid.*, p. 20.

108 Searle présente quelques exemples d'états Intentionnels, tels : croyance, crainte, espoir, désir, amour, haine, aversion, sympathie, antipathie, doute, questionnement, joie, exaltation, dépression, etc., *Ibid.*, p. 18.

109 Searle note « au moins » quatre types d'affinités et de liens entre états intentionnels et actes de langage : premièrement, la distinction entre contenu propositionnel et force illocutoire, distinction courante dans la théorie des actes de langage, s'applique aux états intentionnels; deuxièmement, la distinction entre différentes directions d'ajustement, qui

intentionnels représentent tous les deux des états de choses, bien qu'ils le fassent par des moyens différents. Quel que soit le véhicule de la représentation, l'esprit, le langage, les images, cette représentation découlera toujours d'une certaine intention.

En bref, les questions à se poser sont les suivantes : « [...] dans les énonciations pourvues de sens, quels sont les traits des intentions du locuteur qui font qu'il s'agit bien du cas d'un locuteur voulant dire quelque chose par son énonciation ? [...] Qu'est-ce qui fait de mes intentions des intentions spécifiques de sens ?[110] ». En fait, comment reconnaître le sens ? Et quelle est la structure des intentions de sens ? Ce sont les formes que prennent ces représentations (contenu propositionnel ou représentatif) que nous chercherons à expliciter et non pas la conceptualisation de ce système à l'intérieur du cerveau. En fait, c'est l'expression de la représentation qui sera explicitée pour aboutir à une schématisation du « sens » et, plus particulièrement, du « sens » implicite. Nous serons à la recherche des intentions présentes au sein du contenu propositionnel ou représentatif pour chacun des textes étudiés.

3.3 L'INTENTION DE SENS : LE PROCESSUS D'INTENTION OU L'INTENTION DE REPRÉSENTER ET L'INTENTION DE COMMUNIQUER

En philosophie, l'une des principales thèses analysant le sens en termes d'intentions de la locutrice, thèse inspirée des travaux de Grice[111], est celle qui « affirme que vouloir dire quelque chose (to mean something)

---

s'applique aux actes de langage, s'applique aussi aux états intentionnels; troisièmement, tous les actes de langage expriment un certain état intentionnel; c'est la condition de sincérité; et finalement, la notion de condition de satisfaction s'applique à la fois à tous les actes de langage et à tous les états intentionnels pourvus d'une direction d'ajustement. *Ibid.*, p. 20-29.

110 John R. Searle, *L'Intentionalité*, *op. cit.*, p. 196.

111 H. P. Grice, « Meaning », *The Philosophical Review*, vol. 66 (1957), n° 3, p. 377-388.

au moyen d'une énonciation, c'est, pour un locuteur, faire une énonciation avec l'intention de produire certains effets sur son auditoire[112]. » Bien que Searle analyse aussi le sens en termes d'intentions de la locutrice[113], il se démarque de cette position en rejetant l'idée que les seules intentions qui comptent sont celles de produire des effets sur autrui :

> Les intentions de sens ont, par conséquent, deux aspects : l'intention de représenter et l'intention de communiquer. Dans le débat traditionnel sur ces questions (y compris dans mes propres travaux), on commet la faute de ne pas faire cette distinction et de supposer qu'une théorie du sens peut se formuler entièrement en termes d'intentions de communiquer. Dans le cadre théorique que je propose ici, la représentation est préalable à la communication et les intentions de représenter sont préalables aux intentions de communiquer[114].

L'important est donc de savoir : « [q]uelles sont les caractéristiques des intentions du locuteur qui en font des intentions qui confèrent du sens ?[115] » Comment se fait le passage du physique au sémantique lorsqu'il y a une

---

[112] John R. Searle, *L'Intentionalité*, *op. cit.*, p. 195.

[113] En effet, pour Searle, le sens est une variété d'Intentionalité. En fait, il traite « le sens - défini comme ce que veulent dire les locuteurs au moyen de leurs énonciations - comme un développement particulier de formes plus primitives d'Intentionalité. », *Ibid.*, p. 194.

[114] *Ibid.*, p. 200. Souligné par nous. Kerbrat-Orecchioni reprochait d'ailleurs à Searle de confondre « sens » et intention communicative, ce qui revenait à réduire le sens d'un texte au sens d'un texte pour son auteur. Elle était d'avis que le concept d'intention relevait de la psychologie et n'avait d'intérêt qu'en raison de certaines implications linguistiques, comme celle de permettre de différencier une métaphore d'une erreur de dénomination : « Semblablement, même s'il existait une corrélation constante entre le sens de x, et l'intention de L produisant x - ce qui n'est pas pour nous le cas, puisque nous refusons de réduire le sens-de-x au sens-de-x-pour-L -, ce ne serait pas une raison suffisante pour assimiler le premier à la seconde : le sens est une entité sémiotique, qui se localise dans l'énoncé, dont on l'extrait à l'aide de ses différentes compétences; l'intention relève de la psychologie, et renvoie à un désir du sujet de transmettre (ou de ne pas transmettre) un certain contenu sémantico-pragmatique », *l'Implicite*, *op. cit.*, p. 316. Mais Kerbrat-Orecchioni ne prenait pas en compte ici la distinction fondamentale que fera Searle entre intention de représenter et intention de communiquer.

[115] *Ibid.*, p. 196.

énonciation, ou encore, comment passons-nous « des sons qui sortent de notre bouche à l'acte illocutionnaire[116] » ?

du physique	au sémantique	au pragmatique
(intention en action)	(intention de représentation)	(intention de communiquer)
acte d'énonciation	acte propositionnel	force illocutionnaire

En fait, l'Intentionalité intervient à deux niveaux de l'acte de langage, soit au niveau de la condition de sincérité (l'état psychologique exprimé dans l'accomplissement de l'acte), puis au niveau des « intentions de sens ». Celles-ci représentent « l'intention en quoi consiste l'énonciation, au sens courant et non technique du mot "intention"[117] » et peuvent se définir comme le niveau de « l'intention avec laquelle l'acte est accompli et qui fait de celui-ci l'acte qu'il est[118] », par exemple qu'il s'agit bien d'un acte de langage assertif représentant le contenu « X ». Pour parvenir à comprendre la structure des intentions de sens, il faut savoir quelles sont les conditions de satisfaction qui confèrent aux intentions en action des énonciations des propriétés sémantiques. Car, ce second niveau, celui de l'intention avec laquelle l'acte est accompli, celui qui permet de passer du physique (acte d'énonciation) (le fait d'émettre des sons dans le cas d'un acte de langage au sens strict, le fait d'aligner des mots, des phrases, dans le cas de l'acte de langage littéraire), au pragmatique (acte illocutionnaire) est, en fait, le niveau qui « confère l'Intentionalité aux phénomènes physiques[119] » :

---

116 *Ibid.*, p. 44.
117 *Ibid.*, p. 45.
118 *Ibid.*, p. 199.
119 *Ibid.*, p. 45.

> [...] l'esprit impose l'Intentionalité à des entités qui ne sont pas intrinsèquement Intentionnelles en conférant intentionnellement les conditions de satisfaction de l'état psychologique exprimé à l'entité physique externe. On peut décrire le double niveau Intentionnel à l'oeuvre dans l'acte de langage en ces termes : en faisant intentionnellement une énonciation, avec un ensemble déterminé de conditions de satisfaction - celles qui sont spécifiées par la condition essentielle de cet acte de langage -, je rends l'énonciation Intentionnelle et j'exprime donc nécessairement l'état psychologique correspondant. Il est impossible de faire une affirmation sans exprimer une croyance, ou de faire une promesse sans exprimer une intention, parce que la condition essentielle de l'acte de langage a pour conditions de satisfaction celles-là mêmes de l'état Intentionnel exprimé.

De la même manière, tout acte de langage littéraire constitue la transcription de faits, d'événements, d'illusions, de rêves, mais manifeste aussi une croyance, une aspiration, un dessein particulier associé à cette affirmation. Ainsi, l'acte de langage littéraire qu'est *l'Euguélionne* décrit une réalité spécifique, celle de l'oppression des femmes dans la société patriarcale, mais il exprime en plus un fort désir de changement, un désir de liberté et la croyance en des lendemains autres. Non seulement description ou représentation du monde, *l'Euguélionne* est aussi une « déclaration de guerre et [une] proposition de paix[120] ». C'est donc ce double niveau d'Intentionalité qui procure tout son sens à l'énonciation.

Ainsi, l'affirmation doit respecter certaines conditions de satisfaction qui lui sont intentionnellement imposées pour être faite avec une intention de sens. Et, en principe, les conditions de satisfaction de l'acte de langage et les conditions de satisfaction de la condition de sincérité doivent être identiques. Toutefois, l'intention de faire une affirmation (que ce soit en matière d'acte de langage strict ou en matière d'acte de langage littéraire) est différente de celle de faire une affirmation vraie. De plus, « l'intention de faire une affirmation est différente de l'intention de produire de la conviction ou de celle de dire la vérité[121] ». Toutefois, dans la réussite d'un

---

[120] Réginald Martel, « Quand femme varie », *La Presse*, 20 mars 1976, p. D3.

[121] John R. Searle, *L'Intentionalité*, *op. cit.*, p. 204.

acte de langage, il n'est pas nécessaire d'éprouver l'état intentionnel associé à un tel acte. En ce sens, il ne faut pas confondre l'état intentionnel (l'état mental associé à l'acte de langage, la condition de sincérité) et les « intentions de sens ». En fait, un acte de langage ne sera pas nul même si la condition de sincérité n'est pas respectée; ainsi, même si Louky Bersianik ne croyait nullement que la société patriarcale est oppressive à l'endroit de la femme, *l'Euguélionne* n'en demeurerait pas moins un acte de langage de dénonciation et de réclamation.

3.3.1 L'INTENTION DE REPRÉSENTATION

Le premier niveau d'intention d'un acte de langage fictionnel est l'intention de représentation. Cette intention particulière est toujours antérieure à l'intention de communiquer. Avant même de chercher à produire un effet, l'auteure désire évoquer une certaine vision, une perception particulière, grâce à l'utilisation des mots, de la langue. Ainsi, un texte de poésie automatiste tel *Les Sables de rêve* de Thérèse Renaud est d'abord l'expression d'une imagerie provenant de l'inconscient, imagerie que la poétesse aspire à mettre en mot, en forme, avant même de désirer la communiquer à autrui.

> Je n'ai jamais pu marcher sur la tête ni sur le ventre car mes mains sont faites de cactus-volants[122].

La difficulté de compréhension d'un tel texte indique bien que l'objectif de la création poétique est d'abord la mise au monde d'un certain microcosme langagier.

En fait, l'intention de représenter est toujours préalable à l'intention de communiquer et peut même se développer indépendamment de cette dernière. Ainsi, une locutrice peut avoir l'intention d'asserter une affirmation

---

[122] Thérèse Renaud, *Les Sables de rêve*, 3ième Cahier de la File indienne, 1946.

quelconque, comme par exemple que « le temps est clair » ou qu' « il pleuvra demain », sans pour autant avoir le désir de produire quelques effets que ce soit. Car,

> [...] l'intention de représenter n'est pas la même chose que l'intention de communiquer. Communiquer, c'est produire certains effets sur autrui, mais on peut avoir l'intention de représenter quelque chose sans se soucier le moins du monde de produire des effets sur autrui[123].

De même, certaines représentations littéraires ne sont pas conçues dans le but d'être communiquées. Ainsi, le journal intime, le type d'écrit le plus personnel qui soit, est régi par une règle tacite de non-divulgation. En effet, cette forme littéraire, longtemps privilégiée par les femmes[124], a par définition une nature secrète et ces pages écrites pour soi, dans la clandestinité, excluent (en théorie[125]) le regard d'autrui.

Par contre, le désir de communiquer est toujours assujetti à une représentation particulière.

---

[123] John R. Searle, *L'Intentionalité*, *op. cit.*, p. 200. Cette divergence s'explique par le fait que les intentions de sens comportent toujours, comme nous l'avons vu, deux aspects spécifiques, soit l'intention de représenter et l'intention de communiquer. L'intention de représenter un certain état de fait est différente de l'intention de produire un effet quelconque en énonçant cette affirmation. Et l'intention de représentation doit toujours être distinguée de l'intention de réussite de la représentation ou encore de l'intention de communiquer cette représentation à autrui pour produire un certain effet.

[124] La jeune fille écrivant son journal est d'ailleurs devenue un stéréotype au XIXe siècle. Henriette Dessaulles affirme que, tout comme elle, toutes ses amies rédigent un journal intime.

[125] En théorie seulement, car la publication de journaux intimes est chose fréquente. Bien plus, certaines écrivaines écrivent leur journal intime sur commande en vue d'une publication ou d'une radiodiffusion. Notons, entre autres, *Le sablier : journal intime 1981-1984* (Montréal, P. Tisseyre, 1984) de Louise Maheux-Forcier diffusé à la radio et *Notes de parcours* (Montréal, La Presse, 1986) de Michèle Mailhot.

> [...] la représentation est préalable à la communication et les intentions de représenter sont préalables aux intentions de communiquer. Ce que l'on communique, c'est, en partie, le contenu de ses représentations, mais on peut chercher à représenter quelque chose sans chercher à le communiquer. Et, en ce qui concerne les actes de langage à contenu propositionnel et à direction d'ajustement, l'inverse n'est pas vrai. On peut chercher à représenter sans chercher à communiquer, mais on ne peut chercher à communiquer sans chercher à représenter[126].

Par exemple, faire une affirmation, c'est essentiellement « représenter quelque chose comme étant le cas, et non communiquer ces représentations à autrui[127]. » De même, comme nous l'avons préalablement mentionné, l'acte de langage assertif qu'est *Bonheur d'occasion* vise d'abord à représenter l'histoire des Lacasse comme étant une réalité du St-Henri de 1940, bien avant d'avoir pour but de communiquer cette représentation de l'univers montréalais à autrui, et même indépendamment de ce but.

Mais comment définir cette intention de représentation présente au sein de l'acte de langage fictionnel ? L'intention liée à la représentation se présente comme l'intention de faire une affirmation qui serait « X » et l'énoncé a véritablement le sens déterminé dans « X » en vertu du fait qu'il possède des conditions de satisfaction qui lui ont été intentionnellement imposées. L'intention de représenter « X » « est l'intention en vertu de laquelle les événements physiques (dans le cas de l'acte de langage, l'acte d'énonciation) constituant en partie les conditions de satisfaction (au sens de choses exigées) de l'intention aient nécessairement eux-mêmes des conditions de satisfaction (au sens d'exigence)[128]. » Les conditions de satisfaction imposées à l'énonciation sont les mêmes que celles qui sont déterminées dans la condition de sincérité qui caractérise l'énoncé. Par exemple, lorsqu'une locutrice dit : « Le soleil brille », il est important que le

---

126 *Ibid.*, p. 200-201. Searle ajoute à ce propos : « [...] cette explication ne nous fait pas confondre l'intention de faire une affirmation avec celle de faire une affirmation vraie, ou encore l'intention de faire une affirmation avec celle de produire sur autrui certains effets comme la croyance ou la conviction. », *ibid.*, p. 203-204.

127 *Ibid.*, p. 204.

128 *Ibid.*, p. 203.

soleil brille effectivement pour que l'affirmation soit pourvue de sens. De même, lorsque Rose-Anna dans *Bonheur d'occasion* songe « à tous les malheurs qui étaient arrivés depuis quelques semaines[129] », il est important, pour que l'acte de langage assertif (acte de langage induit par rapport à l'ensemble du texte) soit pourvu de sens, que le texte fasse mention de tous ces malheurs. Dans ce cas-ci, non seulement en est-il fait mention au préalable, mais ces malheurs sont de nouveau évoqués dans la suite du texte, les événements passant « en tourbillon[130] » dans l'esprit d'une Rose-Anna qui se demande s'il ne s'agit pas d'un mauvais rêve : « l'accident à quelques milles de St-Denis et le retour dans la nuit vers la maison de sa mère; leur arrivée à la ville, le lundi[131] », le congédiement d'Azarius, par la suite, la maladie de Daniel et, bien-sûr, chapeautant le tout, la pauvreté qui finira par tous les rendre malade :

> Ses autres enfants lui paraissaient tout aussi menacés. Elle se souvenait maintenant qu'à la clinique, il avait été question d'alimentation rationnelle, propre à former les os, les dents, et à assurer la santé. Une espèce de ricanement monta à sa gorge. Ne lui avait-on pas souligné que cette alimentation était à la portée de tous les budgets ? Ne lui avait-on pas clairement montré son devoir ?[132]

L'amplification fait en sorte que l'assertion « elle pensa à tous ses malheurs » n'est pas uniquement pourvue de sens : elle devient le point d'ancrage du discours de Rose-Anna et de sa vision. En fait, bien que les actes de langage fictionnels soient souvent des assertifs feints, ils représentent bien quelque chose « comme étant ce qui est le cas » et, pour qu'ils soient pourvus de sens, il faut qu'ils aient les conditions de satisfaction leur permettant de représenter cet état de chose en contexte.

---

129 Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*, *op. cit.*, p. 220.
130 *Ibid.*, p. 220.
131 *Ibid.*, p. 221.
132 *Ibid.*

Ainsi, en cherchant à percevoir le système de représentation mis en oeuvre dans un texte, il ne s'agit pas de restreindre le sens de ce texte à ce qu'a voulu dire l'auteure, mais plutôt de tenter de dégager les prémisses de la conceptualisation fictionnelle d'une certaine vision, vision nécessairement préalable à toutes les interprétations subséquentes.

> Il y a eu une école de critique littéraire qui pensait que l'on ne devait pas prendre en considération les intentions de l'auteur quand on examinait une oeuvre de fiction. Peut-être y a-t-il un niveau d'intention où cette conception extraordinaire devient acceptable; peut-être ne doit-on pas prendre en compte les motivations cachées de l'auteur quand on analyse son oeuvre; mais, si l'on se place à un niveau plus fondamental, il est absurde de supposer qu'un critique puisse ignorer complètement les intentions de l'auteur : le seul fait d'identifier un texte comme roman, poème ou simplement comme *texte* suppose déjà que l'on se prononce sur les intentions de l'auteur[133].

C'est d'ailleurs ce premier niveau de sens qui nous permet par la suite d'accéder au niveau sémantico-pragmatique afin de déterminer de quelle manière les valeurs illocutionnaires présentes au sein de l'acte de langage littéraire peuvent êtres signifiantes pour divers interprètes. Seulement, même si les autres analystes et leurs interprétants particuliers participent obligatoirement au développement de la signification du texte - ce qui provoque nécessairement, dans un processus continu, une accumulation de sens - ce premier stade d'analyse contient en germe les éléments d'une vision particulière, celle de la première interprète, l'auteure[134].

---

[133] John R. Searle, *Sens et expression*, *op. cit.*, p. 109.

[134] Comme le souligne Catherine Kerbrat-Orecchioni : « [...] pour le sens commun, le sens d'un énoncé, c'est avant tout celui que L a voulu lui donner. [...] l'on cherche avec obstination et inquiétude à s'assurer que l'on a bien saisi le « bon » sens, c'est-à-dire celui que L a voulu nous communiquer; et que s'il en est autrement, on est tout disposé à reconnaître que l'on a "compris de travers" (tout au plus pourra-t-on reprocher à L de s'être "mal exprimé"), et commis le délit de contresens [...]. Le locuteur est le mieux placé pour décider de la valeur qu'il convient d'attribuer à l'énoncé dont il est responsable, et c'est lui l'instance communicative suprême - c'est d'ailleurs en cela que les sous-entendus constituent pour L une aubaine, puisqu'il peut toujours en faire endosser la

3.3.2 L'INTENTION DE COMMUNICATION

Le deuxième volet de l'intention de sens est l'intention de communiquer, c'est-à-dire la volonté que l'intention de représentation soit reconnue par les lecteurs, que la représentation provoque certains effets sur les lecteurs. Dans la majorité des cas, la représentation, bien que préexistant au niveau de la communication, est façonnée dans le but de produire un effet particulier, comme c'est le cas par exemple d'un texte-manifeste comme *l'Euguélionne* de Louky Bersianik ou des pièces de théâtre comme *la Nef des Sorcières* ou *les Fées ont soif* de Denise Boucher. Ainsi, bien que l'acte de langage fictionnel ait comme intention première de représenter quelque chose, il a généralement comme objectif second de communiquer le contenu de cette représentation à autrui.

Comme nous l'avons déjà souligné dans le cas de l'acte de langage fictionnel, les effets provoqués par la représentation sont doubles en raison de la double direction d'ajustement. Ainsi, en écrivant, en racontant sa fiction particulière, en déclarant comme le fait Gabrielle Roy : « C'était donc pour ça que le monde tournait, que l'homme, la femme, deux ennemis, accordaient une trêve à leur inimitié, que le monde tournait, que la nuit se faisait si douce, qu'il y avait, tracé devant soi, soudain, comme un chemin réservé au seul couple[135] », l'écrivaine tente d'abord de représenter, d'évoquer, un certain état de chose. Mais, en raison de la double direction d'ajustement propre aux actes de langages fictionnels, elle essaie aussi « de provoquer un changement[136] », en ce sens qu'elle tente de modifier une certaine réalité en produisant certains effets sur ceux qui prennent connaissance du texte. Ainsi, la poésie automatiste de Thérèse Renaud a provoqué, choqué, perturbé les lecteurs, les amenant à remettre en cause leur concep-

---

responsabilité à A, et l'accuser d'interprétation "abusive" », *l'Implicite*, *op. cit.*, p. 317-318.

[135] *Ibid.*, p. 253.

[136] En fait, l'écrivaine tente « de provoquer un changement dans le monde de façon telle qu'un contenu propositionnel rende le monde conforme à l'esprit, et ceci en représentant l'état du monde ainsi changé, c'est-à-dire en exprimant le même contenu propositionnel sous la direction d'ajustement esprit-monde », Searle, John R., *l'Intentionalité*, *op. cit.*, p. 208.

tion même de la poésie et de la création artistique. De même, dans *l'Euguélionne*, l'auteure, en poussant loin la satire, en provoquant, ne désire pas seulement décrire la condition des femmes dans la société patriarcale, mais tente aussi d'amener un changement de cette condition. En invoquant les injustices, les manques, Louky Bersianik ne fait pas seulement représenter le réel des femmes, elle tente aussi de le modifier, en contestant, en prenant la parole et en interpellant l'autre. En fait, l'acte de langage fictionnel crée une représentation qui provoque des effets du seul fait d'être conceptualisée, évoquée et enfin communiquée aux lecteurs. L'acte de langage assertif feint (en ce qui concerne l'acte-clé inducteur) ne peut alors être qualifié de vrai ou de faux, mais il doit être compris comme une représentation qui cherche à modifier l'« ameublement mental » des lecteurs en leur présentant non plus seulement de quelle manière les choses sont dans le monde (dans *l'Euguélionne*, par exemple, les femmes vivent sous l'oppression masculine), mais aussi de quelle manière elles devraient être (les femmes devraient se libérer de cette oppression).

Cependant, il ne fut pas toujours facile aux écrivaines, aux poétesses, de chercher à « changer la vie ». Si Louky Bersianik, portée par un certain vent de contestation, s'octroyait haut et fort le pouvoir de dire et de changer les choses, les écrivaines qui l'ont précédée n'ont pas su « dire » et revendiquer aussi clairement. Longtemps, les écrivaines n'ont pu représenter le monde tel qu'il était, les choses « comme étant ce qui est le cas ». Elles évoquaient alors un univers différent par le biais de l'implicite.

4. L'INTENTIONALITÉ DÉRIVÉE DES ACTES DE LANGAGE MÉTAPHORIQUE OU LA SECONDE INTENTIONALITÉ : LE CHEMIN DE LA MÉTAPHORE

4.1 LES INTENTIONS DE SENS DE L'ACTE DE LANGAGE MÉTAPHORIQUE

Comment se déploient les intentions de sens, et plus particulièrement les intentions de représenter, lorsque l'écrivaine utilise l'acte de langage métaphorique ? En ce qui concerne la métaphore, l'état de choserepréseté ne l'est pas « comme étant ce qui est le cas », mais au contraire représente le monde sous un angle différent afin d'évoquer, et non de dire, la réalité de la chose. L'intention de représentation se développe donc de manière différente puisque le contenu propositionnel d'un tel acte ne vise plus à montrer le monde tel qu'il est et que ce qui doit être communiqué à autrui se décode au sein d'une représentation s'élaborant dans un second niveau de sens. En fait, parler implicitement, c'est dire quelque chose sans pour autant accepter la responsabilité de l'avoir dite. Comment est-ce possible ?

La métaphore fut d'abord définie par Aristote dans la *Poétique*. Ricoeur souligne que c'est Aristote « qui a défini la métaphore pour toute l'histoire ultérieure de la pensée occidentale, sur la base d'une sémantique qui prend le mot ou le nom pour unité de base[137]. » D'abord classée comme un trope dans la rhétorique classique, le point de vue sémantique n'est distingué du point de vue rhétorique « que lorsque la métaphore est replacée dans le cadre de la phrase et traitée comme un cas non plus de dénomination déviante, mais de prédication impertinente[138]. »[139] Searle distingue principalement deux groupes de théories sur la métaphore :

---

[137] Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 7.

[138] *Idem.*, p. 8.

[139] Ricoeur, pour sa part, propose la notion de « vérité métaphorique », s'alliant ainsi à Breton : « [...] nous concluons que le "lieu" de la métaphore, son lieu le plus intime et le plus ultime, n'est ni le nom, ni la phrase, ni même le discours, mais la copule du verbe être. Le « est » métaphorique signifie à la fois "n'est pas" et "est comme". S'il en est bien

> D'Aristote à nos jours, les théories de la métaphore peuvent en gros se diviser en deux groupes. Les théories comparatives affirment que les énonciations métaphoriques mettent en jeu une comparaison ou une ressemblance entre au moins deux objets (par exemple, Aristote; Henle, 1965). Les théories de l'interaction sémantique déclarent que la métaphore met en jeu une opposition verbale (Beardsley 1962) ou une interaction (Black 1962) entre deux contenus sémantiques, celui de l'expression dans son emploi métaphorique, et celui du contexte littéral environnant[140].

Les pragmaticiens du langage, dans la foulée de la sémiotique et de la linguistique, définiront l'implicite comme étant un acte de communication non littéral.

Grice, l'un des premiers théoriciens à s'être intéressé aux phénomènes de conversation non littérale, considère que l'acte de communication non littéral (qu'il nomme « implication conversationnelle ») correspond au non-respect de l'une des quatre maximes conversationnelles, maximes découlant du principe général de coopération (cooperative principle, CP) qui se lit comme suit : « [...] que votre contribution conversationnelle corresponde à ce qui est exigé de vous, au stade atteint par celle-ci, par le but ou la direction acceptés de l'échange parlé dans lequel vous êtes engagé. ». Les maximes conversationnelles se définissent ainsi : Maxime de quantité : soyez aussi informatif que possible. Ne fournissez pas plus d'information qu'il n'est requis; Maxime de qualité : n'affirmez pas ce que vous croyez faux, ni ce pour quoi vous manquez de preuves; Maxime de relation : soyez pertinent; Maxime de modalité : soyez clair, c'est-à-dire, évitez de vous exprimer avec obscurité, évitez d'être ambigu, soyez bref, soyez méthodique. Et l'auditeur comprend ce qui a été dit en tentant de concilier l'énoncé (qui semble ne pas respecter les règles de base) et la présupposition selon laquelle le principe de coopération est respecté[141].

---

ainsi, nous sommes fondés à parler de vérité métaphorique, mais en un sens également "tensionnel" du mot 'vérité". », *ibid.*, p. 11.

[140] John Searle, *Sens et Expression, op. cit.*, p. 131-132.

[141] Voir Paul H. Grice, « Logique et conversation », *Communications* 30, 1979, p. 61.

Ainsi, en ne respectant pas ce principe particulier, la métaphore fait partie des actes de langage non littéraux.

En fait, la caractéristique première de l'acte de communication non-littéral est de posséder deux niveaux de signification : on parle de signification implicite et de signification littérale. La particularité de l'acte de langage métaphorique tient au fait que ce qui est dit littéralement par la locutrice diverge du sens véritable de l'énoncé; l'acte de contenu comportera donc deux niveaux, soit le sens de la phrase et le sens de la locutrice ou sens de l'énonciation. Pour dire sans accepter la responsabilité d'avoir dit, la locutrice réduit simplement sa responsabilité à la signification littérale. Les relations qui s'établissent entre les deux niveaux varient selon que l'on se trouve en présence de contenus implicites, présupposés et sous-entendus, ou de formes implicites, tels la métaphore, l'ironie et l'acte de langage indirect. Dans tous ces cas, quoique dans une moindre mesure nous semble-t-il en ce qui concerne les présupposés, la signification implicite peut être mise à la charge de l'auditeur. Searle souligne à cet effet que le problème principal se situe au niveau du système de décodage, dans l'explication de cette divergence entre le sens de l'énonciation de la locutrice, en fait ce que la locutrice veut dire, et le sens du mot et de la phrase.

> [...] l'explication de la manière dont la métaphore fonctionne est un cas particulier du problème général consistant à expliquer comment le sens du locuteur et le sens de la phrase ou du mot peuvent diverger[142].

---

[142] « La métaphore », *Sens et expression*, *op. cit.*, p. 122. Et il poursuit : « En d'autres termes, c'est un cas particulier du problème de savoir comment il est possible de dire une chose et de vouloir en dire une autre, et de réussir à communiquer ce que l'on veut dire lors même que le locuteur et l'auditeur savent l'un et l'autre que le sens des mots que le locuteur énonce n'expriment (sic) pas exactement ni littéralement ce que le locuteur a voulu dire. L'ironie et les actes de langage indirects offrent d'autres exemples de cette faille entre le sens de l'énonciation du locuteur et le sens littéral de la phrase. Dans chacun de ces cas, ce que le locuteur veut dire n'est pas identique à ce que la phrase veut dire, et pourtant ce qu'il veut dire est lié de plusieurs manières à ce que la phrase veut dire. », *ibid.*

Comprendre un contenu implicite, c'est saisir l'écart existant entre ce qu'une phrase signifie et ce qu'une locutrice veut souligner par elle. Comment les auditeurs parviennent-ils à la compréhension de cet écart ? De quelle manière, en fait, les auditeurs parviennent-ils à déterminer le sens dérivé à partir du sens littéral ?

Ainsi, le problème fondamental de la métaphore est de savoir par quels mécanismes les lecteurs, dans le cas de l'acte de langage littéraire, parviennent justement à passer d'un sens premier à un sens second, d'une intention seconde à une intention première[143]. Comment, en fait, les intentions de la locutrice ou de l'auteure sont-elles communiquées aux récepteurs ou aux lecteurs ? Comment reconnaître le sens dérivé à partir du sens littéral ?

Le sens second peut être déterminé par un rapport de ressemblance avec l'objet de l'énoncé. Cependant, d'autres facteurs peuvent amener les récepteurs ou les lecteurs à découvrir le sens second à partir du sens littéral[144]. En fait, les différentes propriétés existant entre l'objet de l'énoncé et le sens second sont autant d'indices qui permettront au récepteur de passer

---

[143] Kerbrat-Orecchioni souligne d'ailleurs à ce propos que « [...] les pragmaticiens ont parfois tendance à faire comme si les intentions de L pouvaient être communiquées à A par la vertu du Saint-Esprit », *l'Implicite*, *op. cit.*, p. 14.

[144] Ainsi, Searle, contrairement à beaucoup d'autres théoriciens, n'explique pas uniquement la métaphore à l'aide d'un rapport de ressemblance. Selon lui, le problème se situe spécifiquement dans l'explication de la dérivation qui fait passer la réceptrice d'un sens littéral à un sens second et il explique que la ressemblance n'est qu'un des facteurs permettant d'effectuer cette dérivation : « Selon moi, le problème de l'explication de la métaphore (la plus simple, en sujet-prédicat) consiste à expliquer comment le locuteur et l'auditeur vont du sens littéral de la phrase "S est P" au sens de l'énonciation métaphorique "S est R". [...] pour le moment, je voudrais souligner que, quoique la ressemblance joue souvent un rôle dans la compréhension de la métaphore, l'assertion métaphorique n'est pas nécessairement une assertion de ressemblance. », « La métaphore », *Sens et Expression. Études de théorie des actes du langage*, *op. cit.*, p. 134. Et il ajoutera dans son ouvrage sur l'intentionnalité : « Certes, il y a des métaphores qui fonctionnent en vertu de principes de ressemblance, mais [...] il y a aussi des métaphores, et même des classes entières de métaphores, qui fonctionnent sans aucun principe sous-jacent de ressemblance. », *l'Intentionalité*, *op. cit.*, p. 181.

du sens littéral au sens second. De même, les lecteurs se trouvant devant une énonciation qui, prise littéralement, est défectueuse, doivent rechercher les propriétés qui, en contexte, s'appliqueraient à d'autres éléments que l'objet de l'énoncé[145]. Par exemple, lorsqu'ils lisent dans *l'Euguélionne* : « Derrière ce mur, c'est tout le potentiel non exploité des femmes que vous avez mis en friche pendant des siècles, qui crie vers vous et demande vengeance[146]. », ils doivent d'abord comprendre que l'énoncé : « des femmes que vous avez mis en friche pendant des siècles » pris littéralement est inadéquat en contexte et qu'il ne peut signifier que les femmes sont des terres non cultivées. Ils doivent donc rechercher le lien existant entre l'expression « en friche », généralement associée à la terre, et les femmes. L'une des caractéristiques des terres en friche est qu'elles sont incultes, le terme inculte pouvant signifier non cultivé, infertile, stérile, mais aussi sans culture intellectuelle, grossier, ignare, ignorant[147]. L'expression « des femmes que vous avez mis en friche » signifierait donc que les hommes n'ont pas permis aux femmes d'accéder à la culture et de développer leur potentiel, ce que le contexte indiquait déjà : « Derrière ce mur, c'est tout le potentiel non exploité des femmes qui gît là depuis des siècles, qui pourrit, qui ne cesse de pourrir et de vous empoisonner. C'est là votre pollution première[148]. »

Pour parvenir au sens métaphorique, les lecteurs doivent d'abord comprendre que le sens littéral est défectueux en contexte et qu'il n'est donc pas le sens véritable. Certains facteurs viennent bloquer la compréhension et

---

[145] Searle articule sa compréhension de la métaphore autour de trois principes de base qui sont les suivants : 1° Quand l'énonciation prise littéralement est défectueuse, recherche un sens d'énonciation qui diffère du sens de la phrase; 2° Pour trouver les valeurs possibles de R quand tu entends « S est P », cherche en quoi S pourrait ressembler à P, et, pour savoir sous quel aspect S pourrait ressembler à P, cherche les traits saillants, bien connus, et distinctifs des objets P (pour ce faire, Searle énonce huit principes permettant d'établir sous quel aspect S peut ressembler à P); 3° Reviens au terme S et vois lesquels des nombreux candidats à la valeur de R constituent des propriétés vraisemblables ou même possibles de S.

[146] Louky Bersianik, *L'Euguélionne*, *op. cit.*, p. 258.

[147] Dictionnaire *Le Petit Robert*, tome 1, p. 985.

[148] Louky Bersianik, *L'Euguélionne*, *op. cit.*, p. 258.

provoquent ce constat de défectuosité, obligeant la recherche d'un sens second. En partant de l'idée que l'énonciation doit être faite avec une certaine intention de sens, il ressort que les lecteurs doivent exclure alors le sens littéral comme étant le sens véritable et rechercher un contenu sémantique pourvu d'une certaine signification en contexte[149].

En fait, les phénomènes de signification non littérale sont généralement tributaires de certaines particularités du contexte énonciatif. Le calcul interprétatif de l'implicite possède donc toujours un caractère aléatoire. En matière d'implicite, il peut toujours y avoir erreur d'interprétation. C'est un terrain mouvant puisque la locutrice ou l'auteure peut toujours nier avoir voulu dire ce qui est implicitement contenu dans son « dire ». Ainsi, les récepteurs ou les lecteurs peuvent ne pas détecter ces intentions particulières parce qu'ils n'ont pas les compétences requises pour décoder le message :

---

[149] En ce sens, dans l'analyse de la métaphore, et plus particulièrement de l'intention dont procède la métaphore, il faudra faire intervenir deux notions utilisées par Searle dans son explication du fonctionnement de l'Intentionalité, soit l'arrière-plan et le réseau. Le contenu propositionnel (ou représentatif) contient les éléments pertinents du réseau et de l'arrière-plan. Searle définit l'arrière-plan comme étant « l'ensemble des capacités mentales (ou schèmes, pratiques, compétences, habitudes, assomptions, présuppositions, etc.) qui, sans être elles-mêmes des représentations, sont les conditions de possibilité de l'exercice de nos représentations », *l'Intentionalité*, *op. cit.*, p. 174. À son avis, « [l]'hypothèse de l'arrière-plan pose que nos représentations, linguistiques ou non, ne peuvent s'appliquer de façon appropriée à un monde que sur fond d'une information et de savoir-faire - à la fois biologiques et culturels - qui sont par nature trop fondamentaux pour être classés comme des représentations. L'arrière-plan forme ainsi le socle que notre vie mentale représentative (c'est-à-dire intentionnelle) tient pour acquis, socle dont la fixité et la familiarité sont en elles-mêmes contingentes. » Et il distingue l'« Arrière-plan profond » (capacités communes à tous les êtres humains) de l'« Arrière-plan local » (ou « pratiques culturelles locales »). Quant au réseau, Searle le définit comme étant l'ensemble « [...] d'un complexe encore plus vaste d'autres états psychologiques » (*ibid.*, p. 173), auquel l'intention elle-même fait référence ne pouvant « être l'intention qu'elle est, que parce qu'elle est située dans un Réseau incluant d'autres croyances et d'autres désirs. » (*ibid.*, p. 172). Il en va de même des représentations propres aux actes de langage métaphoriques.

> Cette tâche de reconstitution de l'intention signifiante de L est plus ou moins aisée selon que les compétences de L et de A sont plus ou moins proches, et que A se fait de celles de L une idée plus ou moins claire. Mais l'essentiel est que A puisse nourrir l'illusion que son interprétation est en gros conforme au projet sémantico-pragmatique de L[150].

Il est d'autant plus difficile de percevoir les intentions particulières de la locutrice ou de l'auteure en matière d'implicite, que ces intentions sont souvent camouflées en raison d'un quelconque interdit, comme c'est souvent le cas en ce qui concerne l'univers métaphorique des textes féminins. Bien des critiques ont eu des difficultés à décoder cet implicite particulier en raison du fait qu'ils ne comprenaient pas les référents mis en oeuvre dans l'intention de représentation.

Mais de quelle manière se présente cette intention de représentation au sein de l'acte de contenu propositionnel métaphorique ? Le sens de la phrase, le sens littéral, n'a aucune acception métaphorique; seule l'intention secondaire, présente au sein du sens dérivé, peut être imputable à la locutrice. Mais qu'en est-il de l'intention de représentation dans nos oeuvres fictionnelles ?

En termes d'intention, les lecteurs doivent comprendre que l'énoncé ne représente pas le monde tel qu'il est ou tel qu'il devrait être en contexte au sein de l'univers particulier de l'acte de langage littéraire et ils ne peuvent en venir à cette conclusion qu'à partir du sens littéral. Cependant, l'intention principale de représentation, c'est-à-dire ce que l'auteure veut réellement représenter par le biais du sens littéral, son intention principale de représentation, se situe au niveau du sens dérivé. Mais le sens littéral procède aussi de l'intention de sens en raison du fait que bien que ne respectant pas certaines maximes conversationnelles et apparaissant donc de prime abord dénué de sens, il respecte le principe premier de coopération et a donc sa raison d'être en contexte, étant porteur d'un sens second. Plus spécifiquement, c'est à partir du sens littéral que les récepteurs constitueront le sens dérivé. Le sens littéral est une partie structurante de

---

150 Catherine Kerbrat-Orecchioni, *l'Implicite*, *op. cit.*, p. 319.

l'intention de représentation de la locutrice puisqu'il amène les lecteurs à comprendre l'intention de représentation métaphorique, soit, selon les termes mêmes de Searle, l'intention primaire.

Ainsi, la découverte de l'intention de représentation n'est qu'un stade vers la constitution du « sens ». Car si le sens de l'oeuvre n'est pas l'intention signifiante de l'auteure, il n'en est pas moins supposé se développer sur la base de ce que les lecteurs peuvent percevoir comme étant l'intention signifiante de l'auteure. Dans le cas des oeuvres féminines et féministes, l'intention signifiante (sémantique et pragmatique) est souvent ignorée par les critiques qui tentent de décoder l'oeuvre sans tenir compte de toute la structure d'encodage mise en place par l'auteure de l'oeuvre. Il nous semble, même si nous nous entendons sur le fait que le sens d'une oeuvre n'est pas quelque chose qui se trouve « intrinsèquement enclos » dans l'oeuvre, qu'il faille de prime abord tenir compte des intentions signifiantes de l'auteure[151] puisque, règle générale, « seules sont admises comme sérieuses les unités de contenu que l'on peut supposer voulues ou acceptables[152] » par la locutrice. C'est bien souvent parce que les critiques percevaient mal les intentions signifiantes de l'auteure ou encore ne désiraient tout simplement pas les reconnaître, qu'ils rejetaient ces textes dans l'extraculturel.

C'est pourquoi l'étude de la métaphore apparaît si intéressante; elle nous donne une porte d'entrée dans ce monde imaginaire, ludique, mais aussi conditionné, qui est celui de l'auteure. Nous voulons avoir des outils pour dépister certaines des intentions signifiantes de l'auteure, des outils

---

151 Cependant, les intentions signifiantes de l'auteure apparaissent parfois floues : « Quand nous disons que A cherche à reconstituer par conjecture l'intention signifiante de L, nous ne prétendons pas pour autant que L en ait lui-même une conception parfaitement nette. L'auteur, on le sait, n'est pas un sujet "plein", libre, homogène, disposant d'une conscience claire de ce qu'il a à dire; mais c'est un sujet clivé, conditionné, qui partage avec d'autres instances la maîtrise de la dynamique textuelle (ce qui parle dans un texte, c'est l'auteur, mais aussi par sa voix, la Muse, la Nature, l'Autre, l'inconscient, l'idéologie, la langue, l'intertexte...), et qui en tant que récepteur de ses propres productions discursives, tâtonne lui aussi pour les interpréter. », *ibid.*, p. 320-321.

152 *Ibid.*, p. 321.

pour dégager une voie, et non pas la Voie, vers la découverte d'un « sens ». Nous ne pouvons jamais parvenir au « sens » global de l'oeuvre entrevu dans l'accumulation des interprétations, mais il nous est possible de percer une certaine création de l'être, création redevable à tous les états d'âme de ses interprètes, y compris, bien sûr, ceux de son premier interprète, la créatrice[153].

4.2 DÉCODAGE DE L'ARCHITECTURE INFORMATIONNELLE : ANALYSE DES « INTENTIONS DE SENS » DANS L'ACTE DE LANGAGE MÉTAPHORIQUE

Notre but est d'examiner certaines intentions de sens qui fondent une part de l'univers métaphorique ou de l'acte de langage métaphorique de nos romans féminins. Les métaphores étudiées seront sélectionnées en fonction d'une thématique spécifique, celle du corps et de la sexualité féminine. Cette thématique, très présente dans les textes féministes, fut longtemps évoquée implicitement dans les romans féminins en raison des très nombreux tabous linguistiques, sociaux et culturels qui y étaient rattachés. C'est pourquoi il nous semble intéressant de tenter de découvrir ce que les romancières ont dit sur le corps des femmes avant même l'essor du discours féministe. Pour ce faire, nous considérerons que chacun des actes illocutionnaires pris de manière individuelle constitue un acte de langage « subordonné ou induit » et que tous ces actes subordonnés ou induits construisent, dans leur ensemble, l'acte-clé inducteur ou l'acte de langage métaphorique de nos romans. Il nous faudra donc distinguer l'acte de langage que l'oeuvre a pour but de transmettre des actes de langage

---

153 Comme le souligne Kathy Mezei, « Du stylo / dactylo / ordinateur de Wolfgang Iser, nous provient cette phrase : c'est le lecteur et non l'auteur qui crée le sens du texte. D'une part, il y a là quelque chose d'offensant : pourquoi nier à une auteure ce qui lui revient ? [...] », « La lecture comme écriture / l'écriture comme lecture / le lecteur et le déclin de l'auteur / ou grandeur et décadence du trait oblique », « L'écriture comme lecture », *La Nouvelle Barre du Jour*, Groupe Tessera, 1985, p. 26. Souligné par nous.

fictionnels se retrouvant dans l'oeuvre[154]. Cependant, les actes de langage subordonnés et l'acte-clé inducteur ne répondront pas du même statut que l'acte de langage au sens strict.

Notre analyse visera donc à comprendre l'univers métaphorique particulier créé par l'accumulation de tous les actes de langage métaphorique subordonnés afin de pouvoir évoquer pour chacun de nos romans une texture métaphorique spécifique. Pour ce faire, il nous faudra d'abord déceler les intentions de représentation particulières de nos auteures, intentions de représentation se déployant à un double niveau, puis tenter de percevoir quelles sont les intentions de communication rattachées à ces représentations particulières.

4.2.1 Les intentions de représentation de l'acte de langage métaphorique

En termes d'intentions de représentation, l'auteure cherche à peindre le monde grâce à un univers particulier qu'elle traduit en termes métaphoriques. Ainsi, après avoir découvert, au sein de métaphores particulières de nos romans, le sens dérivé, particulier, de ces métaphores, et ceci à l'aide d'un sens premier, nous devrons déterminer en quoi ces actes de langage métaphoriques induits, construisant un acte-clé spécifique, conduisent vers une représentation particulière. Nous devons saisir cette intention de représentation au niveau du codage de la séquence verbale en décomposant le contenu propositionnel en référence et en prédication et en cherchant à comprendre en quoi consiste l'accroissement de sens.

---

[154] Cette distinction fut explicitée par Louis Francoeur dans un article sur le monologue intérieur : « Le contexte créé par l'acte-clé inducteur permet de déterminer dans une large mesure, la force illocutoire qui gouverne les divers actes de langage induits et en dernière analyse, le monologue entier », « Pour une typologie du monologue intérieur », *Neohelicon*, IV, 3-4 (1976), p. 159. Déjà, S. Lecointre et J. Le Galliot dans « le Je(u) de l'énonciation », *Langages*, 31 (septembre 1973), distinguaient la force illocutoire de chaque énoncé composant le texte de celle du texte entier.

Contenu propositionnel métaphorique :
Référent 1 + Prédicat 1 (intention secondaire)
Référent 2 + Prédicat 2 (intention première)

Ainsi, l'intention de représenter un contenu dans l'acte d'énonciation et dans l'acte propositionnel de nos romans est complexe, multiple, et, se cachant derrière une simple histoire, existe tout le jeu des métaphores, des allusions, tout le jeu de l'implicite du discours qui est, tout comme ce qui se retrouve dans l'explicite du texte, une part structurante de l'intention de représenter propre à chaque auteure. Au-delà de l'histoire de pauvres gens de St-Henri, au-delà de la fresque citadine de *Bonheur d'occasion*, que peut-on percevoir dans l'implicite du discours de Gabrielle Roy ? Ce texte, bien souvent considéré comme traditionnel et peu novateur, ne serait-il pas plus contestataire qu'il n'y paraît ? Ne reprend-il pas les thèmes proscrits qui avaient causé le rejet de textes précédents, tels *La Chair décevante* et *Désespoir de jeune fille*, et dont on souligne à peine la présence dans les interprétations qui ont été faites de l'oeuvre ? Patricia Smart pense que *Bonheur d'occasion* engage la résistance féminine sur le plan politique et, en effet, la détresse des femmes et des mères dans le Canada français des années 1930-1940, décrite sur le ton intimiste dans *La Chair décevante*, est ici exploitée sur le plan social et collectif, ce qui fait de *Bonheur d'occasion* un texte bien plus subversif que l'on a bien voulu le prétendre.

> Vision féminine, sinon féministe, qui par son insertion dans le cadre du réalisme parvient à rendre explicite la dimension politique qui était déjà implicite dans l'écriture de Laure Conan, Germaine Guèvremont et Anne Hébert. Car dans les mains de Gabrielle Roy l'immense fresque sociale qui est le propre du réalisme social devient le portrait d'une culture courant vers sa perte, et incessamment ramenée, à travers les histoires entrelacées de Rose-Anna et de sa fille Florentine, à la réalité du corps féminin dévasté qui la sous-tend[155].

---

[155] Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, *op. cit.*, p. 200.

Rendant explicite une dimension politique bien souvent cachée dans les textes précédents, *Bonheur d'occasion* présente tout de même un discours plus ou moins voilé sur le corps et la sexualité féminine, les critiques de l'époque n'appréciant guère ce qu'ils considéraient comme des « scènes scabreuses, [...] risquées et osées[156] », surtout lorsqu'elles étaient le fait d'une plume féminine. L'analyse des intentions de sens, et plus particulièrement des représentations implicites, nous permet d'aller plus loin que les impressions premières qui persistent bien souvent au sujet des textes de femmes, impressions qui sont redevables aux interprétants particuliers des lecteurs à un moment donné.

En fait, l'acte de langage métaphorique doit être examiné en contexte afin de comprendre, non seulement son contenu sémantique, mais aussi le but ou la fonction qui sont attachés conventionnellement au sens de l'énonciation. Les diverses représentations découvertes au niveau du contenu propositionnel sont investies d'un rôle particulier. Ainsi, la symbolique qui se dégage des *Chambres de bois* d'Anne Hébert fait oeuvre de libération pour beaucoup des interprètes qui en ont pris connaissance :

> Poème de la libération, *Les Chambres de bois* raconte l'histoire d'une libération collective, si l'on veut, et l'on songe à la jeune littérature canadienne-française; libération individuelle, encore, et l'on évoque ici l'histoire personnelle de quiconque veut se libérer du monde féminin de la mère, du monde de la connaissance abstraite, ou du monde du repliement sur soi. C'est tout ça, sans doute[157].

Cette découverte de la force illocutionnaire est soumise à la particularisation du sens métaphorique qui se dégage d'abord du niveau

---

156 Albert Alain, *op. cit.*

157 Joseph Bonenfant, « *Les Chambres de bois* d'Anne Hébert », *Nouvelles de l'AEFLUM*, février 1959. Pierre de Grandpré parle aussi de « poème de la métamorphose et de la libération » dans « *Les Chambres de bois* », *Le Devoir*, 27 septembre 1958.

propositionnel. Pour chaque récepteur particulier, en effet, l'intention de représentation se trouve actualisée à l'aide d'interprétants motivés par les stratégies textuelles identifiées dans les deux premiers niveaux de l'acte de langage :

> Comprendre, littéralement, *prendre ensemble*, revient alors pour le récepteur à projeter sur le message qui lui est proposé, des patterns ou formes, des interprétants finals choisis par les interprétants dynamiques premiers et seconds, qui sont issus de son propre répertoire et constituent, par la culture l'unissant dans une certaine mesure à l'émetteur, une sorte de fonds commun aux deux partenaires de la communication artistique[158].

L'intention de communiquer n'entre en jeu qu'en considération du sens dérivé; la locutrice a l'intention de communiquer Y à l'aide de X (comprenant Y). La force illocutionnaire présente au sein de la métaphore n'est effective, et il ne s'agira d'une occurrence d'acte de langage métaphorique réussie, que si la double intention de représentation est perçue. Ainsi, l'intention de communiquer aura des effets si les lecteurs parviennent à détecter le sens dérivé à partir du sens littéral (référent et prédicat).

En fait, en matière d'implicite, tant que l'intention première de représentation (correspondant au sens dérivé pour Searle) n'est pas adéquatement décodée par la locutrice, l'énoncé demeure équivoque. Et c'est souvent cette équivoque qui pose problème en ce qui concerne la littérature féminine du passé; bien des choses sont évoquées, peu de choses sont réellement affirmées, dites, et les lecteurs peuvent alors s'en tenir au sens littéral de l'énonciation, ne parvenant pas à décoder l'intention première de représentation, pas plus, du même fait, que l'intention de communication de l'auteure. Ces difficultés d'interprétation sont plus importantes encore lorsqu'il s'agit de poésie, lieu privilégié de la métaphore. Par exemple, la poésie de Rina Lasnier, poésie souvent qualifiée de

---

[158] Marie Francoeur, *Confrontations. Jalons pour une sémiosis comparative des textes littéraires*, *op. cit.*, p. 260.

mystique, évoque parfois très métaphoriquement un désir particulier, une sensibilité féminine soumise à la claustration :

> Comme l'amante endormie dans l'ardente captivité - immobile dans la pourpre muette de l'amant,
> fluente et nocturne à la base du désir - obscurcie de sommeil et travestie d'innocence,
> ses cheveux ouverts à la confidence - telles les algues du songe dans la mer écoutante,
> la femme omniprésente dans la fabulation de la chair - la femme fugitive dans la fabulation de la mort,
> et l'amant pris au sillage étroit du souffle - loin de l'usage viril des astres courant sur des ruines de feu, [...][159].

Cette description particulière de la relation amoureuse ne peut être comprise que si les lecteurs ne s'arrêtent pas au sens littéral (accessible dès la première lecture, le sens littéral est ce qu'assimilent les lecteurs après avoir été touchés dans leur sensibilité), et cherchent à percevoir la première intention de représentation, celle qui se dégage du sens second, dérivé, de l'énoncé. Ainsi, le terme ardent peut signifier flamboyant, lumineux, mais peut aussi vouloir dire « qui brûle ». Associé à captivité, synonyme d'emprisonnement, il devient l'indice du danger, de la défaite, de la ruine. La pourpre de l'homme, « symbole de richesse ou d'une haute dignité sociale[160] », devient le lieu de la captivité. Ce qui pouvait apparaître de prime abord comme la simple relation d'un échange amoureux devient une critique de cet échange, un discours sur la fable de l'amour, acte d'imagination de l'amant, représentation mortelle pour l'amante. Cette représentation participe du sens dérivé et fonde partiellement l'intention

---

[159] Lasnier, Rina, « La Malemer », *Mémoire sans jours. Poèmes II*, Montréal, Fides, 1972, p. 15.

[160] Le terme pourpre qui signifie généralement de « couleur rouge foncé, tirant sur le violet » possède aussi le sens plus didactique d' « étoffe teinte de pourpre (chez les Anciens), d'un rouge vif, symbole de richesse ou d'une haute dignité sociale », *Le Petit Robert I*, p. 1500.

première de l'auteure. Elle permet aussi de comprendre ce que l'auteure désire communiquer à ses lecteurs au-delà de la simple image poétique.

4.2.2 Les intentions de communication de l'acte de langage métaphorique

Car après avoir dégagé le sens dérivé de la texture métaphorique de nos romans, après avoir tenté de comprendre une part de l'intention de représentation de nos auteures, il nous reste à comprendre par quel processus les auteures s'efforcent de communiquer cette vision du monde, de quelle manière elles cherchent implicitement à modifier l'« ameublement mental » du destinataire en évoquant des images particulières. En fait, l'acte de langage métaphorique, comme tout autre acte de langage, doit répondre à certaines conditions pour constituer une occurrence d'acte de langage métaphorique réussie. Ces conditions énoncées par Searle en considération de l'acte de langage au sens strict s'appliquent ici à l'acte de langage métaphorique. Il nous faut donc examiner le fonctionnement particulier des conditions d'existence de l'acte illocutionnaire métaphorique[161] et comprendre comment, bien que s'harmonisant quelque peu différemment en matière d'acte de langage implicite, elles n'en sont pas moins constitutives d'une occurrence d'acte de langage métaphorique réussie[162].

---

161 « Toute analyse d'un acte illocutionnaire suppose la recherche des conditions nécessaires et suffisantes de son existence sans lesquelles il ne saurait s'accomplir effectivement et sans défaut au moyen de quelque support que ce soit, analogique, linguistique ou littéraire. » Dans le domaine des arts et plus précisément de la littérature, cette opération s'avère tout aussi nécessaire que dans celui de la communication linguistique courante car auteurs, lecteurs, observateurs-poéticiens et observateurs-critiques, ont appris, à l'instar de n'importe quel locuteur, à jouer « à ce jeu que sont les actes illocutionnaires, mais cela s'est fait en général sans formulation explicite des règles », Marie Francoeur, *Confrontations. Jalons pour une sémiosis comparative des textes littéraires*, *op. cit.*, p. 262.

162 Searle énonce huit conditions constitutives d'une occurrence d'acte de langage réussie (*Les actes de langage*); ces conditions ont été transposées une première fois à l'acte de langage narratif par Louis et Marie Francoeur dans « Deux contes nord-améri-

En fait, les irrégularités identifiables dans le fonctionnement des conditions d'existence de l'acte de langage métaphorique permettent de parler de constat de défectuosité. En effet, ces irrégularités occasionnent des difficultés dans la compréhension des intentions particulières de l'auteure. Les lecteurs constatent l'insuffisance du premier décodage en prenant connaissance du sens littéral de l'énoncé et cherchent alors le but véritable de l'énonciation. Comment cet énoncé particulier se transforme-t-il en occurrence d'acte de langage métaphorique réussie ?

Dans un premier temps, les lecteurs doivent avoir les connaissances ou les compétences leur permettant d'appréhender adéquatement les actes de langage métaphoriques présents dans les textes féminins. En effet, la condition première d'un acte de langage réussi, soit celle concernant les conditions de départ et d'arrivée, concerne les divers éléments qui permettent qu'un échange ait lieu, tels les constituantes canoniques du genre et un code commun à l'auteure et au lecteur. L'absence de code commun provoque nécessairement une incompréhension et, jusqu'à un certain point, un échec de la communication. Ainsi, les lecteurs d'oeuvres féminines n'ont pas toujours possédé les « "grammaires" des divers systèmes de signes ayant servi à l'encodage (codes)[163] » et n'ont pas été « susceptibles d'appréhender un même contexte grâce à leur proximité d'esprit (connexion psychologique) avec l'auteur[e][164] ». À partir de ce moment, la communication littéraire n'est plus harmonieuse et devient plutôt le reflet de distorsions. Ces distorsions, liées à la sensibilité ou aux compétences, expliquent l'écart existant entre l'auteure et le lecteur[165].

---

cains considérés comme actes de langage narratifs », *op. cit.*, p. 74 à 78. Mais nous nous inspirons plutôt ici du modèle présenté dans *Confrontations. Jalons pour une sémiosis comparative des textes littéraires* (*op. cit.*, p. 262-285) par Marie Francoeur afin de comprendre l'acte illocutionnaire grotesque.

163 Marie Francoeur, *Confrontations. Jalons pour une sémiosis comparative des textes littéraires*, *op. cit.*, p. 264.

164 *Ibid.*

165 Nous reviendrons sur ce point au deuxième chapitre lorsque nous traiterons de la sanction de l'interprète collectif : conformité ou non-conformité des interprétants. Les distorsions permettent d'identifier le caractère des dissemblances entre les interprétants.

Ainsi, les textes féminins qui abordent des réalités propres aux femmes, comme, par exemple, le désir féminin ou l'asservissement des femmes aux tâches ménagères (thèmes qui reviendront dans les textes jusqu'aux écrits féministes et qui ont été peu discutés jusqu'à la décennie soixante-dix), présentent souvent des éléments d'extranéité pour l'interprète, régulièrement un lecteur masculin. Dans ce cas, l'acte de langage narratif, et plus particulièrement l'acte de langage métaphorique, peut difficilement accéder au statut d'occurrence d'acte de langage réussie. De la même manière, les écrivaines féministes, « dans leur volonté d'imprimer à l'écriture une spécificité féminine[166] », ont fait paraître des textes qui ont bien souvent dérouté les lecteurs, ceux-ci ne comprenant guère la sensibilité et la vision particulière qui se dégageaient de ces textes. Ainsi, Nicole Brossard s'est doublement marginalisée en 1977 avec *l'Amèr*, en continuant son expérimentation sur l'écriture et en entamant une oeuvre féministe engagée[167].

Dès le départ, avant de considérer toute autre condition, l'acte de langage issu des textes féminins, qu'il soit narratif ou métaphorique, est bien souvent voué à l'échec en situation de communication externe. Cependant, il faut bien comprendre qu'en termes de littérarité (en situation de communication interne), la narratrice et les narrataires partagent généralement les mêmes codes et que si l'acte de langage métaphorique n'est pas compris en situation de communication externe, il est bel et bien existant au coeur même du texte littéraire féminin.

Le but ou l'objet de l'acte de langage métaphorique issu de nos textes est de transmettre une vision particulière du monde, vision bien souvent occultée par l'interprète en raison de son incompréhension du code ou du

---

166 Monique Larue, « Entretien avec Nicole Brossard. Écrire "je suis une femme" est plein de conséquences », *Le Devoir*, 12 novembre 1977, p. 37.

167 « Depuis une douzaine d'années, Nicole Brossard poursuit une recherche exploratoire du langage (sept recueils de poèmes, trois romans). Ce qui distingue son dernier livre, *l'Amèr*, [...] c'est "le combat", une volonté d'imprimer à l'écriture une spécificité féminine. », *Ibid.*

contexte. Bien que l'émettrice et le récepteur aient tous deux une connaissance commune de la forme métaphorique, la forme particulière que prend chacune des occurrences d'actes de langage métaphoriques constitue, dans leur ensemble, une stratégie de discours qui a pour but de modifier, par le biais d'un procédé allusif, l'« ameublement mental » des récepteurs, des lecteurs. Cependant, au niveau du décodage, les lecteurs doivent comprendre qu'il s'agit d'un acte de langage métaphorique, acte de langage dont la signification se situe à un second niveau; ils doivent d'abord décoder le statut particulier de l'acte de langage avant même d'accéder à une quelconque signification. Ainsi, les lecteurs doivent accepter le fait que l'acte de langage métaphorique ne représente pas littéralement le monde tel qu'il est, mais plutôt un état offrant certaines analogies avec une réalité particulière. S'ils ne parviennent pas à comprendre qu'il existe un double niveau de sens, les lecteurs ne parviendront jamais à décoder l'acte de langage métaphorique puisqu'ils s'en tiendront à un premier niveau de sens, le sens littéral de l'énoncé.

En ce sens, des difficultés particulières surviennent au niveau de la condition de contenu propositionnel de l'acte de langage métaphorique. Cette condition se lit comme suit en ce qui concerne l'acte illocutionnaire de narration : « En créant l'acte illocutionnaire de narration N, l'émett(rice) (narratrice) exprime le contenu propositionnel que P. » Seulement, en matière de métaphore, les sèmes et les isotopies découvertes dans les structures sémantiques de la référence et de la prédication n'expriment pas le contenu propositionnel premier (P), mais bien un contenu propositionnel second (P'). Il y a une double structure propositionnelle et c'est cette double structure qui fonde l'acte illocutionnaire et détermine l'intention de communication de la narratrice. La métaphore respecte donc une condition d'existence qui s'avère légèrement modifiée et qui pourrait se lire comme suit : « En créant l'acte illocutionnaire métaphorique M, l'émett(rice) (narratrice) exprime implicitement le contenu propositionnel que (P) par le biais d'un contenu littéral (P^1) ». Il nous faut toujours considérer ces deux niveaux de sens dans notre appréhension de l'acte de langage métaphorique et prendre en compte les enjeux de ce double niveau.

Ainsi, la réalité de l'homosexualité féminine présentée dans *Amadou* de Louise Maheux-Forcier s'exprime sous la forme désincarnée du conte de fée ou du rêve. Mais les véritables enjeux du discours de l'auteure se dégagent de cette « mystique païenne de l'amour[168] ». Présentant l'homosexualité sous forme symbolique et métaphorique, l'auteure a fait dévier l'attention des lecteurs en présentant une image quelque peu voilée de l'amour entre femmes :

> C'est une espèce de déesse; elle accomplit cela avec des gestes rituels : lents et calculés. [...] Sylvia, dans cette église, prêtresse en collants noirs avec son grand tricot blanc qui s'arrête en cascade sur ses hanches et ses poignets, et la cascade grise de ses cheveux dénoués qui scintille, Sylvia, c'est une oeuvre d'art !...[169].

Cependant, les lecteurs ne peuvent décoder l'intention de communication qu'en comprenant que cette mystique sous-tend tout un discours sur l'homosexualité féminine et sur les insuffisances masculines. En fait, ce premier niveau de sens permet d'accéder à l'intention première de représentation, correspondant au sens dérivé de l'énonciation, puisqu'il exprime implicitement le contenu propositionnel qui construit l'acte illocutionnaire métaphorique d'*Amadou* et permet de comprendre en quoi consiste réellement l'intention de communication de cet acte de langage métaphorique, soit l'affirmation par le personnage principal de son amour pour une prêtresse, pour une fée, pour une femme :

---

168 « Cette qualité irréelle, qui constitue un signe distinctif des représentations fictives de l'amour entre femmes, se manifeste clairement dans *Amadou*, [...]. Comme l'a dit Louise Trudel, « *Amadou* est une sorte de légende mythologique [...] où la nature tout entière participe à la mystique païenne de l'amour. », Roseanna Lewis Dufault, « *Amadou* de Louise Maheux-Forcier : un roman qui défie l'ordre établi », *l'Autre lecture*, tome 1, *op. cit.*, p. 171.

169 Louise Maheux-Forcier, *Amadou*, Ottawa, Le Cercle du Livre de France, 1963, p. 98.

> Je retrouvais le don d'aimer, une certaine forme d'abandon, de générosité, d'indulgence et d'oubli total de moi-même et aussi une grande sérénité. Quand Sylvia me regardait, m'écoutait, me prenait dans ses bras, c'était ma provision de calme et je ne pensais jamais que Sylvia ne m'aimait pas, qu'elle jouait un jeu nouveau pour elle; je ne tentais même pas de déceler la part de vérité et celle du mensonge : cela m'était parfaitement égal. Je l'aimais [...][170] .

De cette affirmation découlera son refus de l'amour de l'homme, refus qui se soldera par une sanction, soit la mort, le meurtre de l'homme. La symbolique de l'amour païen permet d'accéder au second niveau de sens, la réalité de l'amour lesbien. Les commentateurs d'*Amadou*, en raison peut-être de certains préjugés, ont peu commenté cette affirmation de l'homosexualité féminine et ont, par le fait même, passé sous silence la véritable intention de communication de l'auteure :

> Malgré l'importance indéniable accordée par la voix narratrice à la découverte éblouissante de l'amour entre Nathalie et Anne, les commentaires critiques ont tendance à faire ressortir d'autres aspects du roman. Louise Maheux-Forcier elle-même raconte que son père, pour éviter de commenter le thème « scabreux » d'*Amadou*, lui a reproché « douze fautes d'orthographe ». Pour la plupart, les études publiées proposent des lectures psychologiques qui se détournent quelque peu de l'idée centrale du roman[171].

En fait, en matière d'acte de langage métaphorique, l'idée centrale n'est pas toujours facilement accessible, étant plus ou moins camouflée. La double structure est l'une des caractéristiques fondamentales de l'acte de langage métaphorique puisqu'elle qualifie l'intention de communication qui fonde l'acte illocutionnaire métaphorique, cette intention n'étant liée qu'à l'intention primaire de représentation (le sens dérivé). La condition de contenu propositionnel de l'acte de langage métaphorique s'exprime donc différemment de celle de l'acte illocutionnaire de narration et il faut que soit

---

[170] *Ibid.*, p. 128.

[171] Roseanna Lewis Dufault, *op. cit.*, p. 172.

reconnue sa double structure pour qu'il soit question d'une occurrence d'acte de langage métaphorique réussie.

De même, les conditions de satisfaction de l'acte illocutionnaire métaphorique ne correspondent pas à celle de l'acte illocutionnaire explicite, car la proposition exprimée (littérale) ne peut être considérée comme vraie, ne présentant pas le monde tel qu'il est, mais fonctionnant généralement par analogie, comme, par exemple, l'amour mythique représentant l'homosexualité féminine dans *Amadou* ou encore l'univers poétique clos et irréel évoquant l'enfermement des femmes dans *Les Chambres de bois*. Ainsi, la condition de satisfaction qui se lit comme suit en matière d'acte de langage de narration : « L'émett(rice) (auteure et narratrice) a l'intention I d'amener le récepteur (lecteur et narrataire) à la connaissance C que l'énonciation de l'énoncé X revient à assurer que P est réel. [Elle] entend produire C par la reconnaissance de I et [elle] entend que I soit reconnue par le narrataire en vertu de la connaissance qu'a ce dernier de la signification de l'énoncé X », devrait se concevoir différemment en matière d'acte de langage métaphorique. En fait, il faut bien comprendre que ce n'est pas P qui doit être entendu comme réel, mais bien P^1, le contenu implicite qui doit se décoder à partir de P. L'émettrice désire que son intention première (représentée par le sens second, implicite de l'énoncé) soit reconnue, mais elle garde toujours la possibilité de nier cette intention première puisqu'elle procède par le biais d'une intention seconde et qu'elle peut toujours s'en tenir à cette seconde intention, en fait s'en tenir au sens littéral de son énoncé.

Cependant, pourquoi communiquer un contenu P par le biais d'un énoncé P^1, plutôt que de dire explicitement ce que l'on voudrait dire ? Les intentions de communication se traduisent toujours en stratégies particulières. Ce sont ces multiples intentions que doivent tenter de décoder les récepteurs s'ils veulent atteindre la signification. En matière d'implicite, l'intention joue toujours sur deux plans particuliers, ce qui augmente les difficultés de décodage et protège du même coup l'émettrice du message. Cette possibilité de dire, tout en niant son dire, est l'une des caractéristiques de l'implicite qui nous permet de comprendre son utilisation dans les écrits de femmes. Cependant, cette particularité de l'implicite, celle de pouvoir camoufler l'intention première, ne fait pas échec à la condition de sincérité,

condition qui touche l'état mental de l'émettrice de l'acte de langage. Bien sûr, l'auteure peut dire et se défendre d'avoir voulu dire, car l'intention de « sens » est voilée, l'acte de langage métaphorique ne présentant pas le monde tel qu'il est au niveau littéral, mais le recours à l'implicite ne tient ni du mensonge, ni de l'insincérité, puisqu'il est plutôt déterminé par un but ou une fonction particulière associée à un contenu qui pourrait menacer les valeurs reçues.

En fait, l'explication de réalités différentes demeure à la base des représentations présentes dans les textes de femmes. Bien longtemps, et encore aujourd'hui dans une large mesure, les femmes ont appréhendé le monde différemment des hommes justement parce qu'elles vivaient des réalités différentes, réalités bien souvent dévalorisées au sein d'une culture façonnée par l'idéologie patriarcale. Car le politique et le social ont été traditionnellement le bastion des hommes, alors que les femmes demeuraient confinées au domaine du privé, et, en ce sens, leur parole demeure le reflet de leur intimité, de leur quotidien, de leur existence propre :

> Demeure donc un espoir, tenace : que triomphent l'intime, le quotidien, liés à la paix, à la vie tranquille. La « géographie intime des femmes », envers de l'Histoire officielle, est la métaphore d'un nouvel espace de vie qui ouvre un nouvel espace textuel[172].

Ainsi, occulté, refusé, le discours des femmes n'en demeure pas moins un espace particulier que les femmes ont créé, espace de rupture, de discontinuité, de désordre, espace chargé d'un potentiel subversif et rebelle implicite ou explicite. Et ce sont ces éléments singuliers, originaux, qui, transposés dans l'univers fictionnel et métaphorique de nos textes, permettent de modifier le donné, de changer les habitudes particulières et collectives des lecteurs, en fait, d'avoir un effet réel sur les lecteurs.

---

[172] Lori Saint-Martin, « Le corps et la fiction à réinventer : métamorphoses de la maternité dans l'écriture des femmes au Québec », « Représentations », *Recherches féministes*, volume 7, n° 2, 1994, p. 126.

5. LE PROCESSUS D'INTERPRÉTATION DES OEUVRES LITTÉRAIRES FÉMININES : L'EFFET PERLOCUTOIRE DE L'ACTE DE LANGAGE OU LA SANCTION DE L'INTERPRÈTE COLLECTIF

La pluralité du signe est liée à son dynamisme, à sa capacité d'agir sur le monde. Tout discours est « une activité tout à la fois *conditionnée*, et *transformative* [...][173] ». Comme les deux faces de Janus, tout discours s'inscrit dans une culture donnée, mais est aussi fondamentalement autre; tout à la fois, il assure sa légitimité et réclame sa marginalité :

> La langue, instrument de domination, la langue, instrument de libération [...]. Tout pouvoir débouche sur un contre-pouvoir. Il n'y a de différence qu'entre l'institution et la marginalité, qui devenue contre-institution se retrouve institution. Ainsi, la boucle est bouclée; la langue participe à ce processus[174].

Le langage est donc un élément de liberté, mais aussi de servitude. Toute culture pour se définir s'oppose nécessairement à d'autres cultures. En fait, la culture dominante (celle des hommes, par exemple) fait face aux autres entités culturelles qui lui permettent de se reconnaître et qu'elle assimile ou qu'elle exclut. L'oeuvre artistique, l'oeuvre littéraire joue le jeu de la convention ou manifeste en se défendant de la norme, en contestant les règles établies. Cette dynamique est le lieu fondamental de la transformation de la culture, de la transformation du monde. L'interprète collectif, tenté de protéger les acquis, s'oppose alors aux interprétants nouveaux qui investissent le champ de la culture, soit en les rejetant, soit en tentant

---

[173] « La relation est pour nous *dialectique* entre les pratiques discursives et leurs conditions socio-institutionnelles d'effectuation : les comportements langagiers peuvent *refléter* certaines relations de pouvoir existant entre les interactants, mais aussi les *confirmer*, les *contester*, et même les *constituer*, ils sont déterminés par les rapports de place, en même temps qu'ils les construisent. Le discours est une activité tout à la fois *conditionnée*, et *transformative* [...] », Catherine Kerbrat-Orecchioni, *l'Implicite*, *op. cit.*, p. 250.

[174] Marina Yaguello, *Les mots et les femmes*, Paris, Payot, 1978, p. 182.

d'assimiler les textes qui les véhiculent, en imposant à ces textes, subversifs, une interprétation unique, achevée :

> L'institution littéraire, il va sans dire, devrait se borner à reconnaître la polysémie intrinsèque d'une oeuvre, sa capacité unique de produire constamment de nouvelles significations. Trop souvent toutefois, ceux qui font profession de parler en son nom restreignent plutôt l'expressivité d'un texte. En le définissant d'un point de vue idéologique, ils privilégient et imposent au public une de ses significations virtuelles[175].

En imposant certaines interprétations aux textes littéraires féminins, l'institution littéraire a souvent annihilé le potentiel de renouveau contenu dans ces oeuvres. De *La Chair Décevante* de Jovette Bernier et de *Désespoir de jeune fille* de Thérèse Tardif aux textes féministes, les textes de femmes ont souvent été perçus sous un seul angle, sans considération des perspectives particulières qui les sous-tendaient.

En ce sens, l'interprétation n'est plus un élément externe du signe, mais bien une part constituante du signe lui-même, ce dernier ne pouvant être saisi véritablement qu'en regard de l'interprète puisque « tout signe interprété l'est au moyen de signes interprétants que produit la conscience de l'interprète[176]. ». Ainsi, le texte littéraire est une mise en ordre du réel qui est autant redevable à son créateur, l'énonciateur dans la structure de l'objet et le premier interprète, qu'au lecteur ou à la lectrice qui en prend connaissance. La perception qu'auront les lecteurs de l'objet littéraire sera fonction des interprétants que se construisent ces lecteurs, ceux-ci permettant de faire le lien entre une virtualité et l'objet concret, limité. L'oeuvre féminine, en tant que signe littéraire, ne peut jamais être définitivement appréhendée; sa « signification » se construit tout au long des multiples interprétations dont il est l'objet.

---

[175] Marie Francoeur, « Sémiotique de la littérature et esthétique des signes », *Études littéraires*, vol. 21, n° 3 (Hiver 1988-89), p. 104-105.

[176] Louis et Marie Francoeur, *Grimoire de l'art, grammaire de l'être*, *op. cit.*, p. 75.

> [Le] principe du pragmaticisme nous conduit à envisager chaque série culturelle comme étant susceptible d'une perpétuelle réinterprétation puisqu'il ne nous sera jamais loisible de concevoir tous les effets que chacune d'entre elles pourrait avoir dans le futur. Nous possédons de nombreux exemples, proches ou éloignés, de séries culturelles que nous croyions fermées pour toujours et qui ont été en quelque sorte réactivés par la découverte inopinée soit de leur existence, soit de l'intérêt que représentait l'une ou l'autre de leurs caractéristiques oubliées.[177]

Ainsi, certaines séries ou certaines oeuvres littéraires féminines jusqu'ici oubliées parce qu'elles ne présentaient qu'un faible intérêt pour les interprètes, sont aujourd'hui redécouvertes par les critiques féministes en raison justement « de l'intérêt que représente l'une ou l'autre de leurs caractéristiques oubliées[178] », entre autres, cette vision autre du monde qui s'en dégage, une vision « autre » qui n'a que peu intéressé une critique nettement masculine, mais qui attire désormais l'attention des nombreuses femmes (et de quelques hommes) qui s'interrogent sur les origines et les marques particulières de la littérature féminine. Par exemple, la poésie féminine des années 1920, jusqu'ici peu connue, est l'objet d'une redécouverte des chercheuses :

> Pendant les années vingt et trente, un groupe de femmes poètes a énormément contribué à la production littéraire du Québec, mais les oeuvres de Jovette Bernier, d'Éva Sénécal, de Medjé Vézina, de Simone Routier et d'autres semblent avoir été négligées par la critique de l'époque. Elles sont vite tombées dans l'oubli. Nous frappe cependant la complexité de cette poésie, une complexité que la critique a presque totalement passée sous silence[179].

---

[177] Louis Francoeur, « La série culturelle : structure, valeur et fonction », *op. cit.*, p. 69.

[178] *Ibid.*

[179] Raija H. Koski, « La poésie "féminine" » des années vingt : Jovette Bernier », *l'Autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, tome 1, *op. cit.*, p. 51.

En fait, un texte littéraire ne devient signe dans la culture qu'enautant qu'il est saisi par l'interprète collectif. En cas de rejet, il sombre dans l'oubli et n'a pas d'effets véritables. Toutefois, l'incompréhension ou le rejet se situe au niveau de la réalisation effective d'effets et ne modifie pas la force illocutionnaire ou la valeur de la parole. Ainsi, un texte littéraire féminin rejeté par l'institution littéraire, comme ce fut le cas par exemple pour*La Chair décevante* de Jovette Bernier, n'accédera pas véritablement au statut de signe dans la culture (puisqu'il a sombré dans l'oubli), mais n'en demeurera pas moins un acte de langage narratif. Cette force interne peut s'avérer inopérante à tel ou tel moment, mais elle n'en demeure pas moins un élément constitutif du texte, un élément fondamental de sa signification. Lorsque le signe est réactivé, lorsque le texte est redécouvert et interprété (ou réinterprété), il a alors un effet perlocutionnaire.

En ce sens, nombre de textes littéraires féminins n'ont pas eu d'effets véritables au moment de leur parution ou ont sombré dans l'oubli. Rejetés dans l'extraculturel, ces textes n'ont pu ni accéder au statut de signe dans la culture ni faire leur marque, mais ils ont néanmoins laissé des traces, traces qui nous permettent aujourd'hui de les connaître, de les reconnaître, et de pouvoir dire que, même méconnus, ils ont été les éléments d'une mémoire collective féminine. Car la création littéraire féminine est multiple, elle vit à la fois dans l'acceptation, le rejet et l'assimilation, et il serait bien utopique de vouloir en donner une définition exclusive. Dans la recherche d'une certaine communauté, il nous faut aussi reconnaître les différences et les ambivalences.

Nous voudrions maintenant, à l'aide de l'implicite de leur discours, réactualiser trois discours de femmes, trois textes qui constituent la charpente de ce projet de compréhension d'une culture féminine[180], et déceler

---

[180] L'une des caractéristiques de ces textes est qu'ils ont tous trois reçu une sanction positive de l'interprète collectif, alors que d'autres oeuvres présentant les mêmes thèmes, les mêmes valeurs ou les mêmes isotopies, n'ont pu accéder au statut de texte dans la culture; que l'on compare, entre autres, *Bonheur d'occasion* et *La chair décevante* qui abordent pareillement le thème de la fille-mère, mais qui n'ont pourtant pas été sanctionnés de la même manière. Nous verrons que Gabrielle Roy camoufle sa description de la

ces représentations du monde que seules des écrivaines pouvaient faire surgir. Nous tenterons de comprendre la seconde intentionnalité à l'origine de certaines représentations implicites de *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy, des *Chambres de bois* d'Anne Hébert et de *l'Euguélionne* de Louky Bersianik. En examinant certains actes de langage métaphoriques, nous serons en mesure de découvrir une part de l'univers métaphorique de chacun des textes, cette part touchant plus spécifiquement le corps et la sexualité féminine. Ce thème, longtemps tabou, fut de tout temps présent dans les textes fictionnels féminins; toutefois, selon les différentes époques, la perception qu'avaient les créatrices du corps féminin, ainsi que leur façon d'en parler, se sont modifiées. Ainsi, *Bonheur d'occasion*, le texte de notre première série, celle du silence imposé, présente un corps féminin dévasté, alors que *Les Chambres de bois*, texte de la deuxième série, celle de l'affirmation, montre un corps féminin qui tente de se libérer, et qu'enfin,*l'Amèr*, texte de notre troisième série, celle de la spécificité, annonce le corps féminin exulté. Nous expliciterons les intentions de représentation propres à cette thématique (analyse du deuxième niveau de l'acte de langage métaphorique, soit l'acte de contenu propositionnel), puis nous tenterons de percevoir pourquoi ces intentions particulières de représentations n'ont pas toujours été bien perçues ou même reçues par l'interprète (analyse du troisième niveau d'acte de langage métaphorique, soit l'acte illocutionnaire), malgré l'accueil généralement favorable fait à ces trois oeuvres.

En fait, les créatrices ont mis longtemps à faire leur marque. Mais à défaut de marques, elles ont laissé des traces. Ces traces, il faut maintenant s'en emparer, les regarder, tenter de les comprendre, les interpréter, pour que de texte, l'oeuvre littéraire féminine devienne signe. Et ce processus d'interprétation, rejet ou acceptation, se fait au sein d'un lieu (« topos ») particulier : les séries culturelles littéraires. Le système de la série culturelle sémiotique nous permettra de tracer les grandes lignes d'une création « autre », d'en cerner les contours, afin de pouvoir en dégager certaines caractéristiques. Car sans le regard de l'autre jeté sur leur texte, il

---

réalité féminine au sein d'un discours social, ce que ne fait pas Jovette Bernier qui opte plutôt pour une narration au « je » et une parole plus personnelle.

reste peu de choses de toutes ces visions de femmes qui jalonnent l'histoire littéraire québécoise.

CHAPITRE 2

L'UNIVERS FICTIONNEL FÉMININ

> « [...] le texte artistique est [...] le seul à pouvoir créer l'espace imaginaire où tout le reste devient possible. Son propre statut de pure *virtualité* le transforme en lieu de départ de tous les autres possibles. »
>
> Louis Francoeur

1. LES SÉRIES CULTURELLES FÉMININES

1.1 LA SANCTION DE L'INTERPRÈTE COLLECTIF : CONFORMITÉ OU NON-CONFORMITÉ DES INTERPRÉTANTS

Privée de mémoire, la création féminine s'est longtemps identifiée, se considérant comme semblable, à la culture de l'Autre, cette culture sanctionnée, reconnue, et à laquelle les oeuvres de femmes vont de plus en plus se heurter, se définissant en opposition. En fait, l'absence de textes de femmes au sein de la culture présente tout le jeu de la sanction officielle[1],

---

[1] Selon certains commentateurs, cette absence est plutôt liée à un manque d'intérêt des femmes en général pour le processus créatif, leur pouvoir de procréation transcendant l'activité créatrice. Ainsi, George Steiner écrit dans *Réelles présences* : « La capacité biologique de procréer, d'engendrer la vie qui est le propre de la femme, n'est-elle pas de quelque façon, à un niveau absolument essentiel à l'être de la femme, tellement

jeu permettant l'entrée et la sortie des textes dans le domaine culturel, faisant ainsi apparaître les enjeux de pouvoir. Le mécanisme qui consacre un discours comme texte culturel est très souvent déceptif[2], dissimulé, voilé, masquant toute possibilité d'incohérence ou de dissidence. Car si le refus de ce qui n'est pas le même est nécessaire à la survie de toute culture[3], le refus d'un discours dissemblable est aussi la négation du pouvoir de l'Autre sur la culture, sur la Parole. En ce sens, l'interprète collectif détient, dans un moment donné, l'autorité afin de légitimer certains discours, les prenant en charge à cause de leur fonction sociale et de leur signification globale, ou encore afin d'en exclure d'autres, les repoussant momentanément ou définitivement dans le domaine de l'extraculturel. Une grande majorité des textes littéraires féminins ont connu ce sort et, non reconnus comme signes culturels, ils ont cheminé au sein d'une sphère parallèle, celle de l'extraculturel.

En fait, l'interprète collectif possède, entre autres rôles[4], celui de sélectionner certains messages, certains discours, leur octroyant le statut de textes culturels. Il les sanctionne parce qu'il leur reconnaît certaines

---

créatrice, tellement épanouissante, qu'en comparaison, la création de personnes fictives qui est la matière même du drame et des arts plastiques, en pâlisse ? », *Réelles présences. Les arts du sens*, *op. cit.*, p. 247.

[2] « Cette sanction repose sur une interprétation de la valeur du message, interprétation faite en vertu d'une série de critères reposant essentiellement, [...] sur "les conventions qui régissent la série culturelle" et sur la capacité du discours qui prend place dans cette série "à se laisser gouverner par elles". Critères, nous le voyons, éminemment subjectifs puisque définis par l'interprète mais qui se voient toutefois objectivés par l'horizon d'attente qu'ils ont petit à petit constitué et qui se pose dès lors comme champ référentiel. », Pascaline Gérardin, *Le texte littéraire : expressivité et créativité*, M.A., Université Laval, 1991, p. 11. Souligné par nous.

[3] « Cette vision endotopique que l'interprète collectif manifeste ne peut pour aucune considération être remise en cause. Il s'agit d'un point de vue dont jouit toute culture et qui est absolument nécessaire à sa survie. La conscience du MOI CULTUREL ne s'acquiert que dans l'opposition au NON-MOI CULTUREL », Louis Francoeur, « La série culturelle : structure, valeur et fonction », dans *Les stratégies culturelles*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1992, p. 76.

[4] L'interprète collectif a aussi pour rôle « de localiser les textes dans le temps et dans l'espace et, à cet égard, il nous force constamment à situer le texte considéré par rapport à ses coordonnées spatio-temporelles », *Ibid.*, p. 65.

marques esthétiques grâce à « tout un continuum d'*interprétants* exprimé, délimité et structuré [qu'il] retient [...][5] ». Et l'interprète collectif risque de rejeter dans la sphère du non-culturel un texte dont il ne partage pas les interprétants :

> Dans de nombreux cas, l'interprète collectif aura aussi pour fonction d'*autoriser* la place qu'occupera tel ou tel texte et la fonction qu'il sera appelé à jouer dans la vie culturelle. Il n'est pour s'en convaincre que d'observer le jeu de la sanction, positive ou négative, auquel s'adonne l'interprète collectif : la conformité ou la non-conformité des interprétants d'un *texte* avec ceux que nourrit l'interprète collectif décide du sort heureux ou malheureux de ce *texte* dans une culture donnée.[6]

Ces interprétants, particuliers à une culture, composent son identité. En effet, les textes culturels servent à représenter et à communiquer l'imaginaire d'une collectivité donnée et agissent sur cette même collectivité puisqu'ils se constituent en champ référentiel. L'ensemble de ces textes constitue la mémoire de la collectivité et l'interprète en est la « conscience » : « Lieu de convergence des subjectivités individuelles, symbolisé par l' "Institution", cet interprète peut être défini comme la conscience collective *en mouvement* [7]. » Ainsi, la culture des femmes ne pourra se définir que comme une mémoire collective retrouvée, mémoire qui ne peut se constituer qu'à partir des nombreux discours qui n'ont pas été pris en charge par la culture officielle. Ces discours n'ont pu accéder au statut de texte culturel, ou ont été expliqués sans tenir compte des

---

[5] Louis Francoeur définit ainsi le terme « texte », unité de base de la culture : « tout continuum d'*interprétants* exprimé, délimité et structuré que l'interprète collectif retient, parmi tous les autres messages énoncés au sein de la collectivité, à cause de sa fonction sociale dans cette collectivité et de sa signification intégrale pour cette même collectivité », *Ibid.*, p. 65 (Les italiques sont de l'auteur). Cette définition assez large permet d'englober non seulement l'oeuvre littéraire, mais aussi les oeuvres cinématographiques, picturales, etc.

[6] *Ibid.*, p. 65. Souligné par nous.

[7] *Ibid.*, p. 6.

interprétants particuliers qui les structuraient, et ils doivent maintenant être examinés à l'aide « de nouveaux critères d'interprétation[8] ».

Car le rejet dans la sphère de l'extraculturel n'est pas obligatoirement définitif et un discours exclu peut se voir ultérieurement octroyer le statut de texte culturel :

> Ce statut culturel, qui repose sur la *qualité* de l'adhésion aux conventions culturelles alors en vigueur dans la série, peut toutefois être infirmé dans des séries culturelles postérieures en raison de l'apparition de nouvelles conventions culturelles lesquelles s'établissent toujours sur la base de règles normatives et constitutives. [...] C'est ainsi que certaines oeuvres littéraires, ignorées, ou fortement combattues au moment de leur publication, en raison de leur dérogation à « une certaine conception et une certaine utilisation des genres littéraires en vigueur dans la série culturelle » ou de leur inobservance ou même de leur transgression à l'égard du « contenu propositionnel » de la série, ont été ultérieurement reconnues du fait d'une évolution de l'horizon littéraire[9].

De plus, l'interprète collectif accepte parfois, dans une tendance assimilatrice, des textes qui pourraient être considérés comme de l'extratextuel. Pour certaines raisons, ces textes sont sanctionnés et complètent ainsi, éléments hétérogènes assimilés, la série culturelle. Les signes culturels ne possèdent pas de mécanismes qui leur permettraient de vivre isolément; au contraire, tous les signes culturels sont en interaction les uns avec les autres. Et la culture littéraire féminine est un ensemble dont certains éléments se trouvent en conjonction avec la culture dominante, alors que certains autres se trouvent en disjonction avec cette même culture. Cependant, la culture littéraire féminine ne peut se définir qu'en rapport constant avec la littérature majoritaire puisque celle-ci s'est longtemps constituée en point de référence.

---

[8] *Idem.*

[9] Pascaline Gérardin, *op. cit.*, p. 8.

En fait, les textes qui ne sont pas sanctionnés par l'interprète collectif ne portent généralement pas de caractéristiques identifiables par celui-ci; ils relèvent du domaine de l'hétérogène, du dissemblable, et ne peuvent être reconnus par l'interprète collectif. Il en est ainsi de nombreux textes féminins. Les textes de femmes tentent de dire l'indicible, ce qui n'a jamais été dit parce que cela relève de la « Raison de l'Autre » pour reprendre les termes de Christine Buci-Glucksmann[10]. L'interprète collectif n'a pas les interprétants pour comprendre cette autre manière de penser, de même que ces formes d'expériences particulières aux femmes et dont les textes féminins sont nécessairement le reflet.

Ainsi, il semble que l'interprète collectif n'ait pas eu, à travers l'histoire récente de la littérature québécoise (1935-1980), les interprétants[11] pour sanctionner positivement une grande quantité de textes féminins. Les séries culturelles québécoises reflétaient de façon majoritaire, jusqu'à tout récemment du moins, les valeurs d'une part seulement de la société et se définissaient en opposition avec les expériences humaines spécifiquement vécues par les femmes, ces expériences étant généralement perçues comme des éléments d'extranéité[12]. Il ne semble pas qu'il y ait eu de nombreux

---

[10] Christine Buci-Glucksmann, *La Raison baroque, de Baudelaire à Benjamin*, Paris, Galilée, 1984, p. 13, cité dans Louise Dupré, « Une pensée vivante », *Penser au féminin*, *op. cit.*, qui explique ainsi la prédilection des auteures québécoises pour la poésie : « Car la poésie permet l'inscription d'une logique où l'inconscient reprend ses droits, une logique de l'aporie où les contraires peuvent être pensés ensemble sans s'exclure, une logique qui ne rejette pas les processus de figuration, de déplacement et de condensation. Bref, une façon différente de penser, une raison autre, une logique-femme que Christine Buci-Glucksmann définit comme une «Raison de l'Autre » ou que Alice A. Jardine, pour sa part, nomme « gynesis » [...] », p. 22.

[11] Gabrielle Frémont illustre ainsi, dans sa petite histoire de l'écriture féminine, cette inhabilité des critiques, des commentateurs, des lecteurs, à saisir une écriture particulière : « L'écriture des femmes a incontestablement marqué l'institution littéraire québécoise de ces quinze dernières années. Au tout début cependant, on aurait pu croire que le courant féministe qui alimentait alors cette nouvelle écriture (et qui l'alimente encore) tomberait vite en panne non pas faute d'allumeuses - elles étaient peu nombreuses à ce moment-là, certes, mais combien tenaces et combatives - mais bien plutôt par manque de récepteurs - réceptrices adéquats. », *op. cit.*, p. 173.

[12] Nous verrons que deux textes faisant partie de la même série et traitant d'une même réalité ne reçoivent pas nécessairement la même sanction. Ainsi, *La Chair décevante* et

« temps communs » durant lequel les créateurs et les créatrices ont su créer en communauté. La culture littéraire féminine est demeurée longtemps un ensemble distinct ouvrant des perspectives, présentant des rêves, des hypothèses nouvelles, différentes. Les écrits féministes ont justement voulu jeter une lumière particulière sur ces rêves et ces hypothèses nouvelles. Considérés par l'interprète collectif comme de l'extratextuel, les textes féminins sont alors rejetés hors de la culture et se retrouvent du côté du NON-MOI CULTUREL.

1.2 LA CULTURE LITTÉRAIRE FÉMININE : « L'AUTREMENT ORGANISÉ » OU LA DÉCOUVERTE D'UNE PAROLE AUTRE

Devant le petit nombre de textes de femmes entrés dans le domaine culturel, et bien qu'ils soient de plus en plus nombreux, il apparaît que la culture au féminin ne se définit pas selon des interprétants reconnus par l'interprète collectif, mais qu'elle se définit plutôt en fonction « d'interprétants autrement organisés qui n'appartiennent qu'à elle[13] ». Cet « autrement organisé » n'est toutefois pas totalement indépendant de la culture officielle, à laquelle il s'identifie parfois, s'y opposant à d'autres moments, puisque l'aire culturelle féminine comporte des textes qui sont sanctionnés par l'interprète collectif et d'autres qui ne le sont pas. En fait, « la culture au féminin ne s'est pas développée parallèlement à la culture patriarcale ou en dehors d'elle mais en rapport constant avec elle, de sorte qu'elle ne peut s'en arracher sans s'amputer elle-même[14] ». Elle n'est donc pas véritablement incluse, ni véritablement exclue, jouant au coeur d'une sémiosis d'inclusion-exclusion avec les séries culturelles sanctionnées. Ce jeu d'inclusion-exclusion ne remet pas en cause son caractère distinct, mais

---

Bonheur d'occasion, bien que présentant une toile de fond similaire, n'ont pas été perçus de la même manière par l'institution, du fait probablement que l'histoire présentée n'était pas traitée de la même manière, *La Chair décevante* privilégiant la réalité féminine, *Bonheur d'occasion* privilégiant la réalité sociale.

[13] Louis Francoeur, « La série culturelle : structure, valeur et fonction », *op. cit.*, p. 76.

[14] Françoise Collin, « Il n'y a pas de cogito-femme », dans *L'émergence d'une culture au féminin*, sous la direction de Marisa Zavalloni, Montréal, éd. Saint Martin, 1987.

indique plutôt que la série littéraire féminine s'inscrit dans la culture majoritaire, dont elle est redevable et dont elle partage plusieurs aspects. Ainsi, les femmes ont participé aux différents courants littéraires qui ont jalonné l'histoire culturelle québécoise, tel le roman du terroir, le roman de réalisme urbain ou encore la poésie automatiste. Marguerite Andersen, comparant l'écriture des écrivaines québécoises à celle des écrivaines canadiennes-anglaises, souligne que

> [l]'écrivaine québécoise ose s'échapper des structures systématiques. Elle brise les codes linguistiques, elle fait exploser et le fond et la forme, elle voltige voluptueusement à l'intérieur et vers l'extérieur infini de la spirale dont parle Nicole Brossard. Elle est féminément féministe. Par contre, l'écrivaine canadienne-anglaise, peut-être tout aussi contestataire mais plutôt traditionnelle, écrit à l'intérieur de l'édifice ancestral. L'audace des Québécoises s'explique, en partie, par l'accueil beaucoup moins réservé que le Québec fait à l'innovation poétique. L'écrivaine canadienne-anglaise, elle, éprouve encore de la difficulté à nier le discours du Maître, du Grand Un, du Patron, du Père[15].

Les écrivaines québécoises seraient donc plus novatrices en raison d'une caractéristique générale de la culture québécoise, et non pas seulement de la culture au féminin, soit celle de faire une plus grande place à l'innovation poétique. Les femmes artistes partagent ainsi avec leurs confrères masculins les conventions et les codes de leur culture commune, qu'elles acceptent ou contre lesquels elles se rebellent.

Et tout comme c'est le cas pour la série littéraire majoritaire, la série littéraire féminine comporte des textes sanctionnés et d'autres qui ne le sont pas. L'encadré suivant, montrant deux séries parallèles au sein de la culture

---

[15] Marguerite Andersen, « Innovatrice et conservatrice : deux aspects de l'écriture canadienne au féminin », *La femme et la culture : recueil de textes choisis et présentés à la conférence à Ottawa*, *op. cit.*, p. 14.

(celle qui est sanctionnée par l'interprète collectif et celle qui ne l'est pas)[16], permet de comprendre de quelle manière se répartissent les textes de femmes au sein d'une culture donnée :

1. SÉRIE SANCTIONNÉE PAR L'INTERPRÈTE COLLECTIF : les textes de femmes sont pratiquement absents de cette série.

2. SÉRIE NON SANCTIONNÉE PAR L'INTERPRÈTE COLLECTIF : les textes de femmes sont nombreux au sein de cette série.

Ainsi, les textes structurants de nos deux premières séries littéraires féminines, *Bonheur d'occasion* et *Les Chambres de bois*, prennent place dans la série sanctionnée par l'interprète collectif. Par contre, de nombreux textes féministes seront exclus de cette série puisqu'ils mettent en jeu des interprétants trop différents de ceux de l'interprète collectif. Il est intéressant de remarquer que les textes fondateurs de la série féministe n'ont pas été sanctionnés, apparaissant trop marginaux, alors que les textes qui se positionnent au sommet des deux autres séries ont été consacrés par l'interprète collectif. Cette translation n'est que la représentation d'une modification fondamentale de la culture littéraire des femmes, modification provoquée par le rejet de la « tradition littéraire » dans laquelle s'étaient majoritairement inscrites les écrivaines jusqu'à ce moment et par l'affirmation d'une différence qui n'avait jamais été véritablement revendiquée auparavant. En fait, les écrivaines, tout en présentant une vision particulière du monde, ont cherché à s'intégrer à la littérature majoritaire, celle des écrivains, au contraire des écrivaines féministes qui rejetteront et s'opposeront à cette littérature et à cette culture qualifiée de

[16] Il faut comprendre qu'au sein même de ces deux séries parallèles, il existe d'autres séries constituant d'autres systèmes signifiants fonctionnant non pas isolément, mais de manière concomitante, et formant ainsi une « aire culturelle ».

patriarcale, provoquant ainsi une rupture et un changement d'état de la culture.

Car la série littéraire féministe provoque certes un grand bouleversement dans la culture, et plus particulièrement dans l'univers fictionnel féminin. Elle se constitue en série parallèle, les textes qui la composent recevant rarement la sanction de l'interprète collectif. En fait, l'enjeu de cette série est de secouer les bases mêmes de la culture patriarcale, culture dont les règles, les normes et les définitions ont de tout temps été élaborées par des hommes. Les écrivaines féministes vont donc travailler sur le langage, conscientes que celui-ci peut être une source d'asservissement à la culture de l'autre :

> Pour moi, l'écriture, c'est un travail sur le langage. Et si tu travailles, tu transformes le langage, tu transformes le monde. [...] le poète transforme le monde en écrivant. [Moi] je crée un champ culturel nouveau avec lequel j'ai toute latitude, un champ de création, c'est extraordinaire, c'est extraordinaire, d'être une femme et d'écrire[17].

La révolution féministe prendra son essor dans la fiction et dans la théorie-fiction parce que les féministes, bien plus que les écrivaines qui les ont précédées, ont eu conscience de la puissance liée à l'acte d'écrire. La série littéraire féministe interrogera et contestera donc de manière brutale les interprétants mêmes de l'interprète collectif. Et l'un des axiomes de base de cette série sera que la culture occidentale a été conçue par une partie seulement de ses membres. Les écrivaines féministes voudront que « le sens origine [d'elles] [...] [pour] se faire apparaître[18] » et ainsi concevoir une culture spécifique. La série littéraire féministe constituera donc une catastrophe particulière, créera un certain chaos au sein de la culture, permettant ainsi le passage vers un autre état de la culture. Et nous vivons tous désormais dans une culture transformée par la révolution féministe puisqu'elle a

---

[17] Ces paroles sont celles de Louky Bersianik dans *Les Terribles vivantes* [Montréal] : O.N.F., 1986.

[18] Ces propos sont ceux de Nicole Brossard dans *Les Terribles vivantes*, *op. cit.*

constitué une catastrophe non seulement pour la culture des femmes, mais aussi pour toute la culture occidentale dans laquelle s'inscrit nécessairement la série littéraire féminine.

Cependant, même lorsqu'elle se définit en opposition avec la culture sanctionnée, la culture littéraire des femmes doit être considérée, tout comme la précédente, comme une hiérarchie de textes (systèmes signifiants) qui s'organisent et fonctionnent en s'appuyant les uns sur les autres et comme un phénomène toujours en progression, s'inscrivant dans un contexte particulier. En ce sens, l'affirmation de Madeleine Gagnon : « il y a deux générations d'écrivaines : celles d'avant le féminisme et celles d'après[19] », apparaît bien aléatoire. Bien sûr, l'apparition des mouvements féministes a entraîné une prolifération d'écrits de femmes et a marqué une étape déterminante dans l'histoire de la littérature féminine, mais cette rupture, ce moment de discontinuité, s'inscrit dans un processus particulier déjà amorcé dans les textes des créatrices des générations précédentes.

Car la culture au féminin est une sémiosis ininterrompue qui connaît parfois des bonds qualitatifs. Observables lorsqu'il y a apparition de formes nouvelles, d'hypothèses nouvelles, en fait d'éléments révolutionnaires qui projettent d'autres idées que celles généralement véhiculée par une culture donnée, ces bonds de qualité ne sont pas des événements qui n'ont aucune incidence dans le temps, fonctionnant par parthénogénèse, sans logique et de manière purement arbitraire. La série littéraire n'est pas un système stagnant et, bien que caractérisée par une certaine « permanence[20] », elle n'en est pas moins toujours soumise aux modifications. L'opposition entre ces deux termes au sein de chaque série qualifie « la variabilité sérielle » :

> Chaque série, en effet, se trouve marquée à la fois par la tradition littéraire dont elle est issue et par sa propre postérité artistique qui est inscrite en

---

[19] « Poésie et féminisme. De la chair à la langue », *La vie en rose*, mai 1983, p. 54.

[20] Dans *Grimoire de l'art, grammaire de l'être*, Louis et Marie Francoeur proposent de voir la série littéraire comme un *polysystème* et lui confèrent ainsi « le statut reconnu à tous les systèmes, celui d'être avant tout un ensemble jouissant de la triple qualité d'*autonomie*, de *permanence* et de *cohérence*. », *op. cit.*, p. 91.

> grande partie, dans sa structure même. La variabilité sérielle ne peut dans ces conditions qu'être le fruit de la nécessaire tension entre la transformation et l'immuabilité[21].

Ainsi, l'apparition de formes nouvelles est le signal, l'indice d'une forte tension, d'un éclatement, d'une modification dans la culture. Suite à ces apparitions, l'interprète fera appel à des interprétants qui diffèrent de ceux qu'il privilégiait auparavant. En cherchant les instruments pour expliquer ces modifications, la piste nous conduit vers d'autres textes artistiques, généralement rejetés par l'interprète collectif, et qui annoncent déjà le grand bouleversement qui viendra bientôt secouer l'aire culturelle.

Ainsi, ce bond de qualité se préparait déjà dans l'implicite du discours de nombreuses auteures, auteures pour qui le terme « féministe » était encore inconnu et qui écrivirent bien avant les années soixante-dix. Déjà durant les années 1930, une période générale de silence et de repli pour les femmes, certains écrits féminins apparaissent étonnamment novateurs, tel les textes de Thérèse Tardif, Jovette Bernier ou encore Medjé Vézina. Bien plus novateurs d'ailleurs que ce que les commentateurs ont voulu reconnaître dans les anthologies et les manuels de littérature. D'ailleurs, certains textes féminins ont été reconnus par l'interprète sans que leur potentiel subversif ait été découvert, comme ce fut le cas pour *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy, l'un des textes de notre première série, celle du silence imposé. Il faut d'ailleurs se demander si *Bonheur d'occasion* aurait reçu l'accueil critique qui fut le sien si les critiques avaient discerné ce potentiel subversif. De même, les années cinquante et soixante présentent des textes qui peuvent être considérés comme des signes avant-coureurs de la prise de parole féministe, tel *Amadou* de Louise Maheux-Forcier, texte qui aborde l'homosexualité féminine, thème pourtant tabou depuis Sapho[22] (thème aussi abordé par Marie-Claire Blais dans *Manuscrit*

---

21 *Idem.*

22 Le potentiel subversif d'*Amadou* semble avoir été passé sous silence par la critique. Roseanna Lewis Dufault écrit à ce sujet : « Malgré l'affirmation de Monique Bosco, selon laquelle, "pour la plupart des lecteurs, le grand mérite d'*Amadou* fut justement d'oser aborder le thème tabou des amours interdites", les critiques qui ont commenté le

de Pauline Archange), de *Muraille de brume* qui traite de l'oppression de la femme dans le couple, *Le Temps des jeux* qui présente une mauvaise mère, ou enfin *Les chambres de bois* d'Anne Hébert, texte de notre deuxième série, qui explore le thème de la libération, une libération passant par le corps. En fait, les deux séries qui précèdent la prise de parole féministe, que nous avons nommées respectivement la série du silence imposé ou la quête d'une voix-voie (1933-1945) et la série de la contestation ou la quête d'une identité (1945-1965), ouvrent la voie, puis cernent l'objet qui définira la prise de parole de la troisième série, celle de l'affirmation ou de la quête d'une spécificité (1965-1977), série qui présente une synthèse de ce qui a précédé et pose une hypothèse qui représente une ouverture vers le futur[23] et dont le sommet est occupé par un ensemble de textes[24], dont *l'Euguélionne* de Louky Bersianik et *l'Amèr* de Nicole Brossard[25].

---

roman après que le prix du Cercle du livre de France lui a été décerné en 1963 mettent surtout en valeur sa structure insolite, ses images riches et son lyrisme. Plus récemment, Maurice Gagnon a fait remarquer "la sensualité" de l'oeuvre, admettant ainsi la possibilité d'une lecture qui tiendrait compte du lesbianisme de la protagoniste. Pourtant, l'examen du roman dans le contexte de la tradition littéraire lesbienne, à laquelle il apporte assurément une contribution précieuse, semble avoir été négligé. », « *Amadou* de Louise Maheux-Forcier : un roman qui défie l'ordre établi », *op. cit.*, p. 170. Car le thème du lesbianisme se constitue en série littéraire particulière au sein même de la culture féminine, au-delà du temps et des frontières, débutant avec Sapho et se perpétuant jusqu'aux écrits féministes. Ainsi, Elaine Marks « exposant les thèmes et les conventions caractéristiques de ce qu'elle identifie comme un véritable genre littéraire, [...] constate que les récits qui dépeignent l'amour entre femmes tendent à suivre un modèle particulier, attribué à Sapho. », *Idem.*

[23] En fait, chacun des textes clés de nos trois séries se pose à la fois comme synthèse et comme hypothèse : « Chaque texte clé, celui qui occupe le sommet dans la hiérarchie sérielle, se présente comme une synthèse et une hypothèse ou abduction, résultat de l'inférence ampliative qui le précède et cause de l'inférence explicative qui le suit. [...] Ce processus inférentiel ne connaîtra pas de fin, sauf dans les cas extrêmes de disparition d'une culture. », Louis Francoeur, « La série culturelle : structure, valeur et fonction », *op. cit.*, p. 71-72.

[24] Ces textes sont *l'Amèr* de Nicole Brossard, *l'Euguélionne* de Louky Bersianik, *Bloody Mary* et *Une voix pour Odile* de France Théoret, *Les fées ont soif* de Denise Boucher, *Lueur* de Madeleine Gagnon et *Retailles* écrit en collaboration par les deux écrivaines précédentes. Lori Saint-Martin, dans son introduction au deuxième tome de *l'Autre lecture*, parle plutôt de « textes fondateurs » : « Vers la fin des années soixante-dix, le paysage littéraire québécois s'est vu transformé par l'essor de la nouvelle écriture au féminin. À quelques années d'intervalle à peine, paraissent les textes fondateurs :

Ainsi, se situant généralement dans l' « autrement organisé », la parole des femmes n'a pu être reconnue que lorsque les femmes, au cours des années 1970, ont massivement dit cet « autrement organisé » et ont décrit ce « corps autre » auquel nous allons justement nous intéresser. Cependant, il aura fallu que les femmes usent de stratégies pour se dire, disséminant ça et là des représentations, des textes, qui préparaient déjà cette prise de parole.

L'Euguélionne, de Louky Bersianik (1976), *La Nef des sorcières* (1976), pièce de théâtre collective, *L'Amèr*, de Nicole Brossard (1977), *Bloody Mary*, de France Théoret (1977), *Les fées ont soif*, de Denise Boucher (1978), *Lueur*, de Madeleine Gagnon (1979), *Triptyque lesbien*, de Jovette Marchessault (1980) », *op. cit.*, p. 11. À notre avis, ce dernier texte explique les prémisses des textes précédents.

[25] Nous verrons que ce texte se trouve inclus dans deux séries, soit la série littéraire féministe et la série littéraire lesbienne. En fait, cette dernière série deviendra un sous-groupe particulièrement important de la série littéraire féministe.

2. LES INTENTIONS DE « SENS » DU CONTEXTE MÉTAPHORIQUE DANS *BONHEUR D'OCCASION* DE GABRIELLE ROY, *LES CHAMBRES DE BOIS* D'ANNE HÉBERT ET *L'AMÈR* DE NICOLE BROSSARD : DU SILENCE IMPOSÉ À LA QUÊTE D'UNE SPÉCIFICITÉ

> « Écoute ma soeur; il n'y a que le corps. Le corps seul nous mène jusqu'aux autres, et les mots. »
> (*Nouvelles lettres portugaises*)

Le cheminement littéraire des créatrices québécoises se déploie d'une ère d'étouffement et de silence jusqu'à une prise de parole forte et dénonciatrice. En ceci, le cheminement des écrivaines et des poétesses rejoint celui des créateurs masculins :

> À l'époque où Gabrielle Roy ou Anne Hébert et à plus forte raison Laure Conan ou Jovette Bernier font leur première arme dans l'écriture, non seulement il n'y a pas de « culture au féminin » au Québec dont se réclamer mais presque pas de culture (au sens littéraire) du tout[26].

En fait, au Québec, la création a longtemps été soumise à des diktats externes, liés à la religion et sans nul doute à la situation nationale; il aura fallu la seconde guerre mondiale et l'éclosion de certains mouvements artistiques, notamment le mouvement automatiste dans les années quarante, pour que s'enclenchent une certaine révolution dans les arts et une prise de parole plus libre et plus consciente de la part des créateurs. Beaucoup de femmes participeront d'ailleurs à ce mouvement de libération; rappelons seulement ici que sur les dix signataires de *Refus Global*, sept sont des femmes. Et il n'y a pas à douter que ce mouvement, qui débute dans les années quarante et aboutit à la révolution tranquille des années soixante,

---

[26] Lori Saint-Martin, *Malaise et révolte des femmes dans la littérature québécoise depuis 1945*, Les Cahiers de recherche du GREMF, Groupe de recherche multidisciplinaire féministe, Université Laval, Québec, p. 23.

révolution tranquille au cours de laquelle les femmes commenceront à réclamer plus de droits et plus de libertés, n'est pas totalement étranger à la prise de parole féministe des femmes québécoises, ne serait-ce que par l'exemple différent que présentent les créatrices liées au mouvement automatiste. Cependant, les origines et les objectifs de la contestation par les créateurs se situaient dans un désir de renouvellement artistique, mais aussi national, alors que les femmes pour leur part se réclamaient (et se réclameront) d'autres objectifs, plus liés à leur condition particulière dans le monde, condition évidemment non partagée par les créateurs.

Des textes écrits par des femmes apparaissent dès le début de l'histoire littéraire du Québec. Le premier écrivain de Nouvelle-France est une femme, Marie Morin. De même, le premier roman psychologique a été rédigé par une femme, Laure Conan. Pourtant, avant la deuxième guerre mondiale, les publications féminines demeurent marginales et les femmes ne sont publiées qu'en petit nombre. Bien que ne se réclamant pas de cette spécificité qui sera leur point d'ancrage au cours des années 1970, les textes féminins n'en demeurent pas moins « des textes de femmes », souvent catalogués comme tels, classés, rejetés ou encore moralement critiqués en fonction de cette caractéristique particulière.

Cependant, les textes de femmes n'ont pas toujours été exclus de la littérature majoritaire (en opposition avec la minoritaire, celle des femmes en l'occurrence). Les trois séries littéraires féminines faisant l'objet de notre étude regroupent des textes qui n'ont pas été sanctionnés par l'interprète collectif, ainsi que des textes l'ayant été. En réalité, la sanction première d'un texte construisant la série provient du fait qu'il partage un certain nombre de valeurs avec le texte inducteur (texte clé), texte qu'il concourt à construire (série ampliative) ou encore qu'il explique (série explicative). Dans le présent chapitre, nous allons tenter de circonscrire plus explicitement la culture littéraire féminine depuis 1935 en procédant à l'analyse de certains textes de nos séries, soit *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy, *Les Chambres de bois* d'Anne Hébert et *l'Amèr* de Nicole Brossard. Ces trois textes ont comme caractéristiques communes d'être les premiers romans de ces écrivaines, ou d'être le premier roman engagé dans le cas de Nicole Brossard, et d'avoir été généralement bien accueillis par la

critique. Nous répondrons principalement à la question suivante : De quelle manière s'exerce le processus d'intentions mis en place dans la structure informationnelle de nos textes en ce qui concerne la représentation métaphorique du corps féminin ? En fait, nos paramètres d'analyse sont les trois niveaux de l'acte de langage métaphorique, soit l'acte d'énonciation, l'acte de contenu et l'acte illocutionnaire. Dans les sections suivantes, nous analyserons ces trois niveaux afin de cerner adéquatement l'acte illocutionnaire métaphorique qui se dégage de l'ensemble des métaphores corporelles contenues dans les textes étudiés. D'abord, nous examinerons l'organisation structurelle de l'image métaphorique (dominance ou non de la métaphore) à l'aide des différentes marques de subjectivité (entre autres, les fonctions de la communication, les personnes et les formes verbales, la focalisation), puis nous rechercherons les différentes dénominations (termes permettant d'identifier l'objet) et les différentes caractérisations (descriptions permettant de caractériser l'objet) du corps féminin. Nos outils d'analyse seront alors les expressions référentielles (noms propres, descriptions définies, pronoms et titres) et les expressions prédicatives (expressions permettant d'attribuer une propriété). La représentation métaphorique sera donc examinée dans son ensemble, toutes ces dénominations et ces caractérisations construisant un grand acte de langage métaphorique du corps féminin. Finalement, aidée des représentations signifiantes qui se dégagent des diverses expressions référentielles et prédicatives, nous tenterons de comprendre le fonctionnement de l'acte de langage métaphorique dans chacune de ces œuvres en démontrant que cet acte de langage repose sur un double niveau de sens et qu'il met en jeu des conditions d'existence (de réussite) différentes de celles de l'acte de langage au sens propre. En effet, les modalités spécifiques de fonctionnement de l'acte de langage métaphorique permettent de décoder une intention particulière qui va beaucoup plus loin que la simple intention de communiquer une histoire par le biais d'une forme narrative. Par leur évocation du corps féminin, Roy, Hébert et Brossard ont voulu faire part d'un réel intraduisible, d'un réel qui ne pouvait être communiqué qu'en corrompant les formes conventionnelles du discours littéraire. De plus, cette analyse permettra de cerner les divergences et les convergences existant entre ces trois textes d'époques différentes et de faire une analyse,

bien partielle, de l'évolution diachronique de l'écriture des femmes du Québec.

2.1 LA SÉRIE DU SILENCE IMPOSÉ : LA QUÊTE D'UNE VOIX-VOIE : ANALYSE DE *BONHEUR D'OCCASION* DE GABRIELLE ROY

> « Femmes de la Terre, délivrez-vous des voix qui vous empêchent de parler, dit l'Euguélionne. »
> *L'Euguélionne*, Louky Bersianik

2.1.1 PRÉSENTATION GÉNÉRALE DE L'OEUVRE

Première oeuvre littéraire de Gabrielle Roy, qualifiée de premier roman urbain par la critique, *Bonheur d'occasion* remporte le Prix Fémina et la médaille de l'Académie française en 1947. La même année, l'oeuvre obtient une mention du Literary Guild of America (États-Unis), puis reçoit le Prix du Gouverneur général (Canada) en 1948. Mais la renommée[27] a aussi un revers : Gabrielle Roy demeure l'auteure d'un seul livre pour de nombreux lecteurs et lectrices :

> Quand parut *Bonheur d'occasion*, en juin 1945, Gabrielle Roy n'était guère connue que des lecteurs du *Jour*, de la *Revue moderne* et surtout du *Bulletin des agriculteurs*, auquel elle collaborait depuis plus de cinq ans. La publication de son roman lui valut la notoriété. La nouveauté de *Bonheur d'occasion*, la rupture qu'il signifiait avec la tradition jusque-là bien assise d'une littérature du terroir, ce surgissement de la ville protéiforme et de la guerre au sein de nos Lettres marquèrent à ce point les lecteurs que, pour un

---

[27] Au cours des années qui vont suivre le roman et son auteure recevront encore bien d'autres prix et mentions. Ainsi, « [e]n 1947, Gabrielle Roy devient la première femme à être élue membre de la Société Royale du Canada. Elle est aussi admise comme Compagnon de l'Ordre du Canada (1967) et membre honoraire de l'Union des écrivains québécois (1977). », Melançon, Carole, « Évolution de la réception de *Bonheur d'occasion* de 1945 à 1983 au Canada français », *Études littéraires*, vol. 17, nº 3 (Hiver 1984), p. 458.

> nombre impressionnant d'entre eux, Gabrielle Roy est devenue l'auteur de ce seul ouvrage. Au-delà de *Bonheur d'occasion* s'étend une terra incognita; en deçà, une sorte de demi-désert. Il faut voir dans ce phénomène la rançon de l'étonnement et d'une admiration spontanée[28].

Le roman se positionne sur l'axe de la transformation littéraire (puisqu'il représente un genre nouveau dans le domaine du roman québécois), mais il est aussi décrit comme l'oeuvre-reflet d'une période de transition, transition « liée par l'apparition du réalisme[29] ». En fait, si *Bonheur d'occasion* annonce une transition sociale, le texte permet aussi d'entrevoir en quoi ces changements affecteront la vie, le quotidien et le futur des femmes[30]. Ce n'est donc pas sans raison que Gilles Marcotte, jugeant l'importance de l'oeuvre à l'ampleur de la critique sociale, s'interroge sur l'apport fondamental du personnage de Florentine :

> Observons également que le personnage-type de *Bonheur d'occasion* est une femme, une jeune fille, et qu'il est inhabituel pour un personnage féminin de porter ainsi tout le poids de la transformation sociale. [...] La question que je me pose au sujet de Florentine Lacasse est la suivante : que signifie pour une littérature, pour une culture, le fait de confier à une jeune fille portant toutes les marques de la fragilité, le poids de sa transition historique vers la vie moderne, la ville[31] ?

---

[28] Marc Gagné, *Visages de Gabrielle Roy, l'oeuvre et l'écrivain*, Montréal, Beauchemin, 1973, p. 10.

[29] Gilles Marcotte, « *Bonheur d'occasion* et le "grand réalisme" », *Voix et Images*, volume XIV, nº 3 (printemps 1989), p. 410. L'auteur poursuit ainsi : « Le réalisme est produit par la distribution des personnages sur l'axe de la transition, de la transformation, du progrès. Privée d'une telle organisation, comme il le deviendra dans l'adaptation cinématographique de Claude Fournier, *Bonheur d'occasion* ne sera plus qu'un mélodrame à faire pleurer Margot. », *ibid.*. Souligné par nous.

[30] Ainsi, le texte présente de manière prémonitoire en quoi la guerre sera un facteur de changement pour les femmes : « Parfois elle éprouvait encore cependant comme un saisissement à la pensée de cet argent qui leur serait donné à elles, les femmes, pendant que les hommes risqueraient leur vie [...] » (BO, p. 385). Voir sur le thème de la guerre dans *Bonheur d'occasion* : Lemire, Maurice, « *Bonheur d'occasion* ou le salut par la guerre », dans *Recherches sociographiques*, vol. X, nº 1 (janvier-avril 1969), p. 23-35.

[31] *Ibid.*, p. 413.

Pierre angulaire du récit, le personnage de Florentine est le porte-parole d'une certaine vision du monde, une vision dont les déterminismes sont liés au genre, au sexe, autant (et tout cela est intimement lié) qu'à la situation sociale du personnage. En fait, toute l'analyse sociale est subordonnée au regard féminin. Celui de Florentine principalement, mais aussi celui de Rose-Anna, cette mère québécoise, enfin humaine, qui symbolise la défaite de bien des femmes dans un monde qui s'organise sans elles. Quant à la fragilité de Florentine, il y aurait tout lieu de se questionner; en effet, dans une société qui laisse somme toute peu de chances et peu d'opportunités aux femmes, et encore moins aux femmes de milieu défavorisé, Florentine Lacasse peut-elle véritablement être décrite comme fragile ?

Au contraire, cette jeune fille, l'aînée d'une famille pauvre de St-Henri, élevée par un père faible et rêveur et une mère courageuse, mais désabusée[32], n'apparaît jamais soumise au destin, fermement décidée à trouver une solution à une situation tragique pour l'époque, soit le fait d'être enceinte sans être mariée. Abandonnée par Jean Lévesque, auquel elle aura pourtant tenté désespérément de plaire, Florentine, bien qu'apeurée par sa situation, n'en semble pas moins très déterminée :

---

[32] C'est la première fois dans la littérature québécoise que l'on présente la mère non plus comme un mythe, mais comme un être qui connaît la détresse et l'amertume. Selon Lori Saint-Martin, cette caractéristique tient au fait que Gabrielle Roy décrit Rose-Anna de l'intérieur, dans toute « sa complexité d'être humain » : « C'est encore Gabrielle Roy qui a, la première, donné visage humain à la mère traditionnelle, qui, dans le roman québécois, "est moins un être humain que l'incarnation d'une idéologie". Gabrielle Roy, elle, donne à la mère toute sa plénitude, sa complexité d'être humain (pour s'en rendre compte, il suffit de comparer Rose-Anna à la mère Plouffe, par exemple). Elle montre toute la souffrance qu'impose à la femme le rôle traditionnel : Rose-Anna correspond point par point à la description qu'en tracent l'abbé Tessier, Monseigneur Paquet, etc., mais son dévouement, loin d'être récompensé, lui cause d'infinies douleurs. Gabrielle Roy met en scène la mère traditionnelle, mais elle innove en la montrant de l'intérieur, ce qui fait ressortir toute l'amertume d'un tel destin. », *Malaise et révolte des femmes* , *op. cit.*, p. 335.

> [...] Peut-être aurait-il mieux valu tout lui avouer. Puis elle se permit de sourire à cette idée. Et pour la centième fois, elle se félicita d'avoir si bien su mener la partie. D'ailleurs, il n'y avait pas de péché, pas de faute, pas de passé : tout cela était fini. Il n'y avait plus que l'avenir. (BO, p. 384)

Florentine ne sombrera pas dans la folie, telle la Didi Lantagne de*La chair décevante*; elle « calcul(era) froidement » (BO, p. 385), en organisant « leur vie d'une façon logique, habile » (BO, p. 385). Point de défaite ici, même si Florentine perçoit bien clairement avoir été prise au piège[33] et n'avoir pu que tirer le meilleur parti d'une situation qui la condamne. Et cette situation qui la condamne, situation particulière liée à son corps de femme, Gabrielle Roy la présente dans toute sa fausseté et son injustice. Tout comme la narratrice de *La Chair décevante* qui clame l'hypocrisie d'une société qui stigmatise les filles-mères, mais qui accueille les hommes qui les abandonnent, Florentine exprime la détresse silencieuse de toutes les femmes délaissées.

> Elle se disait simplement, ses mains froides pressées contre sa gorge : « Qu'est-ce que je vais faire, moi ? » Elle fixait les coins sombres de la pièce étrangère comme si elle ne parvenait pas à comprendre où elle était. Et toujours cette question qui venait la harceler : « Qu'est-ce que je vais faire, moi ? » (BO, p. 270)

Bonheur d'occasion raconte une histoire à la fois simple et complexe, la misère et les malheurs d'une famille canadienne-française de St-Henri au début de la seconde guerre mondiale et constitue, en ce sens, une fresque sociale[34]; mais il est aussi l'histoire du désespoir, de la détresse des mères,

---

[33] « Oh, qu'elle haïssait le piège dans lequel elle était tombée ! Mais n'allait-elle pas encore une fois s'y avancer et, cette fois, de son plein gré ? Une expression de refus, presque de haine, s'épandit sur ses traits. » (BO, p. 344).

[34] Selon Ben-Z. Shek : « Le premier roman de Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*, constitue une charge habilement esthétisée contre le système capitaliste qui ne pouvait « résoudre » la crise économique des années trente qu'au moyen du « salut » ironique de la guerre. [...] » (« De quelques influences possibles sur la vision du monde de Gabrielle Roy : George Wilkinson et Henri Girard », *Voix et Images*, 42 (printemps 1989), *op.*

des épouses et des filles au coeur d'un monde qui les condamne au silence. Dépendantes de la vaillance des hommes, de leur rigueur ou de leur sincérité, elles voguent au gré des événements, des désillusions et des regrets comme l'exprime si bien cette pensée de Rose-Anna : « N'était-ce pas une dérision, ces pauvres jours de grâce au commencement de la vie, au début de la jeunesse ?[35] » Le discours social de Gabrielle Roy présente de manière critique et humaine la misère des femmes. Et si Florentine est le pilier de la transition sociale, c'est peut-être justement parce que les femmes vont bientôt désirer, exiger et provoquer des changements[36]. Écrite par une femme, l'oeuvre est prémonitoire de l'avenir des femmes.

2.1.2 L'ACTE D'ÉNONCIATION : LES MARQUES DE LA SUBJECTIVITÉ

Certaines marques, certains signaux particuliers permettent de décoder le texte dans un premier niveau de sens, d'en établir le degré de subjectivité et permettent aussi de déterminer la distance et la tension s'installant dans un premier temps de lecture, car avant même de décoder un contenu, il faut appréhender la forme qui l'organise. Dans cette section, nous examinerons plus particulièrement le jeu des personnes verbales, de la focalisation et des formes verbales.

---

cit., p. 437). Et il cite quelques critiques ayant souligné l'ampleur de la critique sociale contenue dans *Bonheur d'occasion* : « Pour Albert Le Grand, ce roman constituait *la condamnation d'une société qui trahit ses pauvres*, tandis qu'André Brochu est allé encore plus loin, y voyant *l'expression d'une prise de conscience tragique, presque révolutionnaire de la misère et des conflits sociaux qui rongeaient un quartier canadien-français* [...]. Nous avons nous-mêmes analysé en détail la portée contestataire, progressiste de cette oeuvre, que Gilles Marcotte, quant à lui, avait présentée dans un texte intitulé "En relisant *Bonheur d'occasion*", comme *une fresque sociale dont l'ampleur et la profondeur sont inégalées au Canada français* [...]. », *Ibid.*, p. 437. Pourtant, aucun ne souligne le caractère novateur de la critique de la situation des femmes dans la société québécoise de 1945.

[35] *Ibid.*, p. 348.

[36] Notre deuxième série littéraire, celle de la contestation, illustre bien ce désir de changement, alors que la troisième série, celle de la transgression, réalise ce même désir en exigeant et en provoquant des changements.

L'oeuvre littéraire, comme tout discours, est la prise de parole d'un sujet, car « [c']est dans et par le langage que l'homme se constitue comme *sujet*; parce que le langage seul fonde en réalité, dans*sa* réalité qui est celle de l'être, le concept d' "ego"[37] ». La subjectivité dont il est question est donc « la capacité [de la] locut[rice] à se poser comme "sujet"[38] ».

Ainsi, l'absence du « je » et l'importance marquée de la fonction référentielle (ou dénotative) dans le récit réaliste qu'est *Bonheur d'occasion* manifeste le désir d'une distance plus grande entre l'émettrice[39] du message et le message lui-même[40]. Ce récit à la troisième personne sous le mode narratif, bien plus que du commentatif, laisse place à une moins grande subjectivité que le récit au « je ». En effet, au « je » se rattache la fonction émotive, ou fonction de l'expression, alors qu'au « il » se rattache la fonction référentielle. Celle-ci concerne le contenu du message; c'est la fonction des connaissances, des données à fournir. Par exemple, les nombreuses descriptions de St-Henri relèvent de cette fonction :

> Autrefois, c'étaient ici les confins du faubourg; les dernières maisons de Saint-Henri apparaissaient là, face à des champs vagues; un air presque limpide, presque agreste flottait autour de leurs pignons simples et de leurs jardinets. De ce bon vieux temps, il n'est resté à la rue Saint-Ambroise que deux ou trois grands arbres poussant encore leurs racines sous le ciment du trottoir (BO, p. 33).

---

37 Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, 1966; Tel, 1974, p. 259.

38 *Idem.*

39 Puisque nous travaillons sur des textes d'auteures, les termes « émettrice » et « narratrice » seront toujours employés au féminin, sauf dans les textes cités. Mais en ce qui concerne les termes « récepteur » et « lecteur », le pluriel englobera les réceptrices et les récepteurs, les lectrices et les lecteurs, le féminin et le masculin.

40 En ce sens, Gabrielle Roy ne s'implique pas dans son récit comme le feront les féministes des années soixante-dix; elle raconte une histoire, mais comme nous le verrons, elle dénonce déjà une situation particulière. Cependant, la forme que prend le récit (fonction poétique) est souvent d'une importance capitale dans l'acceptation ou la non-acceptation de ce récit par les lecteurs.

Dans ce domaine des renseignements à fournir, des connaissances à divulguer, les adverbes de la consécution narrative (comme l'adverbe « autrefois » dans l'exemple qui précède), les liens logiques, signaux qui ont pour fonction d'assurer la logique de l'enchaînement, de la progression des événements les uns par rapport aux autres, sont très importants. Cette logique du récit organise très fortement le texte de *Bonheur d'occasion*, alors qu'elle s'amenuise progressivement dans *Les Chambres de bois*, jusqu'à presque disparaître dans *l'Amèr*.

De plus, l'importance de la fonction référentielle est accrue par l'emploi général de l'imparfait et du passé simple, « temps narratifs » par opposition aux « temps commentatifs » que sont le présent et le passé composé. D'entrée de jeu, *Bonheur d'occasion* présente un cadre de narration formel; l'ouverture est entièrement donnée à l'imparfait de l'indicatif :

> À cette heure, Florentine s'était prise à guetter la venue du jeune homme qui, la veille, entre tant de propos railleurs, lui avait laissé entendre qu'il la trouvait jolie (BO, p. 11).

Par la suite, l'utilisation généralisée de l'imparfait et du passé simple nous conduit au monde raconté dont le domaine est celui de la modélisation des événements, des actions, des conduites. Le texte présente la réalité à partir de faits, d'événements précis, et laisse peu de place aux commentaires ou aux émotions.

En fait, les formes verbales sont des signes linguistiques d'une telle récurrence et d'une telle obstination qu'elles marquent la manière dont la réalité est captée dans l'oeuvre. Ainsi, les formes verbales ont pour fonction de guider le lecteur vers deux visions du monde en découpant le réel en deux grands domaines : celui du monde dit « raconté » et celui du monde dit « commenté ». Ces signaux permettent ainsi au lecteur de décoder la structure première de la communication :

> Cette activité se fera de façon inconsciente, tant est ancrée chez lui l'habitude, l'interprétant logique ou final [I] , de classer le comportement linguistique de l'émetteur selon l'une ou l'autre catégorie appelée attitude de locution. Dès l'enfance, un conditionnement socio-culturel lui a appris la différence entre raconter et commenter. Rencontre-t-il une forme verbale au présent, au futur, au passé composé de l'indicatif, il se forme un interprétant dynamique qui traduit aussitôt à son esprit le signal par une formule du genre : Attention ! degré d'alerte I; il sait alors que l'émetteur a choisi de se placer en situation de communication commentative. Si, au contraire, il a repéré un passé simple, un imparfait, un passé antérieur, un plus-que-parfait de l'indicatif, un conditionnel présent ou un conditionnel passé [...] , l'interprétant dynamique convertit cette fois le signal en un simple « degré d'alerte II »; par expérience collatérale et [...] en vertu d'une habitude souvent ancienne chez lui, le récepteur sait que son émetteur a opté pour la situation de communication narrative. Dans un cas comme dans l'autre, son propre comportement se modifie[41].

Ainsi, les deux temps de verbe qui prédominent dans *Bonheur d'occasion*, soit l'imparfait et le passé simple, sont les indices d'une attitude de locution détendue, en ce sens qu'il s'établit une certaine distance temporelle ou psychologique entre les événements rapportés et le lecteur. Le discours détendu selon Weinrich est celui « qui ne fait rien pour "attirer" l'attention[42] ». Et « [q]uelles que soient leur importance, leur situation dans le temps, leurs répercussions sur la vie, le bien-être des partenaires de la communication, les événements, les paroles, les pensées, les faits racontés sont toujours "évacués" de l'entourage direct et immédiat de l'émett[rice] et du récepteur[43] », comme si l'histoire racontée ne les concernait pas réellement. De prime abord, *Bonheur d'occasion* n'est donc pas un texte qui tente de susciter des émotions et des sensations chez le lecteur !

---

41 Marie Francoeur, *Confrontations*, *op. cit.*, p. 154-155. Souligné par nous.

42 A. Fossion et J. P. Laurent, *Pour comprendre les lectures nouvelles*, De Boeck/Duculot, 1981, p. 95.

43 Marie Francoeur, *Confrontations*, *op. cit.*, p. 155.

Mais dans le domaine du monde raconté, l'alternance de l'imparfait et du passé simple permet par contre de mettre en relief certains passages particuliers du récit :

> Un garçon en habit noir et plastron s'inclinait devant eux, puis les conduisait à une petite table où il y avait des fleurs qu'elle crut d'abord être de papier et qui l'étonnèrent prodigieusement au toucher et au parfum. Le garçon tira la chaise et Florentine s'assit, enlevant déjà son manteau avec maladresse, les coudes levés haut. Puis, on lui mit le menu entre les mains et Jean, devant elle, disait d'une voix polie et courtoise qu'elle ne lui connaissait pas [...]. (BO, p. 81)

Cette alternance des deux formes verbales est signifiante parce qu'elle permet une présentation différente des événements. Le passage au passé simple attire l'attention du lecteur et de la lectrice sur l'embarras de Florentine, sa gêne, sans pour autant qualifier cet embarras. Simplement, l'auteure raconte le déroulement des événements, présente les émotions, les sensations des personnages, mais sans critiquer ou commenter ces événements, ces émotions ou ces sensations. En fait, dans le règne du monde raconté, « locuteur et auditeur ne figureront pas comme acteurs de ce *theatrum mundi* mais en seront plutôt, pour la durée du récit, les spectateurs, dussent-ils d'ailleurs être ainsi confrontés au spectacle d'eux-mêmes. Leur existence est en somme laissée hors jeu[44]. » Plusieurs années plus tard, les féministes ne voudront justement plus laisser leur existence « hors jeu » et le passage au « je » dans le roman féministe et aux temps commentés répondra à un besoin d'identification et correspondra à la recherche d'une expression personnelle, d'un caractère spécifique.

Cependant, la forme de l'oeuvre apparaît moins subjective linguistiquement et, de ce fait, rend le contenu de l'oeuvre moins sujet à controverse. La tentative de neutralité, le non-désir d'implication se déploie beaucoup plus fortement dans *Bonheur d'occasion* que dans les romans-clés

---

[44] Harald Weinrich, *Le temps*, Paris, Seuil, 1973, p. 44.

des deux autres séries. Sur une échelle établissant le degré de subjectivité des textes, nos trois textes se répartiraient ainsi :

Texte à valeur objective		**Texte à valeur subjective**
Attitude de réception/locution détendue **Distance maximale**		**Attitude de réception/locution tendue** **Distance minimale**
Bonheur d'occasion	*Les Chambres de bois*	*L'Amèr*

Cette distinction tient au fait que *Bonheur d'occasion* est un texte qui favorise plus particulièrement la structure de l'histoire, alors que *Les Chambres de bois* met davantage en jeu la fonction poétique, tandis que *L'Amèr* met l'accent sur la structure discursive et la fonction poétique, le support y étant pratiquement plus important que le message[45]. Ainsi, la figure de la métaphore, autre marque de subjectivité linguistique, sera bien plus présente dans des romans-poèmes comme *Les Chambres de bois*, des textes éclatés comme *l'Amèr* ou encore des textes utopiques comme *l'Euguélionne*, textes qui mettent davantage l'accent sur la fonction poétique et expressive que sur la fonction référentielle. Les métaphores et les comparaisons seront donc plus nombreuses dans de telles oeuvres. En effet, l'expression métaphorique n'est pas en soi un élément fondateur de la structure narrative de *Bonheur d'occasion* puisque l'oeuvre, fortement mimétique, tente de reproduire le réel tel qu'il se présente.

Ainsi, l'expérimentation sur le langage menée par certaines écrivaines féministes (dont Nicole Brossard), une expérimentation visant à faire éclater les règles du langage patriarcal, à découvrir une nouvelle forme

---

[45] De plus, *l'Amèr* est connoté idéologiquement.

d'expression illustrant mieux la réalité, la spécificité féminine, fait du texte artistique bien plus qu'un message à transmettre, mais une forme qui dans sa structure même transforme déjà le monde. Ces textes mettront donc l'accent sur la fonction poétique tout autant que sur la fonction référentielle, puisque l'important ne sera plus seulement le message, mais aussi la forme de ce message. Le désir de se dissocier d'une forme langagière oppressive n'est certes pas l'un des buts d'un ouvrage comme *Bonheur d'occasion*, l'auteure voulant d'abord décrire une réalité passée sous silence et non révolutionner le langage ou découvrir une spécificité féminine.

En fait, la fonction sociale cherche sa forme d'expression[46] jusqu'au moment où elle la trouve et elle « s'exprime tant par sa participation à l'édification et au maintien d'un certain "état de la culture" qu'à celle de sa transformation vers de nouveaux états de la culture[47]. » Selon leur fonction[48] propre, les textes auront donc une structure linguistique différente. Si les écrits-manifestes ou les essais-fiction des écrivaines féministes ont été les instruments d'un changement, d'une « transformation de la culture », *Bonheur d'occasion*, pour sa part, est prémonitoire des grands changements sociaux qui vont survenir suite à la guerre, prémonitoire aussi des grands changements qu'exigeront les femmes dans les années suivantes. Le désir de dénonciation sociale trouve ainsi son expression à l'intérieur d'une forme particulière, celle de la fresque sociale, du « grand réalisme[49] ». Et c'est en raison de ce parti-pris de dénonciation que *Bonheur d'occasion* se voudra « une traduction fidèle » du réel observable et non la démonstration, comme dans les romans régionalistes, d'une thèse particulière, thèse qui viserait justement l'édification d'un

---

46 Ainsi, la fonction sociale d'identification culturelle a trouvé, à un moment donné, sa forme d'expression dans le théâtre de Michel Tremblay. Cependant, si aujourd'hui encore certaines fonctions sociales se cherchent des formes d'expression, d'autres se cherchent, elles, une fonction sociale. Les formes littéraires se transforment ainsi constamment afin de remplir un certain rôle.

47 Pascaline Gérardin, *op. cit.*, p. 6.

48 La fonction du texte peut se définir « par son rôle social, par l'aptitude à répondre à certains besoins de la collectivité qui crée le texte » (Iouri M. Lotman et A. M. Pjatigorskij, « Le texte et la fonction », *Semiotica*, 2, 1969).

49 Ces termes sont empruntés à Gilles Marcotte, *op. cit.*

certain « état de la culture », cet « état » passé, en fait, cher à Lionel Groulx[50]. Cependant, comme le souligne à juste titre Gilles Marcotte, cette tentation de l'objectivité est fausse, car « (i)l n'y a pas de réalisme en soi; le réalisme est essentiellement polémique, il est une réponse à quelque provocation de l'Histoire[51]. » La dénonciation dans *Bonheur d'occasion* se cache, se dissimule derrière une soi-disante objectivité linguistique. Contrairement au discours historique dans lequel « les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire[52]. », les faits sont ici présentés selon un point de vue particulier. Bien que *Bonheur d'occasion* s'édifie sous le règne de la non-personne, tel qu'est défini le « il » par Benveniste, les événements sont mesurés à l'aune des personnages, chacun portant « un regard personnel sur la réalité[53] ».

En fait, de même qu'un discours peut, malgré une certaine objectivité idéologique, receler des traces de subjectivité linguistique, de même un discours qui se présente de manière plus neutre sur le plan linguistique n'est pas nécessairement idéologiquement ou émotivement objectif. En ce sens, même si la structure de *Bonheur d'occasion* est davantage caractérisée par l'absence des marques linguistiques de la subjectivité : pas de pronoms de première et de deuxième personne, peu de tournures interrogatives, d'exclamations ou d'interjections et beaucoup de liens logiques, en tant que texte littéraire, il est nécessairement une transformation du réel[54], transformation qui est ici le fait d'une femme, d'une écrivaine. À travers son narrateur, ou plutôt sa narratrice, l'auteure, première interprète, a donc transmis sa perception du monde malgré les contraintes formelles du réalisme. Bien

---

50 Le père d'Emmanuel Létourneau est le personnage de *Bonheur d'occasion* qui incarne cette idéologie fondée sur « [la] race canadienne-française, la famille » (BO, p. 137) : « Sa vénération du passé lui faisait rejeter d'emblée tout ce qui se présentait à lui entaché de modernisme ou d'éléments étranges. » (BO, p. 130)

51 *Ibid.*, p. 408.

52 A. Fossion et J. P. Laurent, *op. cit.*, p. 48.

53 Gilles Marcotte, *op. cit.*, p. 408.

54 La fonction poétique telle que définie par Jakobson n'est jamais absente d'un texte littéraire, celui-ci n'ayant pas uniquement pour objectif de transmettre des informations, mais étant aussi le témoin et le transmetteur d'une vision particulière du monde.

plus, elle ne respecte pas « l'anonymat du regard narratif[55] » propre au réalisme social[56] et présente une narratrice coupable de non-indifférence :

> [...] cette narratrice n'est pas « innocente », surtout pas indifférente : grâce à la multiplicité des sauts de perspective permis par le style indirect libre que Roy utilise si fréquemment dans ce roman, on dirait qu'elle aide les personnages à parler, en bonne mère, laissant émerger toutes les contradictions de leurs réactions souvent confuses, et les tissant ensemble dans une totalité qui respecte l'autonomie de ses fragments. Ce qui ne veut pas dire qu'elle ne prend pas position : au contraire, ce regard de femme, extrêmement précis et attentif au détail, dévoile impitoyablement les mécanismes de pouvoir qui objectifient les êtres, surtout les femmes, et illustre leurs conséquences culturelles. [...]
> D'où peut-être le refus chez Roy de séparer la raison de l'émotion, le public du privé, la culture technologique abstraite des corps meurtris de femmes qu'elle écrase dans sa marche vers un « progrès » jamais atteint. *Bonheur d'occasion* est un roman plein d'émotion, et déjà par ce courage de sentir et non seulement de constater la situation qu'il met en scène, on pourrait soupçonner qu'il est l'oeuvre d'une femme[57].

---

55 Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père*, *op. cit.*, p. 202. Selon Patricia Smart, Gabrielle Roy a déjà transformé le réalisme en plaçant le personnage de la mère au centre de son récit. Et c'est en raison de cette « remontée vers [la] source maternelle qui est aussi source de valeurs de renouvellement » (*Idem*) que Gabrielle Roy a par la suite abandonné le réalisme et qu'elle s'est tournée « vers une forme littéraire plus orientée vers le devenir que vers la clôture de l'identité. » (*Ibid.*, p. 203)

56 Cette particularité explique d'ailleurs la perplexité de certains commentateurs. Patricia Smart souligne, entre autres, la critique de Guy Laflèche selon laquelle la narration de *Bonheur d'occasion* provoque la confusion, le narrateur étant « dépassé par l'histoire qu'il raconte [...]. Voilà pourquoi une histoire toute simple prend une apparence si complexe : le narrateur incapable de toute analyse désoriente son narrataire qui ne sait plus que penser. » (« Les Bonheurs d'occasion du roman québécois », *Voix et images* III, 1 (sept. 1977), p. 109-110, cité par Smart, Patricia, *Écrire dans la maison du père*, p. 205). Selon Smart, cette critique met « en lumière, par son incompréhension même, la difficulté de faire entrer une vision politique féminine dans les catégories habituelles de la société patriarcale. » (Ibid., p. 206). De même, nous avons vu que Marcotte s'interroge sur le fait inhabituel, dans la fresque sociale, de faire porter tout le poids de la transition sur un personnage féminin.

57 Patricia Smart, *op. cit.*, p. 205-207.

En fait, les événements, les douleurs et les inquiétudes sont toujours présentés selon un point de vue particulier. Et les personnages féminins, en orientant la perspective narrative, se trouvent au coeur même de la dénonciation sociale. Bien que relevant d'abord d'un parti pris de non-focalisation (le règne de la non-personne), le récit peut être analysé comme un récit à focalisation interne car, comme le souligne lui-même Genette, le récit non-focalisé apparaît souvent comme un récit multifocalisé. Dans le roman de Roy, la narratrice ne dit généralement « [...] que ce que sait tel personnage [...] : c'est le récit à "point de vue" selon Lubbock ou à "champ restreint" selon Blin, la "vision avec" selon Pouillon[58] ». La focalisation est ici variable puisqu'elle est le fait de différents personnages, le personnage focal étant d'abord Florentine, puis Jean Lévesque, Emmanuel Létourneau et de nouveau Jean, puis tour à tour Rose-Anna, Azarius, Eugène, Yvonne et Daniel; finalement, la vision de Rose-Anna et de Florentine clôt le récit, avec, cependant, une parenthèse finale présentant le point de vue d'Emmanuel[59]. Les changements de focalisation ne sont pas isolés et ne peuvent ici être perçus « comme une infraction momentanée au code qui régit ce contexte[60] », sauf peut-être la dernière focalisation faite par le personnage d'Emmanuel. Cependant, ce sont de façon prioritaire les « points de vue » de Florentine et de Rose-Anna[61] qui orientent le récit en

---

[58] Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Seuil (Poétique), 1972, p. 206. Le critère minimal d'un tel type de focalisation selon Genette est « la possibilité de réécrire le segment narratif considéré (s'il ne l'est déjà) à la première personne sans que cette opération entraîne "aucune autre altération du discours que le changement même des pronoms grammaticaux" », *ibid.*, p. 210. Ne peut-on pas parler alors d'un « je » déguisé ?

[59] Faisant suite à une Florentine réfléchissant à l'avenir, Emmanuel devient subitement le personnage focal amenant la fin du récit. Ce changement subit de focalisation met en lumière l'éloignement, non pas seulement géographique et temporel, mais bien émotif entre les deux personnages : « Elle se sentait une peu éblouie, très fière, très soulagée ... cependant que, là-bas, le train dévalait dans le faubourg et qu'Emmanuel se penchait pour apercevoir la maison des Lacasse. Une lumière brillait à l'étage, qui devait être celle de la chambre de Rose-Anna./Le jeune homme y leva le regard avec une expression de muette pitié. [...] », (BO, p. 386).

[60] Gérard Genette, *Figure III*, *op. cit.*, p. 211.

[61] Ce n'est peut-être pas pour rien que l'adaptation cinématographique de *Bonheur d'occasion* met l'accent sur l'histoire de Florentine et de Rose-Anna. Et traiter cette adaptation de « mélodrame à faire pleurer Margot » (Gilles Marcotte, *op. cit.*, p. 410),

étant les points de jonction des différentes focalisations, puisque l'on peut dire que les autres personnages gravitent autour de Florentine et de Rose-Anna.

L'histoire de Florentine présente donc une moins grande subjectivité linguistique que si elle avait été racontée à la première personne du singulier, en mettant l'accent sur l'émettrice du message, en augmentant l'importance de la fonction expressive, et en diminuant du même fait celle de la fonction référentielle. Mais l'ouvrage n'aurait-il pas davantage risqué, tout comme *La Chair décevante*, roman personnel, intime, rédigé à la première personne et traitant lui aussi du thème de la fille-mère, d'être mal accueilli par la critique ? Le parti pris d'objectivité qui semble être celui de *Bonheur d'occasion* (parti pris lié au genre même du texte) n'a sans doute pas nui à ce que la réception critique du roman soit favorable[62]. L'auteure raconte ici une histoire dont elle est absente et tend à effacer le plus possible les marques qui la dénonceraient en tant qu'émettrice du message. Le/la critique peut penser que « (l)e bon conteur est celui qui s'abstrait au mieux de ce qu'il conte : le récit est d'autant plus crédible qu'il n'a pas d'origine reconnaissable, qu'il se présente comme un donné brut, intangible, parfaitement dépourvu de subjectivité[63]. » Ainsi, Gabrielle Roy, en désirant brosser un grand portrait social, en présentant des faits, des événements dans un style réaliste, évite le danger de se voir imputer certaines opinions, certains points de vue et évite ainsi de se voir trop fortement critiquée.

Mais les textes féminins deviendront linguistiquement de plus en plus subjectifs, idéologiquement de plus en plus engagés, jusqu'aux écrits très polémiques des écrivaines féministes, et, comme nous le verrons, ce

---

montre bien le peu d'importance que les commentateurs accordent à la vision féminine qui se dégage du roman, vision féminine qui oriente pourtant tout le discours social.

[62] Il n'est pas question ici de nier les qualités littéraires de *Bonheur d'occasion*, mais plutôt de parvenir à comprendre comment Gabrielle Roy a en quelque sorte camouflé certains propos subversifs sur la condition féminine à l'intérieur d'une critique sociale plus générale, ce qui permet au critique de dire que « (p)rivée d'une telle organisation, [...] *Bonheur d'occasion* ne ser(ait) plus qu'un mélodrame à faire pleurer Margot. », Gilles Marcotte, *Ibid.*, p. 410.

[63] A. Fossion et J. P. Laurent, *op. cit.*, p. 86.

déploiement de la subjectivité féminine n'ira pas sans heurter l'interprète collectif.

2.1.3 L'ACTE PROPOSITIONNEL ET L'ACTE ILLOCUTIONNAIRE : LES INTENTIONS DE SENS DU CONTEXTE MÉTAPHORIQUE

La complexité linguistique qui se dégage d'un premier niveau de sens, celui de l'organisation textuelle, n'est jamais innocente ou anodine; elle qualifie la forme, support matériel du texte artistique, avant même que le lecteur ne prenne connaissance du contenu sémantique. En fait, alors que l' « acte d'énonciation [peut] exister seul », « [i]l ne saurait exister d'acte illocutionnaire si simple, si élémentaire, même dépourvu d'un contenu propositionnel et d'un message verbal, qui ne se fonde et ne s'accompagne d'un acte d'énonciation lui servant de support matériel [...][64] ». L'examen des indices textuels doit donc précéder l'analyse du contenu propositionnel et illocutoire et permettre d'aborder, dans un deuxième temps, les axes de la représentation métaphorique (acte propositionnel) et de la communication (acte illocutionnaire) de l'acte littéraire féminin. Ainsi, après avoir détecté les marques de la subjectivité linguistique dans *Bonheur d'occasion*, nous chercherons maintenant à expliciter la représentation métaphorique du corps féminin présente au niveau de l'acte propositionnel et l'intention de communication qui s'y rattache. Notre hypothèse est à l'effet qu'il y a représentation métaphorique du corps féminin à l'intérieur des romans analysés en raison du fait que la description littérale du corps féminin apparaît bien vite inadéquate en contexte et que cette inadéquation oblige le lecteur à rechercher un sens dérivé à la description. Elle oblige le lecteur, en fait, à rechercher un second niveau de sens qui cache l'intention véritable de représentation.

Les écrivains et les poètes ont depuis toujours décrit, glorifié, magnifié le corps féminin, mais bien peu d'auteures s'étaient risquées à parler du corps de la femme au moment de la parution de *Bonheur d'occasion*,

---

[64] Marie Francoeur, *Confrontations*, *op. cit.*, p. 129.

hormis quelques téméraires comme Thérèse Tardif et Medjé Vézina. Les auteures féministes seront vraiment les premières à montrer le corps féminin sans fausse pudeur, désirant justement réhabiliter ce corps si célébré, mais aussi nié et souffrant, victime d'une mythification dont on voudra bientôt le libérer. Mais Gabrielle Roy, bien avant les féministes, faisant ainsi figure de précurseure, a senti l'urgence de cette libération. Ainsi, et alors même qu'elle n'est pas abordée explicitement, cette thématique du corps imprègne complètement le premier roman de Gabrielle Roy. Car le corps devient ici le lieu premier, le lieu symbolique, et même la source originelle de la misère, de la détresse de toutes les femmes :

> Tout à coup, Florentine entra dans la réalité. La vague d'ivresse l'abandonnait. Elle la rejetait durement.
> La gorge sèche, presque en colère, elle dit :
> - T'attends encore ?
> Depuis quelque temps, elle épiait sa mère, elle croyait la voir s'alourdir de jour en jour, mais Rose-Anna, déformée par de nombreuses maternités, semblait toujours porter un fardeau sous sa robe enflée. [...]
> - Vinguienne, sa mère, vous trouvez pas qu'on est assez ?
> [...]
> « Qu'est-ce que tu veux, Florentine, on fait pas comme on veut dans la vie; on fait comme on peut. »
> « C'est pas vrai, songeait Florentine. Moi, je ferai comme je voudrai. Moi, j'aurai pas de misère comme sa mère. » (BO, 89-90)

Face à cette misère, le personnage de Florentine illustrera la tentative de libération du corps mythe, du corps maternel, tentative avortée puisque Florentine, tout comme sa mère, se retrouvera finalement captive du corps. Cette tentative de libération, amorcée ici, se poursuivra dans*Les Chambres bois* jusqu'à *l'Amèr* et aux autres écrits féministes pour, enfin, aboutir à l'affirmation d'un corps libre, « autre », d'un corps spécifique. Et bien que ne permettant pas encore de « libérer le corps textuel féminin[65] »,*Bonheur*

---

[65] Nicole Bourbonnais, « Gabrielle Roy : la représentation du corps féminin » dans *l'Autre lecture*, tome 1, *op. cit.*, p. 116. Cet article avait déjà été publié dans *Voix et Images*, vol. XIV, n° 1 (automne 1988), p. 72-89. Pour notre part, nous pensons que cette libération ne se produit pas dans *Bonheur d'occasion* (pas plus que dans les autres

d'occasion en constitue l'une des prémisses en provoquant une prise de conscience et en dénonçant une misère particulière. De manière bien plus implicite qu'explicite[66], et c'est ce qui explique une certaine incompréhension des lecteurs, Gabrielle Roy représente un corps féminin ravagé et dénonce ce corps souffrant. L'analyste doit donc « faire parler les silences[67] », expliciter les images, pour enfin découvrir cette représentation particulière du corps féminin.

2.1.3.1 L'acte propositionnel : l'intention de représentation ou « le corps dévasté »

Bien que certaines critiques féministes décrivent le corps comme « le véritable protagoniste du roman[68] », la critique traditionnelle ne s'est jamais véritablement intéressée à la représentation du corps fictif dans *Bonheur d'occasion*, jugeant généralement que l'importance du roman se situait dans

---

oeuvres constituant notre première série), acte de dénonciation bien plus que d'affranchissement, et que, même dans *Les Chambres de bois*, cette « aspiration », pour reprendre les termes de Marie-Claire Blais dans *Manuscrits de Pauline Archange*, se soldera par un demi-échec. Ce n'est que dans des oeuvres comme *l'Amèr* et d'autres écrits féministes que le corps textuel féminin se libérera, et encore pas complètement, de la déification et de la réification dont il a été l'objet au cours de l'histoire littéraire occidentale.

66 Comme le souligne déjà Nicole Bourbonnais : « L'éclairage puissant que Gabrielle Roy jette sur le corps féminin dans *Bonheur d'occasion* crée un effet de réel idéologique des plus efficaces en ce qu'il est sans cesse implicitement rappelé au lecteur l'irrémédiable subordination de la femme à son corps dans un monde où sa fonction sexuelle spécifique est considérée comme un destin biologique, concept qui se trouvait encore renforcé à l'époque, au Québec, par les impératifs de la foi et de la perpétuation de la race. », *Ibid.* C'est justement la structure de cette énonciation implicite qui nous intéresse puisqu'elle permet d'expliquer en partie l'incompréhension des lecteurs en regard du potentiel subversif, presque féministe, du discours de Gabrielle Roy sur le corps féminin.

67 Nous reprenons ici des termes employés par Patricia Smart (*op. cit.*, p. 216). Cette expression caractérise bien toute cette première série, « série du silence imposé ». En effet, les écrivaines de cette série ont fait face au silence - silence qui leur est imposé, mais aussi silence des critiques - et aux contraintes d'une culture peu réceptive à tout ce qui est « l'autrement organisé ».

68 Nicole Bourbonnais, « Gabrielle Roy : la représentation du corps féminin », *op. cit.*, p. 100.

la présentation d'un certain univers canadien-français. Comme nous l'avons déjà perçu en examinant l'acte d'énonciation, l'acte de langage métaphorique se développe ici de manière particulière, clandestinement, le terme métaphorique étant un élément camouflé du texte et non pas structurant, comme ce sera le cas dans *l'Amèr* ou dans un roman-poème comme *Les Chambres de bois*. C'est pourquoi il est parfois difficile de percevoir l'inadéquation du niveau littéral de l'expression métaphorique en contexte. Seulement, comme nous en avons déjà fait mention au premier chapitre, l'intention de représentation doit avoir les mêmes conditions de satisfaction que celles imposées à l'énonciation par la condition de sincérité. En ce sens, la représentation métaphorique existe en raison d'une énonciation se construisant dans la récurrence, la répétition constante, des termes érigeant le portrait physique. Pour que la description physique de Florentine apparaisse pourvue de sens dans ce contexte réaliste, il faut donc chercher une signification à cette récurrence. Cette signification se trouve justement dans l'inadéquation du sens littéral.

Le niveau littéral est celui de l'image, de la manifestation graphique, de la symbolisation de l'expression métaphorique. Ce premier niveau est conforme au sens même de la phrase; il correspond à ce que notre écrivaine a réellement écrit dans son texte. Et le lecteur ne peut comprendre le sens véritable de l'énonciation qu'en accédant au sens second, le sens dérivé. Les expressions référentielles et les expressions prédicatives[69] récurrentes composent le sens littéral, identifient les termes de base de l'intention seconde de représentation et nous permettent d'établir, suite au constat de défectuosité et à l'utilisation de certains principes, le sens dérivé de l'expression métaphorique qui nous mènera à l'intention première de repré-

---

[69] Ces expressions sont les éléments opérateurs des deux éléments constitutifs de l'acte de contenu, soit la référence et la prédication. Comme nous l'avons déjà souligné, l'acte de contenu est le niveau de l'intention de représentation, alors que l'acte illocutionnaire, c'est-à-dire l'acte de contenu exercé avec une certaine force, est le niveau de l'intention de communication. Nous verrons donc dans un premier temps de quelle manière se déploie l'intention de représentation en examinant les expressions référentielles et prédicatives qui construisent les deux niveaux de sens de l'acte de contenu métaphorique.

sentation[70]. Ce processus de dérivation permet donc de déduire d'un sens premier, un sens second correspondant à l'intention première de représentation. Car la représentation qui se dégage de l'acte de langage métaphorique est double, le sens littéral de la métaphore se construisant à travers diverses expressions référentielles et diverses expressions prédicatives identifiant l'intention seconde de représentation, alors que l'intention première de représentation ne sera découverte qu'en recherchant le sens dérivé découlant de ce premier niveau de sens qui s'avère impropre dans le contexte du discours. Le sens littéral demeure le support de l'expression métaphorique et son contenu référentiel et prédicatif permet de déterminer le sens de l'énonciation puisque l'auteure ici veut « dire quelque chose de différent de ce que la phrase signifie[71] » et cherche à représenter le réel à l'aide d'une double structure. De quelle manière se développe donc cette double structure, cette représentation particulière du corps féminin dans *Bonheur d'occasion* ? Et tout d'abord, de quelle manière notre objet est-il identifié ?

A. Identification de l'objet : le corps-modèle

L'oeuvre met en scène de nombreux personnages féminins, mère, fille et grand-mère. Diverses expressions référentielles, en les identifiant, permettent de les faire vivre, de les présenter et de dire sur elles des choses particulières. Ainsi, le texte réfère d'abord au personnage féminin de Florentine à l'aide du nom propre « Florentine ». Le personnage est ainsi nommé dès le tout début du texte : « À cette heure, Florentine s'était prise à

---

70 Cette recherche, que Searle nomme processus de dérivation, permet de déduire un second sens au sens littéral.

71 John R. Searle, *Sens et expression*, *op. cit.*, p. 168. Searle considère que, bien qu'il existe un cas limite « où ce que la phrase signifie et ce que le locuteur veut dire coïncident exactement », généralement « le sens littéral d'une phrase doit être soigneusement distingué de ce que la phrase signifie pour le locuteur quand il l'énonce pour accomplir un acte de langage, parce que le sens de l'énonciation du locuteur peut diverger de diverses manières du sens littéral de la phrase. » (*Ibid.*, p. 168), comme dans le cas de la métaphore.

guetter [...] » (BO, p. 11). Par la suite, ce prénom fait l'objet des taquineries et de l'approbation de Jean Lévesque :

> [...] Et toi, je sais toujours bien pour commencer que c'est Florentine... Florentine par-ci, Florentine par là.... Oh, Florentine est de mauvaise humeur aujourd'hui; pas moyen de la faire sourire !... Oui, je sais ton petit nom, je le trouve même à mon goût... (BO, p. 12)

Mais si Jean aime bien le prénom de Florentine, il tolère moins bien le nom de famille de la jeune fille, un nom de famille qui fait « peuple » et représente la misère :

> Florentine, pensa-t-il, était une appellation jeune, joyeuse, comme un mot de printemps, mais le nom, après ce prénom, avait une tournure peuple, de misère, qui détruisait tout son charme. Et c'était probablement ainsi qu'elle était elle-même, la petite serveuse du *Quinze-Cents* : moitié peuple, moitié printemps gracieux, printemps court, printemps qui serait tôt fané. (BO, p. 30)[72].

Le nom propre « Florentine » apparaît bien vite comme un terme définissant une image, une représentation, bien plus qu'un personnage différencié. Le texte réfère en effet au personnage à l'aide de diverses descriptions définies, telles « la petite serveuse du *Quinze-Cents* » (p. 30) ou encore « la jeune fille » (BO, p. 14) qui se transforme en « une jeune fille » (BO, p. 15), des descriptions qui semblent non pas s'appliquer à un objet particulier mais à un ensemble d'objets indéterminés.

De même, le texte réfère d'abord à Rose-Anna grâce au nom propre « Rose-Anna »[73] et au pronom « elle », puis avec diverses descriptions

---

[72] Nous verrons dans la suite de notre analyse que cette métaphore du printemps est fondamentale dans la caractérisation du personnage.

[73] « Autour de Rose-Anna Lacasse, sur les deux sofas et le canapé-lit de la salle à manger, les enfants dormaient. » (BO, p. 69).

définies dont certaines commencent aussi par un article indéfini : ainsi, « sa mère » (BO, p. 71), « M'man » (BO, p. 72), devient finalement « une [...] femme » (BO, p. 93). Mais cette femme est d'abord identifiée comme mère, associée à cette « Mère des Douleurs » (BO, p. 76) qui lui apparaît de son lit. De la même manière, Florentine est caractérisée comme une jeune fille. De plus, l'emploi de l'article indéfini pour parfois identifier Florentine ou Rose-Anna provoque une certaine confusion quant à la reconnaissance de l'objet. En fait, quel est ici l'objet que laréférence[74], premier élément du contenu propositionnel, permet d'extraire et duquel l'auteure pourra « ensuite dire quelque chose, ou sur lequel [elle] va pouvoir poser une question, etc.[75] » ? Quel est l'objet particulier identifié à l'aide des expressions « Florentine », « Rose-Anna », « une femme », « une jeune fille », etc. ? S'agit-il de deux femmes particulières, entités individualisées ?

En fait, le texte ne particularise pas les personnages féminins au point de vue individuel puisque la caractérisation qui leur est associée (par exemple, comme nous le verrons, la récurrence du qualificatif « maigre » pour caractériser Florentine) « les dépersonnalise[76] » et rend leur état impersonnel, exprimant « une action [qui semble] sans sujet réel ou dont le sujet [semble ne pouvoir] être déterminé[77] ». Cependant, en raison de la seconde condition à la réalisation par la locutrice, ici l'auteure, d'une référence définie complète, tout acte de référence doit permettre d'identifier l'objet à partir de l'énoncé de l'expression[78]. Cette seconde condition présente en fait certaines difficultés en matière d'acte de langage métaphorique puisque

---

[74] La référence opère à l'aide d'expressions référentielles. Searle considère qu'il existe, du point de vue grammatical, quatre catégories d'expressions référentielles : les noms propres, les groupes nominaux complexes au singulier (comme Searle, faisant suite à Russell, nous nommons ces expressions « descriptions définies »), les pronoms et les titres (*Les actes de langage*, *op. cit.*, p. 125).

[75] John R. Searle, *Les actes de langage*, *op. cit.*, p. 126.

[76] Comme l'explique Nicole Bourbonnais, « le portrait des deux femmes s'élabore à partir d'un code sexuel et social qui les réunit dans un même destin et les dépersonnalise. », *op. cit.*, p. 99.

[77] *Le Petit Robert*, *op. cit.*, p. 967.

[78] Il y a deux conditions à la réalisation par le locuteur d'une référence définie complète, la première étant qu'« il doit exister un objet et un seul auquel s'applique l'énoncé de l'expression par le locuteur » (John R. Searle, *Les actes de langage*, *op. cit.*, p. 127).

l'objet de la référence, dissimulé par une référence oblique (en ce sens que la référence est indirecte et qu'elle transite par un objet déguisé), est parfois fort difficile à identifier. Cette difficulté expliquerait d'ailleurs, bien plus que le fait d'une « lecture superficielle et rapide[79] », que « [l]ecteurs et critiques [aient] mis du temps à comprendre que ni Florentine ni Rose-Anna n'avait une existence propre qui ferait de l'une d'elles la protagoniste du roman, mais qu'ensemble, elles incarnaient la condition féminine[80]. » Les lecteurs et les critiques, s'en tenant en fait à une lecture littérale du texte, ont eu certaines difficultés à identifier le véritable objet de la référence exprimé ou identifié par les termes Florentine et Rose-Anna. En fait, ces personnages féminins fonctionnent comme des icônes renvoyant en réflexion une vision globale du corps féminin. L'objet de la référence n'est pas réellement un personnage féminin individualisé, mais l'image, la figure métaphorique de l'être, du corps féminin.

B. Caractérisation de l'objet : le corps souffrant, le corps pillé et le corps piégé

Ainsi, les descriptions définies « Florentine » et « Rose-Anna » représentent l'expression littérale de deux personnages, mais permettent de référer métaphoriquement au corps féminin. Ces entités particulières, objets travestis de la référence, identifient donc un objet second, le corps féminin. Les qualificatifs et les attributs qui leur sont attribués peuvent donc s'appliquer à toutes les jeunes filles, à toutes les mères, à toutes les femmes, puisque « [s]i un prédicat est vrai pour un objet, il est vrai pour tout ce qui est identique à cet objet, indépendamment de l'expression utilisée pour référer à cet objet[81]. » Ainsi, Florentine représente toutes les « jeunes filles fardées, pimpantes [...] » (BO, p. 14), alors que Rose-Anna est l'expression, la symbolisation du corps maternel. Si toutes deux sont

---

79 Nicole Bourbonnais, *op. cit.*, p. 99.

80 *Ibid.*

81 Deux axiomes particuliers s'appliquent à la référence. Le second est l'axiome d'identification, le premier est l'axiome d'existence : « Tout ce à quoi on réfère doit exister » (*Ibid.*, p. 121).

caractérisées de manière semblable, leur caractérisation construisant la métaphore du corps souffrant, toutes deux n'expriment pas de la même manière cette souffrance du corps. Et de quelle manière justement sont-elles caractérisées au niveau littéral ?

En fait, le sens littéral de diverses expressions concourra à construire une paraphrase globale[82], paraphrase correspondant à l'intention première de représentation de l'auteure ou encore au sens dérivé de l'expression métaphorique. Nous ne désirons pas faire une micro-analyse de quelques métaphores, mais nous voulons déterminer quelle est la texture métaphorique, l'acte de langage métaphorique global qui se dégage du texte et comprendre ainsi l'intention de représentation première qui se cache derrière le discours pris littéralement. Et c'est pourquoi nous parlons d'univers ou de contexte métaphorique. Nous nous permettons donc d'adapter le processus d'identification du sens de l'énonciation tel que déterminé par Searle en l'appliquant à un ensemble de phrases littérales qui conduisent à un sens second, dérivé. Ainsi, les métaphores que nous identifierons se construisent dans la récurrence de certains termes, tels les termes maigreur, rondeur, regard, miroir, désir, séduction, piège, fatigue, misère. Leurs associations, leurs situations dans le texte, leurs récurrences font qu'ils créent des réseaux isotopiques particuliers, réseaux isotopiques qui se construisent dans le dit et le non-dit et développent toute une symbolisation du corps féminin. Dans un article fondamental concernant la représentation du corps féminin dans *Bonheur d'occasion*, Nicole Bourbonnais explique ainsi la stratégie de Gabrielle Roy :

---

[82] Searle illustre le sens dérivé en l'expliquant comme une paraphrase de ce que la métaphore exprime au niveau littéral. Et il donne l'exemple suivant : « Puisque dans l'énonciation métaphorique ce que veut dire le locuteur diverge de ce qu'il dit (en un certain sens de « dire »), il nous faudra en général deux phrases pour chaque exemple de métaphore : primo, la phrase énoncée métaphoriquement; secundo, une phrase qui exprime littéralement ce que le locuteur veut dire quand il énonce la première phrase au sens métaphorique. Ainsi, [...] la métaphore (MET) :

3. (MET) Il commence à faire chaud ici
(It's getting hot in here)

correspond à 3, la paraphrase (PAR) :

3. (PAR) On commence à recourir aux invectives dans la discussion en cours. » (*Sens et Expression*, *op. cit.*, p. 127).

> La stratégie de Gabrielle Roy consistera à reprendre ces trois types consacrés - le corps effacé, le corps séducteur et le corps porteur - pour les déloger de la niche confortable qui les abritait et les exhiber sous divers angles. Au lieu du commode et rapide signalement d'usage, elle détaille le corps avec insistance; au lieu de la représentation attendue, elle éclaire les ombres, les manques, les dessous, bref le réel de ce corps travesti[83].

Reprenant ces trois types[84], nous verrons que trois grandes paraphrases définissent et expliquent l'univers métaphorique de *Bonheur d'occasion;* ces paraphrases sont celles du corps souffrant, du corps pillé et du corps piégé, toutes trois se rejoignant pour créer une même représentation première du corps féminin, celle d'un corps dévasté. Les critiques ont éludé cette représentation particulière, non pas en raison « d'une lecture rapide et superficielle[85] », mais bien parce qu'ils n'ont pas compris l'intention première de communication[86], une intention qui découle d'une représentation se

---

[83] Nicole Bourbonnais, *op. cit.*, p. 98.

[84] Nous réexaminerons ces types pour chacune de nos oeuvres afin de cerner les modifications survenues quant à leur représentation textuelle. Par exemple, la libération du corps féminin transite par une certaine forme de stérilité dans *Les Chambres de bois*, alors que dans *l'Amèr* de Nicole Brossard, texte littéraire lesbien, s'ouvre sur l'assassinat du ventre (« J'ai tué le ventre »), la matrice étant explicitement décrite comme le lieu d'internement, d'emprisonnement du corps féminin (ce qu'elle est métaphoriquement dans *Bonheur d'occasion*). Rejeté dans la série littéraire féministe, le rôle maternel est finalement redécouvert et redéfini par les écrivaines de la dernière décennie, entre autres par Élise Turcotte qui présente une magnifique description de la relation mère-fille dans *Le Bruit des choses vivantes* : « Maria a maintenant trois ans. J'ai trente ans, je m'appelle Albanie et je vis seule avec ma petite fille. C'est grâce à elle si les choses existent autour de moi » (Montréal, Leméac, 1991, p. 13). Il est intéressant de souligner l'écart de perception existant ici entre Albanie et la Rose-Anna de *Bonheur d'occasion* qui ne vivra pas le choix de la maternité : « "J'ai fait mon devoir, Notre-Seigneur. J'ai eu onze enfants. J'en ai huit qui vivent et trois qui sont morts en bas âge, peut-être parce que j'étais déjà trop épuisée. Et ce petit-là qui va naître, Notre-Seigneur, est-ce qu'il sera pas aussi chétif que les trois derniers ?" » (BO, p. 102).

[85] Nicole Bourbonnais, *op. cit.*, p. 116.

[86] En fait, nous nous intéressons moins à la représentation du corps telle qu'elle se présente dans *Bonheur d'occasion* qu'à la compréhension d'une structure métaphorique qui a amené les commentateurs à ignorer cette représentation particulière.

construisant à partir d'une dérivation sémantique. En fait, les prémices de la conceptualisation fictionnelle de cette vision particulière du corps sont la récurrence et l'organisation des attributs caractérisant le portrait physique des personnages. Ces attributs conduisent, en raison d'un phénomène d'amplification, à rechercher un sens second à la description physique des personnages féminins.

A) Le corps maigre, le corps pesant : la métaphore du corps souffrant

Dans *Bonheur d'occasion*, la maigreur des jeunes filles défie la rondeur des mères, la « jeune fille maigre » (BO, p. 37) faisant obstacle « aux grosses mamans rougeaudes et satisfaites » (BO, p. 36). Deux termes particuliers s'opposent donc sur l'axe paradigmatique et toute une série de termes (pâleur, maigreur, anémique, rond, lourd, harassé), qualifiant l'objet de la référence, le corps féminin, construisent une isotopie sémémique. Cette isotopie est ainsi définie par des unités sémiques oppositionnelles (tel la maigreur et la rondeur) mais qui coexistent dans un rapport de similarité. Les expressions prédicatives[87] associées à nos référents, bien que dichotomiques, construisent un ensemble signifiant et définitionnel dont le terme commun est la souffrance, souffrance différente selon qu'elle est liée au corps maigre de la jeune fille ou au corps rond, fécond, de la mère.

Ainsi, le terme « maigreur » caractérise la jeune fille qui n'est pas mère ou qui ne présente pas de qualifications maternelles; il est employé de manière récurrente pour caractériser Florentine. Déjà, l'apercevant au tout début du livre, Jean Lévesque remarque « [...] ses mains frêles comme celles d'un enfant [...] la pâleur de ses joues [...], toute sa maigre personne [...] » (BO, p. 14-15). Il lui dit d'ailleurs : « [...] Tu es bien trop maigre » (BO, p. 25) et, malgré son désir de l'oublier, il revoit « [...] ce corps maigre

---

[87] Les expressions prédicatives permettent de caractériser l'objet de la référence. Et la métaphore, selon Searle, est « l'emploi d'une expression prédicative pour attribuer une propriété » (*Les Actes de langage*, *op. cit.*, p. 146). Il s'agit donc justement de découvrir cette propriété à l'aide des diverses expressions prédicatives employées au niveau littéral.

[...] » (BO, p. 27). Plus tard, l'enlaçant, il sentira « la maigreur des épaules » (BO, p. 87), remarquera « un ongle d'anémique » (BO, p. 82) et la regardera s'avancer « si maigre dans son étroite robe » (BO, p. 83). Finalement, il s'écrira au moment de la séduire : « Comme tu es maigre ! » (BO, p. 190). De même, elle apparaît bien délicate et même « fluette » à Emmanuel. « Trop maigre... », dira-t-il, « mais jolie quand même ... ». En fait, Florentine est à l'image « des femmes maigres et tristes [qui] apparaiss[ent] sur les seuils malodorants » (BO, p. 100) de St-Henri.

Pris dans un sens premier, littéral, le terme de maigreur s'oppose à embonpoint, obésité, et se dit d'un corps qui « a peu de graisse; qui pèse relativement peu pour sa taille et par rapport à son ossature[88] ». Et, littéralement, Florentine est maigre, presque décharnée. Cependant, il apparaît nécessaire de rechercher un sens second à la prédication. Ce sens second apparaît surajouté au sens littéral. L'énonciation prise littéralement est défectueuse, non pas parce qu'elle dit autre chose que ce qui est, mais parce qu'elle dit plus que ce qui est dit, en raison d'une récurrence, d'une amplification qui attire l'attention de la lectrice sur l'état particulier ainsi décrit. La maigreur subsume la personne de Florentine; elle devient la qualification d'un état particulier[89]. L'état particulier de Florentine devient une qualification du corps féminin. De la même manière, la rondeur devient le symbole, l'emblème des mères de *Bonheur d'occasion*. Il faut donc rechercher ce que l'auteure a véritablement désiré représenter au-delà du sens littéral de ces diverses expressions.

Ainsi, en adaptant l'un des principes d'interprétation définis par Searle pour la découverte du sens dérivé[90], soit le principe selon lequel « Les

---

[88] *Le Petit Robert 1*, *op. cit.*, p. 1130.

[89] Nicole Bourbonnais parle de « la maigreur totalement définissante de la jeune fille », *op. cit.*, p. 103.

[90] Selon le processus général déterminé par Searle pour découvrir le sens de l'énonciation (V. Chapitre premier), lorsque la lectrice comprend que la locutrice n'a pas voulu dire ce que dit l'énoncé (dans notre cas nous dirons que l'auteure n'a pas voulu dire seulement ce que dit l'énoncé, en raison, entre autres, de la récurrence des segments analogiques), elle recherche et classe des valeurs possibles de l'énoncé métaphorique à l'aide de certains principes.

objets P ne ressemblent pas [toujours] aux objets R, et personne ne croit qu'ils leur ressemblent [toujours]; néanmoins, l'état dans lequel est un P ressemble à l'état dans lequel est un R ». Ainsi, nous pouvons déterminer que les femmes ne sont pas toutes maigres comme Florentine, mais qu'ici l'état de maigreur de Florentine correspond à un certain état métaphorique du corps féminin. Par contre, d'autres personnages féminins s'opposent à cette maigreur. La mère d'Emmanuel est décrite comme « toute ronde, petite, avec un doux visage blond de poupée [...] » (BO, p. 130), Emma Philibert est « grosse, ronde, et pesante » (BO, p. 52), alors que Marguerite est « grosse et grande » (BO, p. 18).

En fait, l'isotopie lexématique rondeur/maigreur dichotomise les personnages féminins du roman en deux groupes distincts. Le terme « maigreur » signifie « décharné, efflanqué » dans son sens littéral, il peut aussi être employé pour qualifier ce qui est « de peu d'importance », qui est « sans ampleur, sans agrément », en quelque sorte sans intérêt. En fait, la maigreur correspond à la détresse d'un corps qui n'a pas véritablement de substance. Considérant son ongle anémique, sa maigreur, Jean ne songe-t-il pas que « [P]our lui, la pitié excluait déjà le désir » (BO, p. 82) ? La maigreur connote le corps féminin comme étant « de peu d'importance », de peu d'intérêt, métaphorisant tout à la fois l'appropriation et le rejet dont il sera finalement l'objet : « Ce corps chosifié, déjà ravi à lui-même, ne peut avoir qu'une fin : le rapt, soit par le séducteur qui en jouit, soit par la couvée qui se l'approprie[91]. » Bien plus objet que sujet, le corps maigre de Florentine représente la condamnation d'un certain état, état opposé à celui du corps porteur, éloignant justement Florentine de cette condition de femme dont l'enfantement est le substrat.

Car le corps maigre de Florentine est opposé au corps maternel, alourdi par l'enfant à naître, reconnu comme lieu d'enfantement, lieu de fécondité. Ainsi, la maigreur de Florentine la rapproche du garçon, puisque « mince et hardie, elle [a] l'air d'un garçon » (BO, p. 170). Elle n'est assurément pas un garçon, et aucun lecteur ne pourrait imaginer qu'elle en soit un, mais, mince, maigre, elle partage une propriété saillante de

---

[91] Nicole Bourbonnais, *op. cit.*, p. 103.

l'homme, celle de ne pas enfanter. En fait, tant qu'elle est mince, son état ressemble à celui du garçon[92]. Par contre, la rondeur l'éloigne définitivement de cet état :

> Comme il lui était bon, après les pénibles pensées qui l'avaient assaillie au réveil, de voir sa taille toujours mince, son buste jeune et souple ! [...] Un instant, elle avait eu une peur folle de se découvrir soudainement déformée. Peut-être avait-elle fait de mauvais rêves... Maintenant, elle se calmait. [...] Emmanuel... il serait loin d'elle lorsqu'elle perdrait sa taille mince et serait enlaidie. Il ne pourrait se douter de rien. Et elle, d'ici là, ruserait, elle ne se trahirait pas. (BO, p. 345)

La perte de cet état de « minceur » est pénible, angoissante pour Florentine; elle lui fait perdre les attributs du garçon et la renvoie au corps de sa mère, « petite femme ronde de partout » (BO, p. 93), la liant à toutes les femmes rondes et fécondes. Pourtant le corps maigre de Florentine est méprisé, rejeté, et n'acquiert une certaine substance (par opposition au corps « sans ampleur »), comme d'ailleurs tous les corps féminins décrits dans *Bonheur d'occasion*, qu'en se transformant en corps porteur. L'importance du corps féminin apparaît donc liée à la capacité d'enfantement, capacité symbolisée par la rondeur des mères.

Pourtant, cette capacité définitionnelle du corps féminin le chosifie, le transforme en réceptacle, lui enlevant par le fait même l'importance qu'il semble lui octroyer d'un autre côté. En fait, Gabrielle Roy montre, bien avant les féministes, que les femmes n'ont d'importance qu'à travers leur pouvoir reproducteur, mais que ce pouvoir, culturellement valorisé, est aussi devenu le lieu de leur aliénation. Source de fécondité, origine de la

---

92 Deux principes émis par Searle pour l'interprétation des valeurs dérivées nous permettent d'associer la femme maigre à l'homme, soit le principe deuxième selon lequel « [...] si la métaphore fonctionne, la propriété R doit être une propriété saillante ou bien connue des objets P » (*Sens et Expression, op. cit.*, p. 156), cette propriété étant ici l'impossibilité pour les hommes d'enfanter, et le cinquième principe qui édicte que pour cette métaphore « l'état dans lequel est un P ressemble à l'état dans lequel est un R» (*Ibid.*, p. 157).

vie, le corps définit le destin commun des femmes. Tout comme sa mère, Florentine sera « abandonnée à la souffrance et à l'humiliation du corps » (BO, p. 362).

Car le corps désirable de la femme devient vite le corps « lourd, très lourd, qu'on traîn[e] comme une vie enchaînée, une vie qui [a] peur de ne pas être heureuse » (BO, p. 137). Boulet, il se transforme en poids à porter, il devient cette « charge dont on ne peut se délivrer[93] » puisqu'il est le lieu de toutes les obligations. Le contenant est mis pour le contenu, le corps féminin pour l'enfant, et le poids n'est justement plus celui de l'enfant à naître, mais celui des obligations du corps. Car ce n'est pas l'enfant en lui-même qui constitue la charge, cette charge étant plutôt liée aux responsabilités, aux obligations, aux restrictions imposées aux femmes en raison d'une réalité corporelle particulière, soit celle d'enfanter. Ainsi, piégée par son propre corps, cloîtrée dans une incomparable détresse, Florentine espère pouvoir « détacher » l'enfant « de sa faute à elle, de sa grave erreur » (BO, p. 384), de son corps fautif, de son corps souffrant qui fut d'abord un corps désirable.

De même, Rose-Anna, mère pourtant aimante et exemplaire[94], présente un corps souffrant, marqué par la fatigue et l'usure; elle est « fatiguée » (BO, p. 101), « épuisée » (BO, p. 102), « harassé[e] » (BO, p. 102) et son corps vieilli n'est plus qu'un « corps informe » (BO, p. 352). Mais ce corps souffrant fut pourtant l'objet du désir, le corps désirable, qui s'est perdu dans le regard des autres et qui a perdu « le soleil qu'elle avait eu à vingt ans. » (BO, p. 104). Le « soleil » de Rose-Anna symbolise la joie, le bonheur et l'espérance d'une femme qui vit encore en pleine lumière, qui est à l'aube de sa vie. En raison de certaines de ses caractéristiques

---

[93] Définition de « boulet » dans *Le Petit Robert*, *op. cit.*, p. 206.

[94] Si le personnage de Rose-Anna montre bien que « le dévouement maternel glorifié par les idéologues masculins existe réellement » (Patricia Smart, *op .cit.*, p. 211), ce personnage identifie un être humain complexe qui n'a rien de l'objet mythique, tout comme d'ailleurs les autres mères, ou futures mères, de *Bonheur d'occasion*. En ce sens, il est peut-être excessif de parler de *Bonheur d'occasion* comme d'un « hymne à l'amour maternel » (*Ibid.*, p. 210).

définitionnelles[95], soit celles de briller et de répandre de la chaleur, le soleil correspond ici au bonheur, aux illusions et aux rêves bienfaisants de la jeunesse de Rose-Anna. L'état de félicité que connaissent temporairement les jeunes filles et les jeunes femmes aimantes disparaît bien vite lorsque, leur corps les vouant au mâle et aux enfants, prend fin « la première enfance insoumise » (CB, p. 36). La jeunesse demeure encore pour les femmes le lieu de toutes les illusions, ces illusions qui font croire aux jeunes filles que tout est possible, que toutes les ambitions sont permises, que tous les rêves sont accessibles. N'est-ce pas ce que croit aussi Florentine avant que son corps, comme avant lui celui de sa mère, ne lui impose sa destinée ? De la même manière, l'enfance sera le lieu de l'insoumission et du rêve dans *les Chambres de bois*, et Catherine cherchera elle aussi à préserver le songe de l'enfance afin justement de ne pas se soumettre aux rêves de l'autre. Mais alors qu'elle réussira à accéder à une certaine liberté, les femmes de *Bonheur d'occasion* ne sortent du rêve et de l'enchantement que pour se soumettre à leur destinée, perdant définitivement le « soleil qu'elle[s] avai[ent] eu à vingt ans ».

B) Le regard de l'autre, le reflet du miroir, le jeu de la séduction : la métaphore du corps pillé

Comme la méchante reine de *Blanche-neige*, Florentine est en constante interrogation devant son miroir :

> [...] mais ce qui l'intriguait, c'était de la surprendre à tout instant, le regard posé sur sa petite glace, absorbée dans sa propre réflexion et comme

---

95 Le caractère bienfaisant du soleil est l'une des propriétés saillantes qui permettent de l'associer à un état de bien-être et d'euphorie qui est celui que l'on connaît lorsque l'on est heureux (Nous appliquons ici le second principe pour l'interprétation des valeurs dérivées : « Les objets qui sont P sont accidentellement R. À nouveau, si la métaphore fonctionne, la propriété R doit être une propriété saillante ou bien connue des objets P. », *Sens et Expression*, *op. cit.*, p. 156). De plus, nous sommes culturellement portés à voir un rapport entre le temps ensoleillé et l'absence de souci, de tracas, le bonheur correspondant à un temps sans nuage.

plongée dans le doute. Que pouvait-elle donc voir là qui la bouleversait ? (BO, p. 326)

Au sens littéral, le miroir est cet « objet constitué d'une surface polie qui sert à réfléchir la lumière, à produire l'image des personnes et des choses[96]. » Cependant, le lecteur doit nécessairement rechercher devant la récurrence de la scène de la contemplation, un sens second, un sens surajouté, déterminé par la relation décrite entre Florentine et cet objet particulier. Car la récurrence des images liées au miroir provoque un certain constat de défectuosité, constat qui amène la lectrice à rechercher un autre sens aux expressions. Et le miroir est aussi, dans une conception plus abstraite du terme, « ce qui offre à l'esprit l'image, la représentation des personnes, des choses, du monde[97]. » Qu'est-ce qui offre aussi à l'esprit l'image, sinon le regard ? En effet, le miroir donne à voir, alors que le regard, « action ou manière de diriger les yeux vers un objet » permet de voir. Ainsi, Florentine se voit « comme dans une glace » (BO, p. 79) dans le regard de Jean. En raison justement de cette propriété commune aux deux termes[98], nous pouvons déterminer que le miroir est, dans l'ensemble du texte, bien plus qu'un objet d'utilité courante; il se constitue en symbole du regard singulier porté sur le corps féminin, dont l'expression définie « Florentine » est encore ici la représentation.

En fait, le regard[99] constitue une grande isotopie lexématique[100] dans laquelle le miroir est le terme premier[101]. Et il s'établit entre Florentine et

---

96 *Le Petit Robert*, *op. cit.*, p. 1207.

97 *Ibid.*

98 Application du second principe de Searle pour l'interprétation des valeurs dérivées.

99 Dès 1966, André Brochu soulignait l'importance du thème du regard dans *Bonheur d'occasion* dans « Thèmes et structures de *Bonheur d'occasion* », *Écrits du Canada français*, nº 22 (1966), p. 163-208.

100 L'isotopie lexématique pose les termes comparés dans un rapport de contiguïté, alors que l'isotopie sémémique se compose d'unités sémiques oppositionnelles (comme la maigreur et la grosseur) coexistant dans un rapport de similarité.

101 Cette isotopie se construit dans la référence constante aux yeux et à la vision : « Et que ses yeux soient calmes quand elle vient ainsi au-devant de la vie. » (BO, p. 111), « Qu'elle soit naturelle et n'ait plus dans les yeux ce regard de défense et d'avidité

le miroir une relation qui ressemble à la relation existant entre le corps féminin et le regard. Les métaphores qui se construisent ici par la récurrence et l'agencement de certains termes sont souvent des métaphores de type relationnel, une relation particulière s'établissant entre lestermes construisant l'expression métaphorique. Ces métaphores n'existent pas en considération d'une caractéristique ou d'un attribut commun, mais plutôt en raison d'une « relation qui [est] semblable à la relation exprimée littéralement dans l'expression métaphorique P, ou qui [est] associée à elles par un quelconque lien [...][102] ». Searle a donc émis un principe résiduel s'appliquant à ces diverses autres formes métaphoriques auxquelles s'appliquent subsidiairement les six principes de base qui auront pour fonction de permettre à la lectrice « de choisir cette relation ou cette propriété en lui indiquant sous quel aspect peuvent se ressembler ou s'associer d'une manière quelconque les relations P et R[103]. » Ainsi, nous dirons que la relation qui s'établitentre Florentine et le miroir entretient une ressemblance avec la relation qui existe entre le corps féminin et le regard. Et il faut rechercher le principe particulier s'appliquant à la relation ou à la propriété exprimée dans l'expression métaphorique. Quel lien existe-t-il entre ces deux relations ?

---

aussi. » (BO, p. 111), « [...] une expression navrée de colère et d'angoisse se lisait dans ses yeux. » (BO, p. 112-113), « Sa passion déjà lui fermait les yeux. » BO, p. 189), « Elle levait vers lui des yeux un peu ivres [...] » (BO, p. 189), « Florentine maintenant était toute craintive sous ses prunelles sombres qui, en la regardant, s'emplissaient d'égarement » (BO, p. 209), « Elle se sentit vieille sous ce regard clair [...] » (BO, p. 222), « Emmanuel scrutait le visage de Florentine [...]. Il ne voyait pas ses yeux et, ne voyant pas ses yeux, il craignait de se retrouver seul et la serrait fort entre ses bras. Elle savait qu'il ne voyait plus ses yeux. Et elle en était presque contente, car il lui sembla qu'elle-même n'aurait pu supporter alors son propre regard. » (BO, p. 342) Il serait encore possible de poursuivre l'énumération; comme le souligne André Brochu : « On peut dire que la dimension du regard, dans *Bonheur d'occasion*, est continuellement présente; il n'est pas de page qui ne contienne au moins une indication de regard, quand ce n'est trois, quatre ou davantage », *L'instance critique : 1961-1973*, Montréal, Leméac, 1974, p. 210.

102 *Sens et Expression*, *op. cit.*, p. 159.

103 *Ibid.*

Florentine se regardant dans la glace modifie l'image qu'elle se renvoie à elle-même et constamment elle se maquille, se camoufle, masque cette image, comme « un petit chat qui se débarbouill[e] » (BO, p. 326). Florentine recherche « sa propre image » dans le miroir, mais cette image est déterminée par le regard de l'autre. Ainsi, elle compare les regards que Jean et Emmanuel portent sur elle[104] et, cherchant sa propre image dans le miroir, elle identifie sa satisfaction à celle de Jean :

> Ce qui la grisait surtout, c'était dans une glace profonde derrière le jeune homme, sa propre image vers laquelle elle se penchait fréquemment. Elle s'y voyait, les yeux brillants, le teint mat et clair, les traits dilués; et parce qu'elle se plaisait ainsi, elle avait l'air en s'approchant de Jean de vouloir sans cesse lui communiquer son instant de triomphe. Elle ne pouvait pas ne pas aimer bientôt quelqu'un auprès duquel elle se trouvait si jolie. (BO, p. 84)

Florentine se laisse griser par sa propre image et, croyant que Jean partage son plaisir devant ses « yeux brillants », son « teint mat et clair », elle croit s'aimer à travers le regard de Jean. En fait, Florentine apparaît aussi dépendante de son reflet dans le miroir que le corps féminin apparaît dépendant du regard de l'autre; ainsi, l'état dans lequel est Florentine ressemble à celui de toute femme devant un miroir et le regard d'autrui. Ce rapport de ressemblance nous permet d'examiner les relations qui s'élaborent entre les nombreux termes de cette isotopie du miroir puisque cette isotopie renvoie à l'image même du corps féminin qui se développe dans le roman.

---

[104] « Puis ce regard distrait, triste, se fixa sur elle, la reconnut et tout de suite s'éclaira. "Jean, pensait-elle, ne m'a jamais regardée comme ça. Lui, tantôt, il m'a regardée comme s'il me connaissait depuis longtemps. Tandis que Jean, il me regarde toujours comme s'il devait se souvenir de moi chaque fois qu'il m'aperçoit", songea-t-elle avec stupeur. » (BO, p. 132).

En fait, le regard de l'autre modifie, pille, jauge le corps féminin :

> Que ce soit le point de vue du narrateur omniscient et omnivoyant (relié au genre réaliste, malgré la contestation générique et les glissements de point de vue narratif qui caractérisent ce roman), le regard de Jean, ou la façon dont Florentine se voit elle-même, le regard, fortement empreint du masculin, subjugue une Florentine fragmentée et violentée[105].

Les personnages féminins sont détaillés par le regard masculin, un regard bien souvent violent. Dès le tout début du texte, Florentine est examinée attentivement par Jean Lévesque, vue comme objet de tentation bien plus que comme sujet[106]. Ne dit-elle pas à ce moment qu'elle hait ce pouvoir qu'il a « [...] de l'éloigner de sa pensée, de l'abandonner comme un objet qui à ses yeux ne présentait plus d'intérêt[107] » ? Comme nous l'avons vu, ce désintéressement, cette absence soudaine d'intérêt est métaphoriquement liée à cette maigreur qui caractérise Florentine tout au long du roman. Florentine est décharnée, sans ampleur et par analogie sans agrément pour

---

[105] Jo-Anne Elder, « Écrire le regard : analyse du discours optique dans *Bonheur d'occasion* », *Portes de communication*, sous la direction de Claude Romney et Estelle Dansereau, Ste-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1995, p. 138. Souligné par nous. Tout en reconnaissant la valeur des études d'André Brochu (*L'instance critique : 1961-1973*, *op. cit.*) et d'Alexandre Amprimoz (« Fonction gestuelle : *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy », *Présence francophone*, n° 24, 1982, p. 123-134) sur le regard dans *Bonheur d'occasion*, Jo-Anne Elder affirme vouloir ajouter une analyse féministe : « le discours optique, comme le gestuel, est caractérisé par la domination et la violence masculine. », *ibid.*, p. 138.

[106] « Elle avait un visage mince, délicat, presque enfantin. L'effort qu'elle faisait pour se maîtriser gonflait et nouait les petites veines bleues de ses tempes et en se pinçant les ailes presque diaphanes du nez tiraient vers elles la peau des joues, mate, lisse et fine comme de la soie. Sa bouche était mal assurée, et parfois esquissait un tremblement, mais Jean, en regardant les yeux, fut soudain frappé de leur expression. Sous le trait surélevé des sourcils épilés que prolongeait un coup de crayon, les paupières en s'abaissant ne livraient qu'un mince rayon de regard mordoré, prudent, attentif et extraordinairement avide. Puis les cils battaient et la prunelle jaillissait entière, pleine d'un chatoiement brusque. Sur les épaules tombait une masse de cheveux brun clair. », *Bonheur d'occasion*, *op. cit.*, p. 13.

[107] *Ibid.*, p. 15.

Jean Lévesque[108]. Et cette image devient la raison même de la fuite de Jean : « Elle se disait que, peut-être, si elle avait été mieux mise, plus jolie, tel jour où il l'avait vue, Jean ne l'aurait pas dédaignée. » (BO, p. 254). Le regard de l'autre devient le reflet de soi, le miroir de l'âme et le chemin du piège et des incertitudes.

Ainsi, Florentine compare l'entrée de Jean dans sa vie à « un éclat de bourrasque qui saccage, détruit » (BO, p. 116-117). L'expression ne peut être prise dans son sens littéral puisque littéralement la vie de Florentine ne sera pas dévastée, mais son corps et son coeur le seront et Jean, représentant cet amour, l'homme désirant et désiré, est ici décrit comme possédant des « propriétés saillantes ou bien connues[109] » de la bourrasque, « cette tempête de peu de durée[110] », soit justement d'être « de peu de durée » et destructrice. Telle la bourrasque, le passage de Jean Lévesque dans la vie de Florentine sera dévastateur. Le regard porté sur elle sera destructeur, mais elle va « bravement, [...] entr[er] dans le rêve pour y jouer son rôle » (BO, p. 81) parce qu'elle n'est consciente que du reflet déformé d'elle-même dans la glace.

> Florentine est objectifiée encore davantage par son incapacité de devenir « sujet » de son regard et par sa tendance à se percevoir elle-même, comme objet. Le regard masculin, qui domine le personnage ainsi que le roman, tend à fragmenter et à violenter l'objet féminin[111].

Et le rêve, c'est ce qu'elle croit percevoir dans le miroir, le reflet des images, des êtres et du monde, une vision altérée de la vie, « une espérance

---

108 Application du quatrième principe de Searle pour l'interprétation des valeurs dérivées. Ainsi, le corps féminin maigre n'est pas littéralement « sans agrément », mais « nous sommes néanmoins portés par notre sensibilité, selon une détermination qui peut être culturelle ou naturelle, à voir entre eux un rapport, en sorte que P est associé dans notre esprit à des propriétés de R. » (*Sens et Expression*, *op. cit.*, p. 157).

109 *Ibid.*

110 Extrait de la définition du terme « rêve » tirée du *Dictionnaire Quillet de la langue française* (Paris, Librairie Aristide Quillet, 1948, p. 228).

111 Jo-Anne Elder, *op. cit.*, p. 154.

trompeuse et vite déçue[112] ». Le rêve possède ici certains attributs du reflet du miroir[113]; comme ce reflet, il présente une succession d'images qui s'offrent comme semblables au vrai, mais qui sont souvent trompeuses. Le regard de l'autre est dévastateur pour le corps féminin, mais il est aussi attirant, « comme tout danger réel » (BO, p. 28).

Ainsi, le regard de l'homme se constitue en réel danger pour la femme. Il en possède les propriétés saillantes[114] et, comme tout péril, il « menace [...] l'existence » même de l'entité corporelle féminine en lui faisant courir de grands risques. Bien plus, il va jusqu'à modifier l'image qu'elle a d'elle-même : Florentine ne se voit-elle pas « comme dans une glace » (BO, p. 7) dans le regard de Jean ? Mais n'est-ce pas une image trompeuse qu'il lui renvoie d'elle-même ? Ainsi, alors même que Florentine admire cette image d'elle-même, Jean ne peut supporter de la voir vraiment :

> [...] Elle-même se trouvait dans la clarté crue de la lampe à arc. Ses joues paraissaient creuses; ses lèvres, trop rouges, hardies.
> - Ôte-toi de là, fit-il.
> Il la poussa dans l'ombre. Et l'ombre fut douce à la jeune fille. [...] (BO, p. 86)

En fait, pour Jean, Florentine représente « le printemps gracieux » mais « court », un « printemps qui ser[a] tôt fané » (BO, p. 30). Tout comme le printemps est fugace, la femme perd bien vite son pouvoir séducteur[115]. Le prédicat, l'attribut, s'applique ici à la fois au tout et à ses

---

112 *Ibid.*, p. 1681.

113 Application du deuxième principe de Searle pour l'interprétation des valeurs dérivées.

114 Application du deuxième principe de Searle pour l'interprétation des valeurs dérivées.

115 Si les personnages féminins de *Bonheur d'occasion* fanent rapidement, les personnages masculins semblent moins affectés par le passage du temps comme l'illustre bien la comparaison entre Rose-Anna et Azarius : « Du gros chandail à demi fermé sur la poitrine forte, le cou émergeait, blanc et lisse comme celui d'un jeune homme. La figure était d'un teint frais, presque sans rides. Elle lui en voulut d'être resté

parties car la métaphore se juxtapose à une synecdoque qui permet de qualifier l'ensemble pour le détail[116]. En effet, le terme « fané » n'est généralement pas employé pour caractériser le printemps, mais bien pour qualifier certains éléments qui dépérissent le temps d'un printemps, telles les fleurs et plus particulièrement les roses. La jeune fille, la femme, bien que ne ressemblant en rien à une rose, y est fréquemment associée en raison d'une détermination toute culturelle[117]; en effet, dans la culture occidentale, les femmes sont depuis longtemps associées aux roses et à certains de leurs attributs, tels que la fragilité et la précarité[118]. Plus spécifiquement, la magie, la grâce féminine possède une « propriété saillante et bien connue[119] » des roses, soit celle d'être éphémère. Et « [c]es pauvres jours de grâce » (BO, p. 348) que connaissent les jeunes filles sont fugitifs, ne laissant bientôt de l'objet de tentation, d'agrément, qu'un être fané et meurtri. Tout comme ce qui est « décharné », « maigre », apparaît bien vite sans intérêt et sans agrément.

En fait, cette métaphore constitue une mise en abîme du récit lui-même puisque c'est au printemps que Florentine, se voulant séductrice, sera

---

jeune, beau de sa santé inaltérable, alors qu'elle montrait des marques si évidentes de fatigue et d'usure. Il avait seulement deux ans de moins qu'elle. La différence d'âge ne comptait pas quand ils s'étaient mariés. Maintenant il paraissait plus jeune qu'elle d'au moins dix ans. » (BO, p. 90-91) Il nous semble que Gabrielle Roy a ainsi voulu montrer une misère davantage vécue par les femmes. Comme le souligne Patricia Smart : « [...] les êtres qui souffrent le plus sont les femmes, parce qu'elles ne peuvent pas s'évader. » (*op. cit.*, p. 207) Nous verrons en effet, lorsque nous examinerons la métaphore du corps piégé, que les femmes sont emprisonnées dans leur rôle, leur condition et surtout leur corps.

116 Cette figure, variante de la métonymie et jouant sur les relations entre le tout et la partie, peut aussi utiliser un détail pour qualifier l'ensemble. Ainsi, inversement à la figure étudiée qui identifie le tout comme représentation d'un détail, « la fleur de cerisier » représente tout le printemps pour les Japonais.

117 Application du quatrième principe de Searle pour l'interprétation des valeurs dérivées.

118 Cette métaphore renvoie d'ailleurs à des vers de Malherbe : « Mais elle était du monde ou les plus belles choses / Ont le pire destin / Et, rose, elle a vécu ce que vivent les roses, / L'espace d'un matin ».

119 Application du deuxième principe de Searle pour l'interprétation des valeurs dérivées.

séduite, puis rejetée par Jean. Au yeux de ce dernier, à travers le pouvoir de son regard, Florentine devient « sans agrément », flétrie, fanée, et perd, en même temps que son attrait, le faible ascendant qu'elle a momentanément exercé sur lui. Le regard amnésique[120] de Jean trahit bien le caractère très passager de cette attirance. Et peu à peu ce regard transforme la vision qu'a Florentine d'elle-même. Sortant du rêve, elle perd son reflet dans la glace. En fait, « le repliement narcissique sur la vision du rêve conduit à la perte de l'autre comme à la déperdition de soi[121] ». Reflétant d'abord un être incompris et esseulé[122], le miroir lui renvoie bientôt l'image d'une ennemie :

> Restée seule, Florentine courut aussitôt à la glace de l'armoire et là, sans témoins, épia longuement, en ennemie, cette nouvelle image d'elle-même, ces traits qui lui paraissaient inconnus et qui, dans leur égarement l'épouvantaient; et elle retenait à grand-peine les larmes qui s'amoncelaient sous ses paupières. (BO, p. 266)

De même, le regard porté sur soi devient le regard porté sur toutes ses semblables et, comme pour la figure de la synecdoque, le particulier définit, qualifie le tout. À travers cette vision déformée, Florentine perçoit toutes les autres femmes comme des ennemies : « Les femmes ! pensait-elle avec mépris. Et d'ailleurs, est-ce qu'une femme peut aider une autre femme ?... » (BO, p. 271). D'ailleurs, la vision d'elle-même que lui renvoie sa mère est négative : « Elle aperçut sa mère, lourde, qui allait et venait avec peine; et une vision d'elle-même ainsi déformée s'implanta dans son esprit. » (BO, p. 344). En fait, « l'échec [du] reflet nécessaire entre deux générations de femmes » constitue un obstacle au processus d'autonomisation de la jeune

---

120 « [...] Jean, il me regarde toujours comme s'il devait se souvenir de moi chaque fois qu'il m'aperçoit [...] » (BO, p. 132).

121 Nicole Bourbonnais, *op. cit.*, p. 102.

122 « Elle sortit son poudrier, passa la houpette sur ses joues, et dans le petit carré de glace qu'elle tenait au bord de son sac, se regarda avec un mélange d'incompréhension, d'orgueil navré et de grande pitié pour elle-même. » (BO, p. 254)

femme[123] ». Ce n'est donc plus seulement le regard de l'homme qui chosifie la jeune fille, mais aussi le regard des autres femmes, et plus particulièrement celui de la mère.

Dans le reflet qu'elles renvoient à la jeune fille, les autres femmes, toutes les autres femmes, mères, soeurs, amies, lui font alors prendre conscience d'une condition corporelle commune[124]. Cette condition corporelle commune lie les femmes, faisant d'elles un « petit troupeau » (BO, p. 22), ainsi « assimilées par leur nombre et leur passivité à des animaux[125] », mais aussi en raison d'un sort commun, d'un même enchaînement et d'un même lot de douleur. Ainsi, désirant pourtant accoucher de filles, Rose-Anna avoue :

> Et pourtant, au dernier moment, elle avait désiré, chaque fois, mettre au monde un enfant mâle qui souffrirait moins qu'elle. Toujours, dans l'obscurité, dans la solitude, à travers la détresse du corps, elle avait redouté de donner naissance à une fille. (BO, p. 362)[126]

---

[123] Jo-Anne Elder, *op. cit.*, p. 144. Elder rapporte ici les propos de Paula Gilbert Lewis dans « Trois générations de femmes : le reflet mère-fille dans quelques nouvelles de Gabrielle Roy », *Voix et images*, vol. X, nº 3, printemps 1985, p. 166.

[124] Ce sort commun appelle aussi une certaine solidarité, solidarité bien illustrée dans cette scène où Rose-Anna évoque la douleur de toutes ces femmes qui voient partir leurs maris et leurs fils à la guerre : « [...] Elle les connaissait bien, soudain, toutes ces femmes des pays lointains, qu'elles fussent polonaises, norvégiennes ou tchèques ou slovaques. C'étaient des femmes comme elle. Des femmes du peuple. Des besogneuses. De celles qui, depuis des siècles, voyaient partir leurs maris et leurs enfants. Une époque passait, une autre venait; et c'était toujours la même chose: les femmes de tous les temps agitaient la main ou pleuraient dans leur fichu, et les hommes défilaient. [...] Car, de tout temps, les femmes se sont reconnues dans le deuil. » (BO, p. 234). Souligné par nous.

[125] *Le Petit Robert*, *op. cit.*, p. 2032. Il s'agit ici de l'application du cinquième principe de Searle pour l'interprétation des valeurs dérivées, à savoir que « Les objets P ne ressemblent pas aux objets R, et personne ne croit qu'ils leur ressemblent; néanmoins, l'état dans lequel est un P ressemble à l'état dans lequel est un R » (*Sens et Expression*, *op. cit.*, p. 157), les femmes étant décrites comme subissant, soi-disant passivement, une situation commune qui leur est imposée.

[126] Dans l'oeuvre cinématographique, Rose-Anna s'écrie à la naissance de ce dernier enfant : « Un garçon ... Dieu merci », transposant les pensées secrètes du personnage.

Le corps devient alors le lieu premier de leur enchaînement, le piège qui les empêche tel un Azarius partant pour la guerre d'être « [l]ibre, libre, incroyablement libre » (BO, p. 374)[127].

c) Le corps désirable, le corps matrice : la métaphore du corps piège

Alors même qu'elle pense emprisonner Jean Lévesque et ne jamais « le laiss[er] s'échapper », Florentine se trouve deux fois piégée, d'abord en devenant enceinte, puis en se mariant :

> Oh, qu'elle haïssait le piège dans lequel elle était tombée ! Mais n'allait-elle pas encore une fois s'y avancer et, cette fois, de son plein gré ? Une expression de refus, presque de haine, s'épandit sur ses traits. (BO, p. 344)

Évidemment, le terme piège ne correspond pas à l'objet, mais plutôt au « danger caché où l'on risque de tomber par ignorance ou par imprudence[128] ». En contexte, le lecteur l'associe dans un premier temps à l'amour et au mariage en raison d'une ressemblance déterminée par des critères culturels ou naturels[129]. L'amour et le mariage sont depuis longtemps associés au traquenard; ne dit-on pas qu'il va se mettre la corde au cou à l'homme qui va se marier ? Cependant, cette expression métaphorique a moins souvent la femme comme référent, celle-ci apparaissant traditionnellement sauvée par le mariage, considéré comme

---

127 Mais ce corps est aussi ce qui les solidarise, qui les rapproche : « "Pas une plainte", songea Rose-Anna. Qui donc avait prononcé ces mots ? Puis elle se souvint : c'était la sage-femme qui avait assisté sa mère. "Pas une plainte ..." » Rose-Anna se sentit plus près de sa mère, soudain, qu'elle ne l'avait jamais été. » (BO, p. 36).

128 *Le Petit Robert*, *op. cit.*, p 1433.

129 Application du quatrième principe de Searle pour l'interprétation des valeurs dérivées.

« une réussite » (BO, p. 343). Gabrielle Roy présente les choses sous un angle bien différent, car ce sont ici les femmes qui sont piégées par le mariage, que ce soit Rose-Anna prenant conscience de « la futilité de tous ses espoirs » (BO, p. 95) ou Florentine à qui le « mot "mariage" qu'elle avait auparavant lié à l'idée d'un bonheur éperdu, de la réussite », paraît désormais « austère, affligeant, plein d'embûches et de tristes découvertes » (BO, p. 343-344).

Par le biais de ses personnages féminins, l'auteure conteste donc une institution fondamentale de la culture québécoise de l'époque, le mariage, en l'associant au piège en raison d'un attribut commun aux deux termes[130], soit celui d'être un « danger caché où l'on risque de tomber par ignorance ou par imprudence[131] ». De la même manière, le mariage est associé métaphoriquement au piège dans *Les Chambres de bois* d'Anne Hébert, ces chambres de bois représentant justement le lieu d'enfermement du corps féminin. Cependant, alors que le mariage dans *Bonheur d'occasion* détermine, règle le sort des femmes, les assujettissant définitivement aux lois patriarcales, il devient une institution contestée dans le texte d'Anne Hébert, le point de départ d'une prise de conscience menant à la libération du corps et de l'esprit pour Catherine. Mais pour Florentine le mariage est une conclusion, une fin en soi. Ainsi, Florentine considère désormais « sa vie [...] réglée une fois pour toutes » (BO, p. 345). Mais sa vie n'était-elle pas déjà fixée en regard d'une donnée biologique ? Florentine est piégée par son propre rêve, ses désirs, par son propre corps, en fait, un corps qui détermine finalement sa voie, son destin et soumet son ambition.

Car le piège, la prison, n'est-ce pas le corps féminin lui-même ? Le « danger caché » ne peut-il pas ici être associé au désir, le désir vécu sans contrainte par les hommes, mais qui ramène constamment les femmes « à leur faute » (BO, p. 252) ? Ne s'agit-il pas de « l'artifice qu'on emploie pour mettre quelqu'un dans une situation périlleuse ou désavantageuse[132] » et,

---

130 Application du deuxième principe de Searle pour l'interprétation des valeurs dérivées.

131 *Le Petit Robert*, *op. cit.*, p. 1433.

132 *Ibid.*, p. 1433.

dans le cas présent, pour se mettre soi-même en péril ? Corps artifice, corps déguisé, le corps féminin de *Bonheur d'occasion* est ici, dans une application restreinte, identique ou analogue au piège[133]. En effet, Florentine cherche continuellement à séduire et, ce faisant, à soumettre Jean[134]. « Jamais », songe-t-elle, « elle ne le laisser[ait] s'échapper » (BO, p. 117). La métaphore de l'enfermement semble donc fonctionner d'abord à l'endroit du personnage masculin, piégé par le corps séducteur. Seulement, Florentine se fait prendre au piège qu'elle a elle-même tendu, « cour[ant], aveuglé[e], à [sa] perte » (BO, p. 31), semblable en cela à toutes « ces petites filles-là » (BO, p. 31).

> [...] elle ne voyait plus que le piège qui avait été tendu à sa faiblesse, et ce piège lui paraissait grossier et brutal, elle éprouvait, plus fort encore que sa peur, un indicible mépris pour sa condition de femme, une inimitié envers elle-même qui la déroutait. (BO, p. 253)

La Florentine qui voulait « s'échapper[135] » est donc finalement semblable à sa mère, semblable à toutes les autres femmes. La maternité marque ici le passage de la femme désirée qui possède « un rare, un réel pouvoir [...] sur les hommes » (BO, p. 136) à la femme méprisée ou oubliée, emprisonnée, piégée par son propre corps. La matrice devient le lieu même de son emprisonnement. Ce que Nicole Brossard appelle « l'internement par la matrice » (LA, p. 19).

---

133 Dans ce cas-ci, nous appliquons le sixième principe de Searle qui se lit comme suit : « Il y a des cas où P et R ont un sens identique ou analogue, mais où l'un d'entre eux, généralement P, a une application restreinte telle qu'il ne s'applique par littéralement à S », *Sens et Expression*, *op. cit.*, p. 158.

134 « [...] il ne pouvait plus souffrir cette espèce d'apprivoisement auquel elle semblait vouloir le soumettre. », BO, p. 207.

135 « S'échapper, elle seule, de leur vie, c'était déjà beaucoup, c'était déjà très difficile. » (BO, p. 125)

Car le corps féminin, lieu d'emprisonnement, se transforme parfois en sarcophage :

> [...] Dans un effort surhumain, elle se redressa, elle repartit vers sa chambre, elle tomba sur son lit et elle se vit, soudain, couchée à son tour dans un cercueil, un chapelet autour de ses mains qui étaient devenues toutes paisibles, tout (sic) unies. Un si grand besoin de s'en aller ainsi dans la mort, de se dérober à toute souffrance la saisit qu'elle noua ses mains sur sa poitrine pour ressembler à cette vision si douce qu'elle avait d'elle-même.
> (BO, p. 362-363)

La chair qui enfante[136] semble avoir perdu sa vie en aboutissant à la solitude et au calme du tombeau; Rose-Anna n'est-elle pas toujours décrite comme étant morte de fatigue, exténuée ? Hors d'usage ? Isolée, malgré la présence du pauvre logis, ce « clos où venaient mourir toutes leurs tentatives d'évasion » (BO, p. 169), elle subit donc jusqu'au bout les conséquences du piège, tout comme une Florentine dédaignée entrera dans une grande solitude. Cette solitude est le sort que connaissent les femmes emprisonnées dans ce corps-piège, objet de désir, antre de la vie et cercueil tout à la fois.

Et Florentine cherche une « issue » (BO, p. 271), un exutoire à cet état qui « provoque son tourment et son désespoir » (BO, p. 271), elle cherche, « insoumise à toute humilité, un espoir qui la mettrait à l'abri de sa terreur ». Et c'est l'état particulier de son corps, ce corps qui n'est déjà plus tout à fait le sien[137], l'emprisonnant et limitant désormais sa liberté, qui

---

136 S'il est exact comme le souligne Nicole Bourbonnais que « [p]our la première fois dans les annales romanesques québécoises, l'acte de l'accouchement n'est pas escamoté ou occulté, mais, au contraire, mis en scène et ce, sans embellissement » (« Gabrielle Roy : la représentation du corps féminin », *op. cit.*, p. 115), cet accouchement, bien que ne passant pas sous silence la peur et les douleurs de l'enfantement, n'en demeure pas moins décrit de manière très symbolique. Souligné par nous.

137 Nancy Huston exprime bien ce sentiment qu'a la femme enceinte de ne plus tout à fait s'appartenir : « Suis-je encore moi ? » (*Journal de la création*, *op. cit.*, p. 99). « Est-ce encore "moi" qui suis énorme ? Les gens qui me voient le pensent, visiblement, mais, lorsque je suis allongée sur un côté et que tu dors, je peux encore sentir un « moi » mince sous l'impressionnante rondeur qui est toi. », *Ibid.*, p. 225.

provoque cette « peur extrême ». Le terme n'est pas innocent; il est puissant et participe à une intention de représentation connotant tragiquement le sort des femmes qui subissent une maternité non désirée. Associé à l'état de Florentine, à une situation jamais véritablement identifiée, bien qu'il en soit fait mention plus explicitement à la fin du livre par la référence à l'enfant à naître[138], la représentation unit dans un même terme maternité et terreur.

Et réalisant bien qu'il n'y pas d'échappatoire[139], Florentine songe pourtant à une « chose horrible » :

> Elle se frotta les yeux et, les mains à plat contre ses tempes qu'elle pressait comme pour en faire jaillir un projet, un espoir, elle s'obligea à réfléchir. Elle se rappelait une petite ouvrière qui lui avait candidement avoué, un jour, tout en marchant dans la rue, une chose horrible. Et elle se souvint aussi que ce jour-là la vie lui avait paru malsaine et torturante. Pourtant, s'il fallait s'y résigner ! (BO, p. 270)

Cette référence implicite à l'avortement est présentée sous la forme d'une « chose horrible ». L'expression, reléguant dans l'implicite du discours, dans le non-dit, une réalité qu'il était difficile d'aborder en 1945, présente un caractère définitionnel qualitatif de l'acte. L'acte est défini comme horrible. Et c'est pourquoi Florentine ne s'y résignera pas, tout comme la Didi Lantagne de *La Chair décevante*. Car la représentation de la maternité dans *Bonheur d'occasion* est celle d'un déterminisme, d'un phénomène dont les règles fixent irrémédiablement le sort des femmes. Les femmes de *Bonheur d'occasion* sont réellement représentées comme emprisonnées dans leur corps. Du mariage à la maternité, ou de la maternité au mariage,

---

138 « Elle ne l'aimait pas encore, cet enfant qui la ferait souffrir, sans doute ne l'aimerait-elle jamais, elle le redoutait même encore, mais elle s'habituerait peu à peu à le détacher de sa faute à elle, de sa grave erreur. » (BO, p. 384)

139 « Son choix, elle l'avait fait, sachant bien qu'elle ne pouvait pas plus le refuser que s'arrêter de respirer. » (BO, p. 250)

la femme est piégée par une donnée biologique qui détermine culturellement son destin.

Et ce destin particulier, le texte le présente comme un « voyage gris[140] » parce qu'il en possède l'un des caractères saillants[141], soit celui d'être « sans éclat, sans intérêt[142] ». Le destin des femmes, le voyage de leur vie[143], apparaît comme une traversée morne et souvent médiocre. Traversée des apparences, leur vie s'érige sur le mensonge, mensonge d'une société qui leur impose toutes les responsabilités, mais ne leur octroie aucun pouvoir. Croyant être libre au début de la traversée, elles réalisent bien vite qu'elles étaient emprisonnées dès le départ par un corps qui les rend captives. Elles voudront bientôt se libérer de cette captivité liée à leur nature, mais imposée culturellement.

Finalement, le contenu propositionnel de l'acte de langage métaphorique présente ce « voyage gris », ce cheminement qui mène de la maigreur à la rondeur, du corps artifice au corps matrice et de la liberté à l'emprisonnement. L'intention de représentation est donc d'exprimer par le biais d'une énonciation métaphorique la souffrance d'un corps qui prend toutes les apparences d'un déterminisme dans la destinée féminine. Mais un désir de libération apparaîtra bientôt dans la littérature féminine, désir de libérer la femme en libérant son corps. *Les Chambres de bois* enclencheront cette libération du corps féminin en faisant du corps souffrant le pilier d'une contestation, presque d'une révolte.

---

140 « Et, soudain, elle comprit pourquoi ce désir inaccoutumé, ce désir à vrai dire inconnu lui gonflait le coeur; c'est qu'elle apercevait la vie de sa mère comme un voyage gris, terne, que jamais, elle, Florentine n'accomplirait; et c'était comme si, aujourd'hui, elles eussent en quelque sorte à se faire des adieux. » (BO, p. 120)

141 Application du deuxième principe de Searle pour l'application des valeurs dérivées.

142 *Le Petit Robert*, *op. cit.*, p. 893. Liée à un corps présenté métaphoriquement comme étant de peu d'intérêt, leur destin, leur vie apparaît, elle aussi, de peu d'intérêt.

143 Proust disait « La vie est un voyage ».

2.1.3.2 L'acte illocutionnaire : l'intention de communication ou l'acte de dénonciation de l'asservissement du corps féminin

L'intention première de représentation, celle découlant du sens dérivé du contexte métaphorique, construit un système de représentations signifiantes montrant un corps souffrant, pillé et piégé. Mais que désire communiquer Gabrielle Roy à travers une telle représentation métaphorique du corps féminin ? Comme nous l'avons déjà souligné, l'intention de communication n'aura d'effets (la force illocutoire au sein de l'acte de langage métaphorique ne sera effective) qu'en autant que la double intention de représentation sera perçue. Mais de quelle manière l'auteure cherche-t-elle à nous faire comprendre cette double intention de représentation ? Par quel processus cherche-t-elle à communiquer cette vision particulière du corps féminin, désirant par le fait même modifier l'ameublement mental du destinataire ? Nous nous intéresserons donc ici au fonctionnement particulier des conditions d'existence de l'acte illocutionnaire métaphorique tel qu'il se développe dans *Bonheur d'occasion*, acte illocutionnaire parfois soumis à l'échec puisque ces conditions d'existence n'ont pas toujours été remplies[144], mais qui n'en est pas moins demeuré un acte de langage métaphorique au plan de la littérarité.

De manière générale, l'acte de langage littéraire qu'est *Bonheur d'occasion* a constitué (et constitue toujours) une occurrence d'acte de langage réussie. Les lecteurs ont eu accès à l'histoire, l'anecdote qu'est *Bonheur d'occasion*, parce qu'ils partageaient un code commun avec l'auteure. Le texte présente d'abord un acte de langage narratif racontant l'histoire d'une famille canadienne-française de St-Henri. En situation de communication interne, cet acte de langage narratif est réussi en raison justement d'une connaissance commune de la forme narrative par la narratrice et les narrataires. De même, en situation de communication externe,

---

144 L'absence de commentaires des critiques sur l'anecdote sentimentale qui sous-tend pourtant l'ensemble de l'oeuvre en est une illustration.

bien que chaque lecture constitue un cas d'espèce[145], il semble probable que ces codes aient généralement été partagés par l'auteure et les lecteurs et les lectrices. Les deux instances de la communication avaient une connaissance semblable de la forme narrative et du genre réaliste.

Mais les deux instances de la communication appréhendent-elles la forme métaphorique de la même manière ? Ont-ils toujours une connaissance commune du code ? Métaphoriquement, ce texte représente un corps féminin dévasté et dénonce l'exploitation et l'asservissement dont il est l'objet[146]. Cette intention particulière a-t-elle été comprise adéquatement par le lecteur ? Comme nous l'avons déjà dit, l'acte de langage métaphorique présente des difficultés particulières en ce qui concerne ses conditions mêmes d'existence. Ainsi, bien que l'acte de langage métaphorique ayant pour objet le corps féminin s'est constitué en occurrence d'acte de langage réussi au niveau interne, les narrateurs et les narrataires possédant les mêmes codes et une même connaissance de la forme métaphorique, cet acte n'a pas toujours su s'accomplir sans défaut en pragmatique externe. Dans le cas présent, la situation de communication externe s'avère donc différente de la situation canonique en raison de la divergence des représentations en jeu. Et c'est pourquoi nous pouvons appréhender une situation de communication déficiente au niveau externe[147], les lecteurs et les lectrices ne comprenant pas toujours la forme du contexte métaphorique.

---

145 « La situation de communication extra-textuelle est multiple et variable presque à l'infini. », Marie Francoeur, *op. cit.*, p. 263.

146 En fait, les intentions de communication qui se dégagent du texte-message sont multiples et celle que nous interprétons ne correspond qu'à la représentation métaphorique du corps féminin.

147 Nous ne pouvons avoir l'assurance d'être en présence d'une situation de communication déficiente qu'en regard des jugements critiques qui ont salué l'oeuvre depuis sa parution. Comme nous l'avons déjà souligné, *Bonheur d'occasion* a eu des effets réels, mais les critiques n'ont pas été conscients de l'importance de la représentation du corps féminin, ce qui nous permet de parler d'une situation de communication déficiente. Le troisième chapitre traitera de la réception des oeuvres étudiées (effet perlocutoire) et de leur accueil au sein de la série littéraire.

La condition première de l'acte de langage réussi, soit celle concernant les conditions de départ et d'arrivée, n'a pas toujours été remplie en situation de communication externe, provoquant un échec de la communication dès le départ. Ces conditions stipulent que la situation de communication doit présenter les éléments suivants : « émetteur-destinateur, récepteur-destinataire, message, contact, contexte et codes communs[148] ». Mais il n'est pas certain qu'en ce qui concerne la représentation du corps féminin, l'auteure, Gabrielle Roy, ait partagé un même contexte et des codes communs avec le lecteur ou la lectrice. Par exemple, les critiques ne se sont pas attardés à la sensualitéd'*Amadou*, mais bien davantage à la critique sociale. Il est donc possible de croire qu'ils n'ont pas été en mesure « d'appréhender un même contexte grâce à leur proximité d'esprit (connexion psychologique) avec l'auteur[e][149] ». Le lecteur masculin de 1945 était-il en mesure en effet d'appréhender la détresse d'une femme soumise à une grossesse qu'elle ne désirait point ?

En fait, l'amour, le désir féminin, la sexualité et la maternité, tels qu'ils furent décrits dans *Bonheur d'occasion*, présentent de nombreuses inconnues pour un lecteur masculin, plus particulièrement en 1945, alors que le désir au féminin est un sujet tabou. Gabrielle Roy n'a pas explicitement parlé du corps féminin et a eu recours aux procédés allusifs pour décrire des sensations, des douleurs et des détresses pourtant bien réelles de l'existence féminine. Ainsi, elle ne nomme jamais certaines parties du corps féminin, alors même que Florentine est séduite par Jean Lévesque ou que Rose-Anna accouche pour une dixième fois. Bien plus, l'auteure ne dit jamais clairement que Florentine est enceinte, fait simplement représenté comme une « faute ». De même, Rose-Anna ne fait qu'évoquer ces « douleurs de son corps » (BO, p. 361) qu'elle aurait honte d'avouer et parle de ces « mains fortes [qui] l'aid[ent], [qui] l'humili[ent] profondément » (BO, p. 364) en parlant du travail de la sage-femme. Et la douleur se transforme en exploration, en voyage initiatique, une palingénésie, ce « retour périodique éternel des mêmes événements[150] » :

---

[148] Marie Francoeur, *Confrontations*, *op. cit.*, p. 264.
[149] Marie Francoeur, *Confrontations*, *op. cit.*, p. 264.
[150] *Le Petit Robert*, *op. cit.*, p. 1344.

> Mais sa pensée, par instants, détachée du présent, flottait, s'en allait, cherchant des souvenirs épars. Dans les années passées, elle coulait, filait comme un bateau à la dérive qui aperçoit le paysage à reculons, très vite, parfois toute une vaste courbe, parfois un seul point de la rive, clair, précis, saillant. Elle fuyait sur ce bateau emporté [...] (BO, p. 364).

Les tabous linguistiques sont encore nombreux en ce qui concerne la sexualité féminine, et les mots sont même parfois inexistants[151]. En lisant *Bonheur d'occasion*, le lecteur et la lectrice peuvent ne pas vouloir comprendre ce que l'auteure ne parvient qu'à évoquer. Il leur faut partager une même sensibilité avec l'auteure. Mais si le lecteur n'a pas les compétences nécessaires à la compréhension du message, le discours présentant en lui-même trop d'éléments d'extranéité, il y aura échec de la communication.

Car les lecteurs n'ont pas toujours accepté la convention liée à l'acte de langage métaphorique de *Bonheur d'occasion*, à savoir que la description du corps féminin dans ce texte ne représente pas le corps réel des femmes, mais qu'elle le transforme en symbole. N'adhérant pas à ce qu'on pourrait appeler le « pacte métaphorique », en n'acceptant pas que la vision qui se dégage de *Bonheur d'occasion* ne représente pas nécessairement le monde tel qu'il est, les lecteurs (récepteurs) n'ont pas reconnu toutes les règles inhérentes à l'accomplissement d'un acte illocutionnaire métaphorique. Du même fait, leur engagement émotif (et leur désir de contestation) a été moins grand puisqu'ils ne percevaient pas adéquatement l'intention de représentation à l'oeuvre dans la structure du texte. Ce faible engagement émotif des lecteurs est en fait l'un des éléments qui fondent l'intention de

---

151 Les féministes ont très tôt dénoncé ces carences lexicales, entre autres en ce qui concerne le sexe féminin. Comme le disait Gail Scott dans *Les Terribles vivantes* : « Mais décrire le sexe d'une femme de façon beau (sic), poétique, avec les mots qu'on a, c'est drôlement difficile. Et à chaque fois qu'on trouve une phrase qui est belle, on se sent bête, presque, parce qu'on a pas l'habitude de voir ça, à la fois de la sexualité femme et puis, même, du sexe femme dans le texte, parce que les mots sont très péjoratifs ... », *op. cit.*.

l'auteure de produire un acte de langage métaphorique, c'est-à-dire de transmettre dans l'implicite du discours une vision du monde qui va à l'encontre des valeurs établies et qui risquerait autrement d'être vivement critiquée. Et ce faible engagement correspond aussi à la distance qui s'établit entre la narratrice et le narrataire en situation de communication interne. Cependant, si l'acte de langage métaphorique est ici défaillant en situation de communication externe, le narrataire convient, en situation de communication interne, de la règle selon laquelle la métaphore corporelle ne représente pas le monde tel qu'il est.

En fait, Gabrielle Roy a d'abord produit un acte illocutionnaire de narration respectant les conventions inhérentes au genre réaliste :

> S'il est assez mal vu pour un écrivain de sembler céder à une mode [...] celui-ci ne saurait en aucune façon cependant faire fi de l'assentiment de son public, lettré ou profane. Cet assentiment ne lui est assuré que lorsqu'il se conforme dans une certaine mesure aux conventions culturelles fondant aux yeux de la société l'acte illocutionnaire littéraire qu'il entend produire[152].

Sans aucun doute, Gabrielle Roy s'est d'abord conformée aux conditions régissant un tel acte illocutionnaire réaliste, acte illocutionnaire qui a été de ce fait bien accueilli par les interprètes. Ne pouvant cependant présenter ici une réalité féminine encore tabou, l'auteure a produit un acte d'énonciation qui, malgré l'absence générale de marques de subjectivité linguistique, dénote une sensibilité particulière. Cette sensibilité particulière ne pouvait qu'être transmise dans l'implicite du discours. Cependant, le genre réaliste, en tentant de reproduire le plus mimétiquement possible la réalité, évite généralement les représentations métaphoriques. L'auteure a donc dérogé ou encore adapté les conventions du réalisme afin de pouvoir présenter métaphoriquement le réel féminin. Ainsi, *Bonheur d'occasion* n'est pas l'ennuyeuse retranscription de la réalité, mais bien plutôt la transfiguration de cette réalité.

---

[152] Marie Francoeur, *Confrontations*, *op. cit.*, p. 276.

En fait, sans manquer aux conditions spécifiques de l'acte illocutionnaire réaliste et tout en utilisant les procédés fondamentaux du réalisme, soit le flash back, les motivations psychologiques et les histoires parallèles, l'auteure a adapté ces conditions et ces procédés en les soumettant à des modalités particulières lui permettant de transmettre, dans l'implicite d'un discours d'abord réaliste, une autre vision du monde. À l'encodage, ces modalités particulières ont permis la création, l'édification, d'un sens surajouté, implicite, qui se développe dans la récurrence et l'agencement des prédicats, dans la perspective narrative, de même que dans l'émergence d'un « temps monumental » fonctionnant en parallèle du « temps linéaire » du récit[153].

Ainsi, alors que le réalisme social ne devrait présenter aucune « perspective émotionnelle », la narratrice de *Bonheur d'occasion* s'attache à chacun des personnages et, utilisant régulièrement le style indirect libre, pénètre leur conscience et leur esprit. Elle cherche à capter l'essentiel de leur motivation, de leurs sentiments et de leurs douleurs. Loin de transcrire platement la réalité, Gabrielle Roy rend présente la conscience de ses personnages.

De même, la récurrence de certains prédicats qualifiant le corps lui font perdre toute réalité, le transmuant en objet symbolique. L'importance fondamentale de la description du corps dans le roman, celui-ci étant continuellement cerné, qualifié, regardé, scruté, conduit à une déstructuration de ce corps qui, de chair et d'os, devient symbole. Devant ces répétitions descriptives où chaque détail évoque une représentation particulière du

---

153 Les expressions « temps linéaire » et « temps monumental » sont empruntées à Julia Kristeva qui écrit dans *Les Nouvelles maladies de l'âme* (Paris, Fayard, 1993) : « [N]ous sommes en permanence devant une double problématique : celle de l'identité qui s'est constituée par la sédimentation historique, et celle de la perte d'identité produite par une connexion de mémoires qui échappe à l'histoire pour rencontrer l'anthropologie. En d'autres termes, nous sommes affrontés à deux dimensions temporelles : le temps d'une histoire linéaire et le temps d'une autre histoire, monumentale, qui englobe dans des entités encore plus grandes ces ensembles socio-culturels supranationaux. », p. 299-300.

corps féminin, celle d'un corps dévasté, nous ne sommes plus dans le domaine réaliste, mais bien dans un univers figuratif qui tient davantage de l'allégorie que de la retranscription fidèle de la réalité.

Enfin, le réalisme social s'intéresse généralement au temps linéaire, le temps de l'histoire, prospectif, qui procède d'un début et d'une fin, alors que *Bonheur d'occasion* présente de plus un temps monumental qui a comme caractéristique *la répétition* et *l'éternité*[154]. Les femmes de *Bonheur d'occasion* sont en effet éminemment conscientes d'un temps qui ne constituerait en fait qu'un éternel recommencement et dans lequel la vie et la mort seraient des topiques communs :

> Elle voyait un petit cercueil qu'Azarius portait sous son bras. Mais non, il ne fallait pas s'attarder à pareilles idées qui étaient très mauvaises, disait-on, pour une femme enceinte. À quoi, à quoi donc penser, pourtant, sinon à ce mince cercueil, à peine plus grand qu'un berceau ? Un enterrement, un baptême, tous les événements importants de la vie prenaient à ses yeux le même caractère tragique, insondable, amer. Elle apercevait tantôt une fosse fraîchement creusée, toute prête pour le petit cercueil et tantôt un enfant endormi dans sa longue robe de baptême... (BO, p. 361)

Et cette reconnaissance d'un temps monumental, tout comme certaines répétitions descriptives et une perspective émotionnelle et subjective sondant la conscience des personnages, conduit vers la reconnaissance d'un univers métaphorique se surajoutant à la description de la réalité sociale qui fonde l'histoire, l'anecdote qu'est *Bonheur d'occasion*.

En fait, l'auteure (émettrice) a eu l'intention — intention qui peut ne pas être avouée ou consciente[155] — de produire une représentation

---

[154] Cf. Julia Kristeva, *ibid.*

[155] Marie Francoeur explique ainsi le fonctionnement de la condition de sincérité en matière grotesque : « On tiendra pour grotesque un texte littéraire dont il est manifeste que son auteur a eu l'intention, pas toujours avouée ni même consciente, de le produire en se conformant aux conventions culturelles du grotesque qui sont reconnues — et

métaphorique du corps féminin puisqu'en raison d'un agencement et d'une récurrence particulière des termes construisant la description corporelle des personnages féminins dans *Bonheur d'occasion*, l'auteure ne représente pas littéralement le monde tel qu'il est. Et elle a l'intention que cette représentation particulière soit reconnue, ce qui permet de dire que l'acte de langage métaphorique ne tient ni du mensonge, ni de l'insincérité. Bien que pouvant toujours nier cette représentation qui procède d'un second niveau de sens, l'auteure est engagée face au contenu propositionnel second qui définit l'intention de communication.

Car l'acte de langage métaphorique comporte toujours une double structure propositionnelle et l'intention de communication est liée à cette double structure propositionnelle. Le contenu littéral ne peut être décodé comme véhicule d'une représentation seconde, et donner ainsi accès à l'intention première de communication que si le lecteur comprend que l'auteure « en créant l'acte illocutionnaire métaphorique M, exprime implicitement le contenu propositionnel que (P) par le biais du contenu littéral (P^1) »[156]. Des structures sémantiques de la référence et de la prédication se dégagent donc un second niveau, sens dérivé, qui doit être perçu pour que la force illocutoire présente au sein de l'acte de langage métaphorique ait des effets et pour que l'intention de communication de l'auteure soit perçue. Si ce sens dérivé n'est pas découvert, l'intention de communication de l'auteure demeure lettre morte. Et la difficulté est d'autant plus grande dans *Bonheur d'occasion*, qu'en raison d'une forme beaucoup plus réaliste que poétique, le constat de défectuosité découlant de la constatation par le lecteur de l'insuffisance du premier décodage ne s'effectue pas toujours. Le contenu dérivé (P) se surajoutant au contenu propositionnel littéral (P^1), le lecteur s'en tiendra parfois au premier niveau, soit justement le niveau littéral.

---

finalement reconnaissables — par la collectivité socio-culturelle dont il est membre. », *Ibid.*, p. 273. Souligné par nous.

156 Nous avons ici adapté à l'acte de langage métaphorique la sixième condition constitutive d'une occurrence d'acte de langage réussie selon Searle.

En ce sens, les descriptions physiques des personnages féminins de *Bonheur d'occasion* peuvent facilement n'être appréhendées qu'à un premier niveau. Le contexte métaphorique étant présenté d'abord par un contenu propositionnel littéral dont la référence et la prédication peuvent exprimer le contenu propositionnel premier, mais pas seulement et surtout pas principalement ce contenu propositionnel[157] en raison du contexte d'énonciation et d'une récurrence particulière des termes. La condition de contenu propositionnel ne sera respectée qu'en autant que les deux niveaux de sens sont appréhendés, le lecteur et la lectrice comprenant que la maigreur n'est pas seulement un attribut, mais la représentation d'un corps féminin tenté par la neutralité, triste, camouflé et dévasté, tout comme la rondeur représente métaphoriquement le corps féminin maternel, emprisonné dans sa propre matrice, lié par l'enfantement et tout aussi dévasté. Et en matière d'acte de langage métaphorique, l'intention de communication (il en serait autrement en ce qui concerne l'acte de langage narratif par lequel l'auteure désire certes communiquer que Florentine est maigre) n'est liée qu'à l'intention primaire de représentation. L'acte de langage métaphorique ne devient une occurrence d'acte de langage métaphorique réussie qu'en autant qu'est perçue la représentation métaphorique d'un corps dévasté et non seulement la représentation littérale d'un corps maigre.

Dans le contexte métaphorique, il faut bien comprendre que ce n'est pas P qui doit être entendu comme réel, mais bien P^1, le contenu implicite qui doit se décoder à partir de P. Ainsi, le corps féminin n'est pas nécessairement maigre, le corps féminin est une enveloppe charnelle dont les dimensions varient à l'infini, mais les attributs de maigreur ou de rondeur stigmatisent un corps féminin dévasté, souffrant. Ainsi, la proposition littérale n'exprime pas le monde tel qu'il est (toutes les jeunes filles ne sont pas maigres et toutes les mères ne sont pas grasses), mais fonctionne par analo-

---

[157] Ainsi, Searle explique que la phrase « Il commence à faire chaud ici » « pourrait être énoncée non seulement pour dire à quelqu'un qu'il commence à faire chaud là où l'énonciation a lieu; la phrase pourrait aussi servir à demander à quelqu'un d'ouvrir la fenêtre (acte de langage indirect), à se plaindre du froid (énonciation ironique), ou à observer que la discussion en cours tourne à l'invective (énonciation métaphorique). », *Sens et Expression, op. cit.*, p. 127.

gie en raison de la récurrence des termes qui mènent à la recherche d'un sens second. L'auteure pourra donc toujours s'en tenir au sens premier de son énoncé, nier l'intention première, puisqu'elle procède par le biais d'une intention seconde.

En fait, l'auteure (émettrice) ne signalera jamais explicitement la présence d'une structure métaphorique puisque l'une des caractéristiques de l'énonciation implicite est justement de pouvoir être niée. Aucun code explicite n'est donc disponible au lecteur pour comprendre l'intention particulière de l'auteure. Cependant, certains marqueurs extra-discursifs, certaines marques d'énonciation métaphoriques, peuvent indiquer au lecteur qu'il est en présence d'un discours implicite. Ces marqueurs, que nous avons déjà nommés, sont la récurrence de certains prédicats descriptifs, le style indirect libre, la focalisation variable et une certaine confusion temporelle. Mais c'est l'émergence d'un double niveau de sens en raison d'une défectuosité du sens littéral en contexte qui demeure la marque fondamentale de la présence d'un acte illocutionnaire métaphorique. Ce marqueur de contenu propositionnel est la manifestation textuelle de l'univers métaphorique. Ainsi, la description répétée des attributs physiques amène à un constat de défectuosité et à la recherche d'un sens second. La vision du monde est « représentée [...] par le contenu propositionnel qui lui est propre[158] », ici un contenu propositionnel double. Ce contenu propositionnel double, marqueur de contenu propositionnel de l'acte illocutionnaire métaphorique, demeure l'indice premier de l'existence d'un acte illocutionnaire métaphorique.

Seulement, si le lecteur ou la lectrice ne comprend pas l'intention première ressortant de ce double niveau de sens, comme ce fut le cas de nombreux critiques qui ne s'attachèrent qu'à la dimension sociale de *Bonheur d'occasion* ou encore à la banale histoire d'amour, les conditions de satisfaction de l'acte de langage ne sont pas respectées et la force illocutoire de l'acte de langage métaphorique ne sera pas reconnue. Est-ce pour cela que certains remettent parfois en cause la valeur littéraire de *Bonheur d'occasion*, cinquante ans après sa parution ? Selon certains, le fait

---

158 Marie Francoeur, *Confrontations*, *op. cit.*, p. 281-282.

d'avoir perdu de vue la dimension sociale de l'oeuvre explique justement la désaffection qu'a connu l'ouvrage au cours des dernières années[159]. Mais ne peut-on pas penser que l'apport révolutionnaire (et presque toujours passé sous silence) de cette oeuvre a été de décrire, de rendre compte de l'exploitation des femmes, et plus particulièrement du corps des femmes, dans une société sans ressource et emprisonnée dans la pauvreté, les tabous et les interdits ? Et que cet apport est, entre autres[160], ce qui fait de *Bonheur d'occasion* un texte déterminant ?

En fait, l'intention première de communication de l'auteure s'est souvent heurtée à l'incompréhension des lecteurs. Comme le dit Lori Saint-Martin : « À propos de la femme, certains critiques littéraires ne voient chez Gabrielle Roy que le côté traditionnel, qui semble les arranger[161]. » Et elle poursuit sa réflexion en ces termes :

> Comment se fait-il que l'oeuvre de Gabrielle Roy ait obtenu, dès le début, la consécration de l'institution littéraire ? C'est sans doute une question de style et de contenu, au sens très large. Pour ne prendre qu'un exemple : la forme classique de *Bonheur d'occasion* et l'importance accordée à la famille dans ce roman sont des éléments qui le rendent bien plus acceptable que, par exemple, *le Torrent*, publié à compte d'auteur en 1950. *Le Torrent* étant difficilement recevable à cause de l'anti-cléricalisme et de la violence qui en marquent chaque page; le style poétique d'Anne Hébert constituait sans doute un autre obstacle[162].

Certes, la narration linéaire de *Bonheur d'occasion* ne heurte pas les lecteurs et les lectrices comme le feront les fictions pamphlétaires des féministes. Les effets d'une oeuvre sont intimement liés à sa structure.

---

159 Guy Laflèche, « Les bonheurs d'occasion du roman québécois », *Voix et Images*, Montréal, vol. III, n° 1, septembre 1977.

160 Les qualités spécifiquement littéraires de *Bonheur d'occasion* ont certes contribué à la notoriété de l'oeuvre.

161 Lori Saint-Martin, *Malaise et révolte des femmes dans la littérature québécoise depuis 1945*, *op. cit.*, p. 50.

162 *Ibid.*, p. 46. Souligné par nous.

Ainsi, un texte qui présente une « narration débitée en une longue suite de récits [...] au lieu de produire un effet immédiat, influence lentement et doucement la manière de penser et de sentir et finalement aussi, au moment de la déclaration, la manière d'agir de la personne destinataire des récits[163] ». En raison même de la forme privilégiée par Roy, soit le genre réaliste, l'oeuvre a modifié « lentement et doucement » l'ameublement mental des narrataires. Seulement, en étant souvent incapable de percevoir le double niveau de la représentation et donc de décoder l'intention première de représentation (le sens dérivé), les lectrices et surtout les lecteurs ne parviennent pas à percevoir le but véritable de l'énonciation, associant parfois le roman à de la littérature de gare.

En fait, la vision du monde qui sous-tend l'acte illocutionnaire métaphorique ne s'est pas fondée sur des habitudes acquises comme ce fut le cas pour l'acte illocutionnaire narratif de *Bonheur d'occasion*. Au contraire, cette vision est venue remettre en question ces « habitudes acquises et fondées sur des conventions socio-culturelles établies[164]. » Car pour accéder au double niveau de sens, le premier lecteur ou la première lectrice (le récepteur ou la réceptrice) de *Bonheur d'occasion* devait avoir une sensibilité particulière, une connaissance particulière, différente de celle qu'il possédait en vertu des conventions socio-culturelles de l'époque.

Car l'acte illocutionnaire métaphorique de *Bonheur d'occasion* a comme contenu propositionnel un corps féminin dévasté. *Bonheur d'occasion* n'est pas une banale histoire d'amour, mais bien plutôt le récit d'une femme flouée, d'une femme qui aspirait à connaître la liberté et le bonheur, et qui ne connaîtra peut-être que le dévouement et le devoir. Comme sa mère, dont elle aurait tant voulu se démarquer, Florentine, piégée par et dans son corps de femme, un corps « lourd, très lourd, qu'on traîn[e] comme une vie enchaînée, une vie qui [a] peur de ne pas être heureuse » (BO, p. 137), va assumer jusqu'au bout sa condition de femme, elle qui pourtant « dansait sa vie, [...] bravait sa vie » (BO, p. 135). Et c'est cette

---

163 Harald Weinrich, « Les temps et les personnes », dans « Théorie de la réception en Allemagne », *Poétique*, n° 39, septembre 1979, p. 350.
164 *Ibid.*, p. 281.

condition particulière que Gabrielle Roy dénonce tout au long de*Bonheur d'occasion*, une condition qu'elle compare d'ailleurs à celle des hommes du même milieu en montrant un Azarius rêveur, finissant par accéder à une certaine liberté, un Eugène menteur, exploitant sa mère pour vivre selon ses goûts et un Jean Lévesque, ambitieux, mais « sans regrets » :

> Elle aperçut cette vie d'homme qui s'épanouissait, libre, sans regrets; et cette vision lui fut plus intolérable, oui, mille fois plus intolérable encore que le sentiment de sa faute. (BO, p. 252)

De même, décrivant parallèlement les physiques de Rose-Anna et d'Azarius, deux êtres ayant pourtant vécu la même misère, l'auteure souligne bien les différences qui existent entre cette femme exténuée et cet homme qui, malgré les difficultés et la pauvreté, a conservé une certaine jeunesse :

> [...] Son physique n'avait point souffert des années de chômage et de petits métiers. Il avait toujours ses cheveux abondants de jeune homme, sa bouche large qui souriait facilement, son teint frais et sa belle prestance. (BO, 160)

Gabrielle Roy dénonce spécifiquement la situation faite aux femmes dans une société grugée par la misère. Rose-Anna et Florentine expriment bien cette solitude des femmes, Rose-Anna toujours seule avec sa misère, accouchant seule « comme une femme l'est toujours à ces moments-là » (BO, 360) et songeant que de toute manière « un homme supporte moins qu'une femme » (BO, 367), et Florentine désespérée de solitude face à une grossesse non désirée et qui pourtant n'emprisonne qu'elle-même :

> Oh ! Jean ne pourrait jamais rien connaître de sa peur à elle qui s'en allait seule par cette soirée de printemps faite pour le rire, pour les mains doucement unies, et c'était cela le moins acceptable, le plus injuste. (BO, p. 252)

Bien peu de commentateurs ont été conscients de la dénonciation d'une détresse particulière, non pas seulement liée à un groupe social, mais bien plus à un groupe biologique, et rares sont ceux qui ont vu dans *Bonheur d'occasion* une critique de la condition féminine. Comme l'ont souligné certaines critiques féministes au cours des dernières années :

> Dans *Bonheur d'occasion*, on relève la critique des inégalités de classe, mais pas celle des inégalités de sexe. Les lectures au féminin font ressortir la modernité de cette oeuvre généralement considérée comme traditionnelle, et qui paraît effectivement telle, tant que la question du sexe et du genre n'entre pas en ligne de compte[165]. Souligné par nous.

L'intention première de représentation (dont découle l'intention de communication) est en effet déterminée par la description d'une misère spécifiquement féminine, les personnages masculins permettant de mettre en lumière cette misère particulière.

En fait, *Bonheur d'occasion* est l'acte de dénonciation d'un corps souffrant, d'un corps dévasté, piégé et pillé. Mais cette dénonciation se cache dans l'implicite du discours, camouflée au coeur d'un récit bien plus réaliste que poétique, un récit qui comporte peu de marques de subjectivité linguistique et se veut d'abord discours social. La véritable intention de communication de l'auteure se camouflant derrière une double représentation du corps féminin, représentation réaliste, explique que le texte ait d'abord été perçu comme un roman traditionnel. Car « dire l'hétérogène » sans risquer de voir son discours contesté n'est pas chose facile au cours des années quarante et cinquante, période d'étouffement et de silence pour les créateurs québécois et, qui plus est, pour les créatrices québécoises. Et pourtant, durant cette période de « silence imposé » au cours de laquelle les créatrices sont soumises à de nombreux diktats esthétiques et moraux, Gabrielle Roy a fait bien davantage qu'une critique

---

165 Lori Saint-Martin, « Introduction », *l'Autre lecture*, *op. cit.*, p. 16.

sociale : elle a contesté certains mythes liés à l'image de la femme. Car, présentant métaphoriquement la détresse du corps désirable et du corps maternel, l'auteure tente de modifier l'ameublement mental et culturel des lecteurs et des lectrices en dénonçant un « code culturel artificiel[166] ».

2.2 LA SÉRIE DE LA CONTESTATION : LA QUÊTE D'UNE IDENTITÉ. ANALYSE DE *LES CHAMBRES DE BOIS* D'ANNE HÉBERT

2.2.1 PRÉSENTATION GÉNÉRALE DE L'OEUVRE

Anne Hébert publie son premier roman en 1958 « sous le titre un peu secret des "Chambres de bois"[167] ». Cette poétesse qui signe son second ouvrage en prose n'est plus une inconnue. *Le Torrent*, un recueil de nouvelles, est paru en 1950; il faisait suite au recueil de poésie *Les songes en équilibre* et précédait *Le Tombeau des rois*. Hébert devra cependant attendre *Kamouraska* pour être enfin reconnue tout autant comme romancière que comme poétesse.

Qualifié de premier « roman poétique écrit au Canada français[168] », *Les Chambres de bois*, roman d'une « révolte ouvr(ant) la voie à la libéra-

---

166 Nicole Bourbonnais, « Gabrielle Roy : de la redondance à l'ellipse ou du corps à la voix », *Voix et Images*, vol. XVI, nº 1 (46), automne 1990, p. 95-110.

167 Pierre De Grandpré, « *Les Chambres de bois* », *Le Devoir*, 27 septembre 1958, p. 11.

168 L'expression « roman poétique » est de Roger Duhamel. Le texte d'Anne Hébert est l'une des premières oeuvres qualifiées de roman-poème, un genre pratiqué, entre autres, par Jacques Godbout, Gérard Bessette, Hubert Aquin et Réjean Ducharme au cours des années soixante et soixante-dix. Dans *Le roman québécois, reflet d'une société*, Monique Lafortune explique que c'est « son écriture poétique [celle d'Anne Hébert dans *Les Chambres de bois*] qui a amené les critiques à parler de roman-poème. » (Laval, Mondia, 1985, p. 101) Et Gabrielle Poulin affirme : « L'étonnante floraison de ce qu'on a appelé le roman-poème provient d'une crise aiguë d'identité qui cherche sa résolution dans la création de formes inédites qui soient le reflet d'une conscience en devenir. Ces oeuvres nouvelles, aussi étranges que belles [...] provoquent l'étonnement et l'admiration [...]. Elles se situent aux antipodes de la littérature dite populaire. », « Le temps des

tion[169] », apparaît doublement prémonitoire. D'abord, il « annonc[e] le [prochain] bouleversement de l'univers romanesque québécois[170] ». De plus, il permet d'entrevoir la quête de liberté, d'autonomie et de reconnaissance qui sera celle des femmes dans les années à venir. Car si, comme le souligne Gabrielle Poulin, *Les Chambres de bois* (avec *La Bagarre* de Gérard Bessette) « indique que] [l]'ère des métamorphoses est commencée [et] se dresse comme une borne entre deux époques romanesques[171] », si ce texte s'inscrit dans la série littéraire nationale en étant un représentant des « romans de la contestation », il présente cette contestation sous un jour différent, celui d'une réalité appréhendée par un imaginaire féminin, indiquant qu'au coeur de la contestation sociale, un autre groupe souhaite aussi la liberté et l'autonomie[172]. Pour les héroïnes québécoises, « ce premier roman-poème proclame la fin d'une époque[173] » :

> Nos Blanche d'Haberville, Angéline de Montbrun, Maria Chapdelaine, Rose-Anna et Florentine Lacasse, Angélina Desmarais, Alphonsine Beauchemin... sortent, en même temps que Catherine, de la maison fermée au fronton de laquelle un dieu à double face veillait : Amour-Devoir, Devoir-Amour. L'on est certes encore loin des revendications féministes qui prendront forme romanesque ou pamphlétaire après 1975 et engendreront les longs monologues éclatés des amours lesbiennes. Tout juste dépouillé du vêtement conventionnel, pour ne pas dire de l'uniforme ou du saint Habit, qui enveloppait pudiquement les amoureux incestueux de la famille québécoise, le roman découvre sa nudité avec gêne et ravissement[174].

---

métamorphoses », dans *Le Québécois et sa littérature*, sous la direction de René Dionne, Sherbrooke Naaman, Paris, Agence de Coopération Culturelle et Technique,1984, p. 121. Souligné par nous.

169 Monique Lafortune, *op. cit.*, p. 101.

170 Gabrielle Poulin, *op. cit.*, p. 120.

171 *Ibid.*, p. 120.

172 Nous verrons que les critiques examinent généralement l'implication du roman dans l'histoire littéraire nationale, mais qu'ils ne s'intéressent guère à la vision particulière de femme qui colore ici différemment la thématique de la contestation.

173 Gabrielle Poulin, *op. cit.*, p. 119.

174 *Idem.*

Cette oeuvre est en quelque sorte la prémisse à d'autres oeuvres de femmes, que ce soit *Les enfants du sabbat* et *Kamouraska* de la même auteure, ou encore *Manuscrit de Pauline Archange* de Marie-Claire Blais, *Amadou* de Louise Maheux-Forcier, toutes des oeuvres qui seront autant d'appel à l'affranchissement des femmes.

> Certaines oeuvres artistiques se présentent, en effet, essentiellement comme des arguments de type abductif, c'est-à-dire comme de vastes hypothèses projetées sur le monde, à la manière d'un tableau abstrait dont les formes et les couleurs contribuent à créer un univers possible[175].

Et ce texte annonce aussi la série des oeuvres féministes, oeuvres qui seront tout à la fois la synthèse des questionnements et des révoltes qui ont précédé et l'ouverture vers les mutations, les modifications irréversibles qui bouleverseront l'univers patriarcal[176].

Pourtant, le texte d'Anne Hébert, de par sa forme et son contenu, est bien loin de la fresque sociale ou du texte revendicateur. Les bouleversements qu'il entraînera dans la littérature des femmes seront intimement liés à l'évocation onirique et symbolique de l'univers féminin, évocation qui permettra de symboliser « l'hétérogène ». L'oeuvre cherche donc d'abord à rendre une atmosphère particulière, une couleur et une lumière façonnées par les images et les représentations poétiques. La majorité des critiques considéreront qu'il s'agit d'une oeuvre majeure sur le plan littéraire, une oeuvre romanesque écrite par un « grand poète » :

---

175 Louis Francoeur, « Abductions et répétitions esthétiques », *Protée*, automne 1995, p. 42.

176 Comme nous l'avons déjà souligné dans une section précédente, chacune des séries culturelles est soumise à une double logique, ampliative et explicative, logique qui « préside ainsi à la création de deux mouvements, l'un de création et l'autre de déploiement », *Ibid.*

> Anne Hébert nous offre dans « Les chambres de bois» un style qui la place au rang des solides écrivains, un style allusif et voilé de pudeur qui, comme le souligne Samuel de Sacy en préface, « bannit les explications, les plaidoyers, les confessions et tous les bavardages de héros qui, sous prétexte de faire reluire le romanesque, ne réussissent qu'à en ternir la pureté. [...]» Après « Les chambres de bois» , Anne Hébert demeure toujours l'un des grands poètes contemporains de la langue française[177].

Les chambres de bois est donc un texte placé sous la double enseigne de la prose et de la poésie. Hébert compose un hymne de la métamorphose, un chant de la libération et « [l]a poésie n'est plus distribuée par larges touches, mais imprègne et sous-tend l'action toute entière[178] ». Les commentateurs se sont d'ailleurs bien plus intéressés à cette innovation formelle qu'à l'histoire des *Chambres de bois*.

Mais quelle est justement l'histoire des *Chambres de bois* ? Le texte raconte l'épopée de Catherine, l'aînée d'une famille modeste[179], qui épouse un pianiste, fils de châtelain, et le suit jusqu'à Paris. Confinée dans ces « chambres de bois » qui servent de tanière à son mari, artiste en mal de création et d'inspiration, Catherine devient la principale vision artistique de cet insignifiant Pygmalion. Mais elle finira, contrairement à Florentine, par rompre le joug sous lequel elle vit, retrouvant un semblant d'autonomieet de liberté. Certains critiques n'ont vu dans cette anecdote que « l'histoire d'une grande frustration et d'un déséquilibre psychologique[180] » et dans

---

177 Jean-Paul Robillard, « Le livre de la semaine : "Les chambres de bois" », *Le Petit journal*, du 19 au 26 octobre 1958, p. 45.

178 Saint-Aubin, « Les chambres de bois », *Lectures*, vol. 5, nº 14, 15 mars 1954, p. 220.

179 Cependant, contrairement à Florentine, dont la mère est un personnage omniprésent, Catherine est orpheline de mère. C'est donc Catherine qui assure le bien-être de la famille, qui tient en fait le rôle de la mère : « Toute transparence refaite à sa mesure, Catherine ne s'était jamais laissée devancer par le travail et le temps. Depuis la mort de la mère, n'y avait-il pas trois petites soeurs après elle qu'il fallait nourrir, laver, peigner, habiller et repriser, tandis que le père se retirait en sa solitude. » (CB, p. 27)

180 Jean-Paul Robillard, *op. cit.*. Ainsi, Robillard, commentant le texte dans *Le Petit Journal* (du 19 au 26 octobre 1958, p. 45), écrit : « [...] Parce que "Les Chambres de

l'effort de libération qu'une tentative avortée, doutant « que cette femme, plus ou moins guérie, puisse enfin trouver le bonheur[181]. » Et ils n'ont guère perçu la métamorphose individuelle, préférant voir dans l'oeuvre une métaphore de la libération du pays. Pourtant cette femme qui va quitter sa famille, son pays, « le pays de Catherine », pour suivre cethomme qu'elle croit aimer, cette femme est l'image de toutes celles qui vont bientôt « aspir[er] à vivre librement[182] ».

Car la tentative de la libération de Catherine deviendra le chant incantatoire de toute une génération. Tentative de libération plutôt que véritable exorcisme, l'oeuvre ouvre la voie à tout un processus de redéfinition, de mutation, qui passe par le rejet du corps désincarné, irréel, mythique et imaginaire. Catherine incarne le refus, mais, bien plus, elle exalte enfin la révolte :

> La servante lui obéissait en tout, subjuguée par cette révolte qu'elle découvrait en Catherine, ravie qu'un service aussi rare lui fût permis en sa vieillesse. (CB, p. 139)

Cette fronde est celle des jeunes femmes, des « filles-enfants » qui refusent désormais leur sort sous le regard « ravi » des vieilles femmes. Bientôt, plus d'un personnage féminin affichera cette indocilité et choisira la dissidence. Mais la dissidence mettra du temps à trouver sa voie/voix. Et il faudra attendre les écrits féministes avant que cette parole, qui n'est encore

---

bois" ne sont pas seulement le long poème d'un drame d'amour, mais aussi l'histoire d'une grande frustration et d'un déséquilibre psychologique. Catherine est une refoulée et son aventure fait ni plus ni moins le procès de l'attitude prise généralement jusqu'ici par nos familles devant les problèmes de la vie en général et les questions sexuelles en particulier. ». Souligné par nous. Nous reviendrons sur ce commentaire dans le troisième chapitre.

181 *Ibid.*

182 Marie-Claire Blais, *Manuscrits de Pauline Archange*, Montréal, Le Jour, 1968.

que balbutiement, ne devienne une arme[183] de libération pour les poétesses et les écrivaines féministes.

2.2.2 L'ACTE D'ÉNONCIATION : LES MARQUES DE LA SUBJECTIVITÉ

> « ... Allez et ne craignez point; les rêveurs sont les poètes; et les poètes sont les prophètes ».
> Louise Michel, « Lueurs dans l'ombre », 1861.

Les romans-poèmes étonnent, suscitent l'attention des lecteurs, mais ne vont pas jusqu'à les déstabiliser comme le feront les écrits de Nicole Brossard, France Théoret et Louky Bersianik. En ce qui concerne le degré de subjectivité linguistique, le texte des *Chambres de bois* se positionne à mi-chemin entre *Bonheur d'occasion* et *l'Amèr*. Alors que *Bonheur d'occasion* dénonçait et que *l'Amèr* exigera, *Les Chambres de bois*, texte poétique et par le fait même prophétique, annonce déjà ces événements qui amèneront la révolution féministe.

Cependant, le texte-poème des *Chambres de bois* ne parle pas encore de spécificité. L'auteure ne fait pas d'adéquation entre langage et oppression patriarcale et ne cherche pas à faire entendre une voix/voie nouvelle à inventer, « une langue sacrée qui sécréterait la phalline[184] ». Mais le langage n'est déjà plus un simple instrument permettant de transmettre un certain message. Par l'entremise des jeux sur le langage, l'auteure cherche à déformer, à transformer le réel, à le transposer pour en

---

183 Que la prise de parole se présente ici sous un jour tourmenté et ambivalent n'est certes pas surprenant vu la situation encore bien difficile des femmes et des créatrices québécoises en 1958. Comme le soulignera Catherine Clément en 1975 : « Que le langage des femmes doive être d'abord balbutiement, quand il s'agit de souffrance réelle, c'est une réalité de fait : peut-on faire de cette entrave, une arme ? », « Enclave, esclave », *L'Arc*, 61, 1975, p. 17.

184 Yolande Villemaire, « Présentation critique », *Un livre* de Nicole Brossard, Montréal, Les Quinze, 1980, p. 10.

faire apparaître les contraintes et les limites. Hébert se situe dans la lignée de tous ces poètes qui, depuis Novalis, s'opposent à la conception aristotélicienne de l'art selon laquelle la poésie n'est qu'imitation. Pour les poètes de la modernité, le langage est plus qu'un simple outil, il est l'objet même du processus de création et souvent la fin en soi de ce même processus. Pour tous ces poètes, le langage permet d'agir sur le monde.

Ainsi, dans *Les Chambres de bois*, l'abondance des comparaisons, la redondance des « comme », crée une telle accumulation d'images, de contrastes, que la forme même du texte devient un lieu designifiance privilégiée. Les figures de la comparaison et de la métaphore ne sont plus de simples ornements; elles permettent de créer un climat onirique, un espace intemporel, presque irréel. Le roman est plus près de la poésie que de la prose, car l'utilisation abondante de l'instrument comparatif provoque une confusion des genres :

> [...] parfois l'auteur a recours à l'instrument comparatif au lieu de donner une image en jaillissement direct. Son abus du « comme » résulterait donc d'un certain conflit entre le mode du poème et celui du roman[185].

En fait, la fonction poétique domine ici toutes les autres fonctions du texte, de telle sorte que la forme subjugue l'histoire. Celle-ci se développe au gré des images poétiques, des représentations oniriques et symboliques. Chacun des textes que nous analysons possède une structure particulière,

---

[185] Jean Le Moyne, « Hors les chambres de bois », *Le Journal musical canadien*, 1958, cité dans *Présence de la critique*, Ottawa, HMH, 1966, p. 38. Le critique écrit : « On ne s'étonnera pas que le roman d'Anne Hébert se veuille constamment poème et que la réalité y soit saisie bien plus synthétiquement que par accumulation analytique du singulier. En effet, les références explicites au quotidien et aux objets sont réduites au minimum; elles sont utilisées d'avance transposées; elles sont inséparables des attitudes intérieures dont elles soulignent et garantissent les contours. [...] Voici des éléments propres au roman qui se déplacent vers le poème sévère et viennent le tisser serré avec une économie admirable. Le mouvement est généralement accompli en un seul geste de création qui remplace l'analyse par l'exactitude de la coïncidence entre plusieurs couches psychologiques. », *ibid.*, p. 38.

structure liée à la fonction qui prédomine dans le texte. Ainsi, la fonction poétique régit le roman-poème, alors que la fonction référentielle domine dans la fresque sociale et que la fonction expressive règne dans la théorie-fiction :

Fonctions :		
Référentielle	**Poétique**	**Expressive**
Bonheur d'occasion	*Les chambres de bois*	*L'Amèr*

Cette prédominance n'empêche pas les autres fonctions d'être à l'oeuvre dans le texte. Par exemple, dans un texte comme *l'Amèr*, texte qui tente de réinventer le langage, d'ouvrir la voie à une certaine gynélité à travers la création de mots, de termes et d'expressions nouvelles, la fonction poétique joue nécessairement un rôle de premier ordre. En fait, l'importance accrue de la fonction expressive entraîne inévitablement un amenuisement de la fonction référentielle, mais a aussi comme conséquence une intensification du rôle de la fonction poétique. Et, à l'inverse, l'effacement de la fonction référentielle augmente le rôle de la fonction émotive.

Dans le présent texte, le parti pris de non-ingérence ne résiste pas à l'accumulation des images poétiques, des métaphores et des comparaisons. La fonction expressive y acquiert ainsi une certaine importance. Cependant, la narratrice demeure absente de l'histoire qu'elle raconte. Cette narratrice extradiégétique-hétérodiégétique est caractérisée une fois de plus par l'utilisation de la troisième personne. Le texte des *Chambres de bois* comporte de nombreux passages en focalisation interne, c'est-à-dire un récit mené à la troisième personne selon le point de vue d'un personnage. Les événements sont montrés de l'extérieur, car le narrateur ne peut interpréter les pensées intimes, les émotions ou les sentiments des personnages

puisqu'il « ne dit que ce que sait tel personnage[186] ». Ainsi, le mode narratif de la focalisation interne « implique en toute rigueur que le personnage focal ne soit jamais décrit, ni même désigné de l'extérieur, et que ses pensées ou ses perceptions ne soient jamais analysées objectivement par le narrateur[187]. » Les personnages des *Chambres de bois* demeurent tous un peu énigmatiques, un peu mystérieux, presque symboliques, désincarnés. La narratrice ne semble les voir qu'à travers le bref regard des autres personnages. Le lecteur n'a que rarement accès à leurs pensées intimes, à leurs sentiments. En fait, le texte présente une narration « omnisciente sélective[188] », c'est-à-dire à point de vue restreint, en raison des nombreux segments en focalisation externe et de la difficulté qu'a la narratrice à pénétrer dans la conscience des personnages et à analyser leurs troubles et leurs peurs. La narratrice en sait à peine plus que ses personnages; ceux-ci apparaissent parfois sibyllins, presque insondables.

---

186 Gérard Genette, *op. cit.*, p. 206.

187 *Ibid.*, p. 209. En ce sens, la focalisation interne « n'est pleinement réalisée que dans le récit en « monologue intérieur » [...] », ibid., p. 209-210. Cependant, Genette définit ce terme à l'aide d'un critère moins rigoureux : « Ce critère, c'est la possibilité de réécrire le segment narratif considéré (s'il ne l'est déjà) à la première personne sans que cette opération entraîne "aucune autre altération du discours que le changement même des pronoms grammaticaux" [...] », *Ibid.*, p. 210. Ainsi, le passage suivant des *Chambres de bois* pourrait être transcrit au « je » sans « que cette opération entraîne "aucune autre altération du discours que le changement même des pronoms grammaticaux" » : « Catherine demanda les clefs de la maison dans un petit anneau d'argent; elle désira régner sur les arrivées de sucre et la consommation de café, sur les toiles qu'on lave, repasse et plie. Elle demanda des balais de couleur et du savon noir. », p. 76.

188 Ce type de narration est issu d'une classification de Norman Friedman comprenant huit termes : deux types de narration « omnisciente », avec ou sans « intrusion d'auteurs », deux types de narration « à la première personne », deux types de narration « omnisciente sélective », c'est-à-dire à point de vue restreint, soit multiple, soit unique, enfin deux types de narration purement objective (cité dans Gérard Genette, *Figure III*, *op. cit.*, p. 205). Genette considère qu'il y a ici confusion entre la voix et le point de vue. Toutefois, une telle répartition permet de faire des distinctions qui sont parfois difficiles à faire avec la typologie à trois termes admise par Genette. Comme le souligne ce dernier : « le partage entre focalisation variable et non-focalisation est parfois difficile à établir » (*Figure III*, *op. cit.*, p. 209), ce qui est d'ailleurs le cas dans *Les Chambres de bois*.

Le lieu du récit semble tout aussi mystérieux que les personnages. L'actualisation spatio-temporelle est accessoire, les signaux textuels de temps et d'espace étant fort peu nombreux. Le texte commence par une brève description d'un lieu mythique : « C'était au pays de Catherine, une ville de hauts fourneaux flambant dans le ciel, jour et nuit, comme de noirs palais d'Apocalypse. » (CB, p. 27). Selon Jean Le Moyne, « [à] certains indices tout extérieur, nous nous savons quelque part en France[189] ». Dans la seconde partie, l'action se transporte à Paris, comme il en est fait mention dans l'invitation de Michel à Catherine : « Restez avec moi, Catherine, je vous emmènerai à Paris, dans cet appartement que nous gardons pour la saison des concerts [...] » (CB, p. 64). Enfin, dans la troisième et dernière partie, il semble que l'action se situe sur la Côte d'Azur « à cause des oliviers, des mimosas et d'un âne[190] ». Mais ce pourrait aussi être la Provence. En fait, le lieu exact du récit n'a que peu d'importance en raison de la forme même de l'oeuvre, récit poétique et symbolique, qui semble se situer en dehors du temps et de l'espace. Le Moyne critique d'ailleurs le choix d'Anne Hébert de localiser l'action en Europe, plus précisément en France :

> Il eût mieux valu en rester à la Pologne de Jarry, c'est-à-dire au nulle part, le dépaysement convenant bien au caractère symbolique du récit et un fond irréductiblement canadien-français contrariant et défaisant toute prétention européenne[191].

Alors qu'elle structure tout le récit de *Bonheur d'occasion*, l'actualisation spatio-temporelle n'est plus un indice vraiment signifiant dans Les chambres de bois. Elle deviendra presque inexistante dans *l'Amèr*, bien que le texte construise, à l'aide d'expressions déictiques particulières, une forme spécifique, originelle, de temporalité.

---

189 Jean Le Moyne, *op. cit.*, p. 39.

190 *Ibid.*

191 *Ibid.*

L'absence ou encore l'amenuisement de la temporalité, tout comme la récurrence et l'organisation des formes verbales, informe le lecteur sur la manière dont l'oeuvre tente de saisir le réel. La majorité du récit se déroule ici à l'imparfait ou au passé simple; l'univers des*Chambres de bois* est donc celui du monde raconté, celui de la description des événements et des actions, et non pas celui des commentaires. Si l'attitude de réception des lecteurs est encore une fois détendue, elle l'est cependant moins que dans *Bonheur d'occasion* en raison de la diminution de certains indices textuels, tels les liens logiques et les marques d'actualisation spatio-temporelle. Seulement, l'utilisation constante de l'imparfait et du passé simple permet au lecteur de prendre une certaine distance face au discours. Il ne se sent pas véritablement concerné par ce qui est dit, par les événements, les paroles, les pensées, les faits racontés[192]. Le lecteur ne pourra plus prendre semblable distance à la lecture de *l'Amèr*, texte écrit majoritairement au temps présent et constituant une longue interpellation de l'autre, de l'Autre.

Bien que rédigé à l'aide des temps verbaux du monde raconté, le texte présente cependant une alternance particulière entre les formes de l'imparfait et du passé simple. En effet, l'importance du passé simple est de plus en plus grande à mesure que le texte avance. Si les deux temps verbaux alternent régulièrement durant la première moitié du récit, l'imparfait s'estompe au fur et à mesure que le récit avance, disparaissant presque complètement à la toute fin. Que marque cette disparition ? Cette mise en relief indique-t-elle un changement d'atmosphère ? En fait, elle attire l'attention des lecteurs sur un processus distinctif en montrant une gradation particulière des événements. Elle est la marque structurelle d'une transformation, d'une métamorphose, celle de Catherine; elle constitue l'indice textuel de la mutation. De jeune fille tremblante et incertaine, entraînée presque malgré elle dans les « chambres de bois », de « petite fille blessée » (CB, p. 189), Catherine devient cette femme qui rejette le rêve, la fabulation, le songe qui n'est pas la vie :

---

[192] Marie Francoeur, *Confrontations*, *op. cit.*, p. 155.

> Catherine demeura silencieuse. Elle ferma les yeux un instant, recueillit toute sa vie, comme quelqu'un qui va mourir, n'en put détacher les dons réguliers de Michel, y trouva un poème qu'il lui avait appris, et répondit :
> - « Une toute petite bague pour le songe, Michel, rien qu'une toute petite bague. » (CB, p. 190)

L'imparfait devient donc la marque du passé, d'un passé révolu, alors que le passé simple incarne la vie présente, la vie réelle qui s'ouvre sur l'avenir et sur la réalité. L'effacement de l'imparfait symbolise donc la libération, la résurrection du corps, et le retour au temps réel.

Car la compréhension de la structure de l'oeuvre est la première phase de la quête de l'intention de communication. Cette intention est déjà mise en place dans la forme même de l'oeuvre et peut être appréhendée grâce aux indices textuels qui renseignent sur le schéma du texte et sur la situation de communication. L'oeuvre d'Anne Hébert illustre donc la trajectoire d'une libération qui s'exprime d'abord par une alternance originale des formes verbales, par la disparition des adverbes de la consécution narrative, par la confusion des genres et la présence obsédante des images, des comparaisons et des représentations symboliques.

La subjectivité linguistique des *Chambres de bois* est bien celle du message poétique, un message qui transite par le rêve et qui se veut prémonitoire. Les oeuvres des poètes sont bien souvent prophétiques; le premier roman d'Anne Hébert, encore tout empreint des caractéristiques propres à la poésie, est certes coloré par une subjectivité qui fonde cet « avertissement inexplicable[193] ». Il inaugure l'ère des « aspirations », cette ère qui permettra aux femmes d'entrevoir leurs désirs et l'objet de leur quête. Alors que *Bonheur d'occasion* dénonçait une réalité sociale particulière, permettait d'entrevoir des possibles, mais pas de solutions véritables, soit l'objet de la quête, *Les chambres de bois* annonce déjà le

---

[193] La prémonition est ainsi définie dans *le Petit Robert* : « Avertissement inexplicable qui s'impose à la conscience et fait connaître un événement à l'avance ou à distance », *op. cit.*, p. 1515.

temps des questionnements et des changements, ces changements qui seront bientôt demandés, provoqués, exigés par les écrivaines féministes.

2.2.3 L'ACTE PROPOSITIONNEL ET L'ACTE ILLOCUTIONNAIRE : LES INTENTIONS DE SENS DU CONTEXTE MÉTAPHORIQUE

2.2.3.1 L'acte propositionnel : l'intention de représentation ou le corps possédé, transmué

Le texte des *Chambres de bois* présente le corps féminin de manière tout à fait dichotomique, opposant le corps plein de vie et libre au corps possédé et mort, opposant le corps nubile, encore tout près du songe, du rêve, au corps brûlé de l'amoureuse ou au corps-statue de l'égérie. Catherine est la symbolisation d'une transformation qui marque le passage de l'obscurité à la lumière, de la mort à la vie et de l'enfance à l'âge adulte. La fin de l'enfance n'atteste pas de l'accès à la liberté, mais seulement de la fin d'un songe. Seulement cette enfance se poursuit sur une très longue période, période durant laquelle les filles et les femmes sont sous la tutelle des hommes. Alors que Florentine symbolise l'immaturité, Catherine représente le cheminement vers la maturité, une maturité que la narratrice de *l'Amèr* tentera envers et contre tous d'assumer.

A. Identification de l'objet : le corps-multiple

Quels sont les termes de référence qui identifient le corps féminin ? Le corps féminin est principalement symbolisé par les corps des deux principaux personnages féminins, soit Catherine et Lia. Mais contrairement aux personnages de Florentine et de Rose-Anna, ces personnages ne peuvent être considérés comme des archétypes. Le corps féminin est ici exprimé sous diverses facettes; il est multiple, corps de jeune fille, corps de fille-enfant, corps de jeune femme amoureuse ou encore corps de vieille femme malade, et la dépersonnalisation qui s'attachait à la description des personnages féminins de *Bonheur d'occasion* est ici totalement inexistante. En

fait, contrairement aux personnages féminins de l'oeuvre précédemment analysée, les deux personnages féminins des *Chambres de bois* ont un corps particularisé. Cette particularisation atteindra son apogée avec*l'Amèr* alors que le « je » prend enfin la parole. Mais Anne Hébert montre déjà le corps féminin dans sa multiplicité, en rejetant justement toute symbolisation qui ferait de ce corps la représentation d'un modèle. Plus tard, Brossard rassemblera ces multiples corps de femmes, non pas pour les soumettre de nouveau à un modèle, mais pour les réunir dans leur spécificité. La boucle est en quelque sorte bouclée, du corps-modèle au corps-multiple jusqu'au corps spécifique[194].

Dans *Les chambres de bois*, ce corps particularisé devient celui de Catherine, de Lia, d'Aline. Car les termes de la référence s'appliquent toujours à un objet unique; cet objet unique était le corps féminin dans *Bonheur d'occasion*, un corps féminin identifié par différentes expressions, alors que le corps féminin n'existe pas de manière indifférencié dans*Les Chambres de bois*, les expressions référentielles permettant de reconnaître le corps de Catherine, de Lia, de la servante, etc. Cette considération ne va pas à l'encontre de l'axiome d'existence qui dit qu' « il doit exister un objet et un seul auquel s'applique l'énoncé de l'expression par la locut[rice][195] », puisque nous n'avons pas un seul objet de référence comme c'était le cas dans *Bonheur d'occasion*, dont tout ce qui est dit est vrai quel que soit le référent, mais plusieurs objets de référence; nous ne parlons donc plus du corps féminin, mais des corps féminins, des corps de Catherine, de Lia, de Lucie. Il n'y a plus de modèle unique : le corps féminin devient pluriel.

---

[194] Ce processus d'identification du corps a en quelque sorte procédé par un rejet des modèles, rejet très clairement illustré dans *Les chambres de bois*, pour parvenir finalement à une certaine symbolisation du corps féminin avec les écrivaines féministes. Le corps spécifique des écrivaines féministes courait certes le danger de devenir un corps modèle, modèle non plus imposé par les hommes, mais bien désormais imposé par les femmes. Il semble cependant que cette recherche de spécificité n'a pas concouru à la formation de tels modèles et, qu'après avoir découvert leur caractère particulier, les femmes ont su découvrir leur différence.

[195] John R. Searle, *Les actes de langage*, *op. cit.*, p. 127.

La référence est effectuée d'abord à l'aide des noms propres, tels Catherine, Lucie, Lia et Aline, noms propres qui permettent d'identifier des personnages de femmes[196]. Chacun de ces noms propres représente ici un corps féminin dans sa particularisation et non plus un corps symbolique. Les noms propres et les pronoms de la troisième personne identifient des filles, des soeurs, des femmes; ils ne représentent pas seulement un corps symbolique, désincarné, mais ils devraient permettre de reconnaître une entité particulière. Toutefois, si les noms propres ont une relation de contiguïté avec l'objet qu'ils représentent[197], ils ne permettent pas toujours une identification non-ambiguë de cet objet. En fait, le nom propre ne fournissant pas, contrairement à la description définie, les caractéristiques identifiantes de l'objet, il ne permet pas toujours de le reconnaître sans ambiguïté.

> [...] les descriptions définies réfèrent uniquement en vertu du fait que les critères ne sont pas imprécis [...], car c'est en fournissant une description explicite de l'objet, qu'elles réfèrent. Les noms propres, eux, réfèrent sans fournir une telle description[198].

L'utilisation des noms propres permet à l'objet de la référence de demeurer quelque peu énigmatique. Le corps féminin se doit donc d'être caractérisé par différents prédicats qui vont permettre de le cerner parfaitement. De plus, l'utilisation fréquente de la troisième personne est l'indice que le

---

196 Searle considère que le nom propre est l'exemple le plus clair d'expression référentielle : « A première vue, rien ne semble plus facile à comprendre en philosophie du langage que l'emploi des noms propres : voici le nom, voilà l'objet. Le nom représente l'objet », *ibid.*, p. 215, La difficulté est cependant de déterminer, comme le souligne Searle lui-même, de quelle manière le nom propre « représente » ? Que signifie ici le terme « représenter » ? Pour Searle, le nom propre représente de manière ambiguë puisqu'il ne précise jamais les caractéristiques premières de l'objet comme peut le faire la description définie.

197 « Dans la théorie du sémioticien américain Peirce, le nom propre a valeur d'un authentique indice qui désigne justement un individu. », Louis Francoeur, *Les signes s'envolent*, *op. cit.*, p. 192.

198 John R. Searle, *Les actes de langage*, *op. cit.*, p. 227.

regard porté sur le corps est un regard extérieur et que le corps est encore défini, malgré la tentative de libération, selon les critères de l'autre, des autres.

Pour leur part, les personnages féminins secondaires sont identifiés en fonction de leur appartenance à un sous-groupe particulier, sous-groupe qui les identifie en raison d'un lien de parenté quelconque[199], mères, filles, femmes, soeurs ou nièces. En fait, ces expressions, précédées d'un article défini, ne font plus seulement identifier le personnage, mais le caractérisent aussi en fonction de son rôle ou de sa situation familiale ou parfois même de sa situation sociale (comme c'est le cas pour les servantes). Cetarrière-plan particulier montre de nouveau des personnages féminins stéréotypés et qui n'ont souvent de rôle qu'en fonction du lien qui les unit à l'homme.

D'autres descriptions définies permettent de reconnaître certaines caractéristiques particulières des corps féminins. Ainsi, le terme « fille » est celui qui revient le plus fréquemment. Ce terme, qui peut se définir comme un « enfant ou [un] jeune être humain de sexe féminin », éclaire l'importance fondamentale que revêt l'enfance et la jeunesse dans le texte d'Anne Hébert. En effet, des expressions comme « la fille », « la première enfance », « une toute petite fille », « filles-enfants » sont répétées et amènent à confondre les personnages féminins. En fait, comme nous le verrons, l'enfance détermine un espace-temps particulier, celui du rêve et du songe, un lieu d'où il faut s'échapper pour accéder à la vie. Et ce lieu n'est pas seulement celui de la « toute petite fille », il est aussi celui de la « mince fille, désossée » qui ne sait pas sortir du rêve où elle se trouve enfermée. Car c'est à travers leur corps que les jeunes filles trouvent leur place, s'initient à la vie et sont liées, emprisonnées dans un rôle, un destin, enfermées dans les « chambres de bois ». Ainsi, Catherine devient femme en faisant l'amour pour la première fois :

---

199 Ainsi, des trois soeurs de Catherine, seule Lucie est identifiée de manière individuelle.

> [...] C'est alors que le long corps s'est abattu sur elle, lourdement comme un arbre. Michel demandait pardon, et il embrassait Catherine au visage et aux seins.
> Vers le matin, Catherine était devenue femme. Michel s'écroula à ses côtés comme un noyé et il répétait : « Tu es le diable, Catherine, tu es le diable. » (CB, p. 76)

Le corps est donc l'élément qui initie la femme au monde et à la culture de l'autre, cette culture qui fait d'elle un ange et/ou un démon. Cette vision dichotomique a toujours été implicitement présente dans la représentation artistique de la femme. Elle atteint probablement son apogée dans la littérature décadente de l'entre-deux-guerres en France (que l'on songe à Rachilde) dans laquelle prévaut « l'image d'une féminité dévorante[200] ». Jusqu'à un certain point, cette image est présente dans *Les Chambres de bois* par le biais de la passionnée Lia, mais aussi avec Catherine dont la sensualité et l'amour de la vie semble représenter un bien grand danger de perdition pour Michel. Le corps devient l'élément médiateur, l'élément qui permet de passer d'un état à un autre, du rêve à la réalité et du fantasme au monde de la liberté. Pour reconquérir une certaine liberté, Catherine devra donc reconquérir son corps. Car, symbole de l'oppression, il devient par le fait même l'enjeu de la libération. Nicole Brossard parle de l'initiation des femmes, qu'elle qualifie de lobotomie, et de l'obligation de se révolter : « En cela, je travaille à ce que se perde la convulsive habitude d'initier les filles au mâle comme une pratique courante de lobotomie. » (LA, p. 109) Hébert conteste déjà cette pratique en montrant un personnage féminin qui rejette la « toute petite bague », symbole de l'emprisede l'homme sur sa vie et sur son corps.

---

200 Claudine Brécourt-Villars, *Écrire d'Amour. Anthologie de textes érotiques féminins* (1799-1984), Paris, Ramsay, 1985, p. 35.

B. Caractérisation de l'objet : le corps-cendre, le corps-oeuvre d'art et le corps-mue

Comment, de manière plus spécifique, caractérise-t-on le corps de ces filles, de ces femmes, de ces soeurs et de ces nièces ? Contrairement à celui de *Bonheur d'occasion*, le texte des *Chambres de bois* peut difficilement être saisi au premier degré. L'expression littérale, le sens premier de la phrase, apparaît rarement adéquat en contexte. Il est alors plus facile de déterminer que l'auteure « veut dire quelque chose de différent de ce que la phrase signifie », puisque la majorité des termes sont utilisés et associés non pas en regard de leur sens littéral, premier, mais bien plutôt en raison de leur potentiel allusif, figuratif, potentiel qui leur permet d'évoquer une réalité autre, transcendante. Le constat de défectuosité oblige donc le lecteur à chercher un sens second au contenu propositionnel. Ainsi, c'est la recherche d'un sens dérivé qui permet de comprendre en quoi consiste véritablement le « songe » des *Chambres de bois*, ce songe représenté métaphoriquement par l'alliance qui unit Michel et Catherine :

> - Mais que ferais-je de cet anneau, Catherine ?
> Catherine demeura silencieuse. Elle ferma les yeux un instant, recueillit toute sa vie, comme quelqu'un qui va mourir, n'en put détacher les dons singuliers de Michel, y retrouva un poème qu'il lui avait appris, et répondit :
> - « Une toute petite bague pour le songe, Michel, rien qu'une toute petite bague. » (CB, p. 19)

Ce sens dérivé ne peut se comprendre que dans le cadre d'une explication plus vaste du contexte métaphorique, en fait par l'explication des principales paraphrases qui se construisent dans la récurrence des termes et des symboles propres à différentes isotopies. Dans ce contexte, l'emploi récurrent de l'expression « songe », ainsi que son association avec d'autres expressions particulières, oblige le lecteur ou la lectrice à aller plus loin que le sens littéral.

Nous rechercherons donc la paraphrase globale qui détermine l'intention première de représentation de l'auteure, celle qui se dégage du sens

dérivé des diverses expressions métaphoriques. Cette intention première nous mènera à l'intention de communication de l'auteure. De quel type de libération est-il véritablement question ici ? Bien que le texte n'inaugure pas une série de ruptures comme ce sera le cas pour *l'Euguélionne* ou *l'Amèr*, il offre cependant une vision transcendante de l'avenir. Reprenant les questionnements déjà amorcés dans *Bonheur d'occasion,* il pressent les bouleversements futurs. Nous verrons que les paraphrases qui construisent notre univers métaphorique expriment une mutation, mutation qui est aussi la métaphore d'une autre métamorphose. En fait, l'histoire de Catherine annonce déjà une autre libération, celle des femmes[201].

Et cette libération est liée au corps, tout comme l'était l'aliénation décrite dans *Bonheur d'occasion.* Les diverses expressions métaphoriques construisent une même représentation du corps féminin, celle d'un corps opprimé qui « aspire à la liberté ». C'est cette aspiration particulière qui génère le récit. Le corps féminin des *Chambres de bois* est un corps en pleine métamorphose : nubile, il devient tentateur; de feu et de cendre, il devient eau et vie. Le corps métaphorique féminin est ici un élément de médiation au coeur du récit de la métamorphose, au coeur de ce songe de la libération. Les différentes représentations construisent des réseaux isotopiques particuliers, réseaux que l'on identifie en raison d'une thématique spécifique et de la récurrence de certains termes, tels tous les termes associés aux couleurs. À travers différentes paraphrases, à travers toute une représentation métaphorique qui se construit encore ici dans la redondance et la répétition des termes et des symboles, nous verrons que le corps féminin, s'il aspire à la libération, est encore soumis à l'autre, au regard de l'autre, aux lois de l'autre, mais que le récit transite aussi par les rêves, les songes, les fantasmes de Catherine. Ces paraphrases, associées une fois de plus aux trois types consacrés, du corps séducteur, du corps effacé et corps porteur[202], sont celles du corps-cendre, du corps-statue et enfin du corps-mue.

---

201 Bien plus qu'elle annonce, comme l'ont dit les commentateurs, la libération du peuple québécois.

202 Le type du corps effacé, qui apparaissait en premier lieu dans l'analyse de *Bonheur d'occasion*, interviendra ici en dernier lieu puisque, bien qu'étant le point de départ de la

A) Le corps désirable, le corps possédé, le corps consumé : la métaphore du corps-cendre

Dans *Les chambres de bois*, le corps séducteur, le corps ardent ou désiré devient vite le symbole de la tentation. Suite à leur première nuit d'amour, Michel ne dit-il pas à Catherine : « Tu es le diable, Catherine ... » (CB, p. 76). L'image traditionnellement associée à la femme, celle de la tentatrice, de la sorcière, de la diablesse[203], est amplifiée; la femme n'est plus la messagère du diable, elle est le diable lui-même. L'image du diable est ici associée à la femme en raison d'une détermination culturelle. Nous sommes en effet porté « par notre sensibilité, selon une détermination [culturelle], à voir entre eux un rapport, en sorte que P est associé dans notre esprit à des propriétés de R[204]. » La culture occidentale les a en effet traditionnellement associés, identifiant la première au second en raison d'une caractéristique que l'on perçoit comme commune, celle d'être un élément de tentation. Tout comme le diable, la femme objet de tentation, incite au péché. Identification parfaite de cette tentation, incarnation des désirs, le corps féminin est « ce qui pousse au péché, au mal, en éveillant le désir[205] ». La métaphore a toujours une référence qui a pour objet la femme, ou plus exactement le corps féminin considéré comme objet de désir, et au sujet duquel la narratrice prédique qu'il est méchant, dangereux.

Car, éveillant le désir, la femme éveille aussi la peur, peur de l'inconnu, peur de briser la loi morale, sociale, patriarcale, peur suscitée par cet autre qu'il faut contraindre sous peine de perdre sa propre identité et sa propre légitimité[206]. La peur est à l'origine de l'oppression[207]. Et la

---

représentation du corps féminin dans les *Chambres de bois*, il est aussi le point de départ de la mutation qui mènera à une certaine forme de libération du corps. Nous terminerons donc sur l'explication de cette mutation.

203 Application du cinquième principe pour l'interprétation des valeurs dérivées.

204 Application du quatrième principe pour l'interprétation des valeurs dérivées.

205 Définition du terme « tentation », *Le Petit Robert*, I, *op. cit.*, p. 1943-1944.

206 L'image d'Eve, première tentatrice, est certes la représentation qui marque le point de départ de l'oppression des femmes dans la culture occidentale : « Dans la Bible, dès le départ, Eve est piégée. Après ses frasques dans le jardin d'Éden, l'Éternel la prévient :

> Tes désirs porteront vers ton mari, mais il dominera sur toi.

possession devient alors le but ultime, le moyen de contrer la peur et le vertige de l'homme :

> Michel chuchotait ses étranges paroles, paroles contre le visage de Catherine qui demeurait clos tourné vers le mur. « Il parle, il respire sur moi, pensait-elle, comme on souffle sur ses propres doigts. ». (CB, p. 63)

Cette dynamique de la peur se transforme donc en désir de possession, une possession d'abord prise au sens strict et qui est la « maîtrise de fait exercée sur une chose corporelle et correspondant, dans l'esprit du possesseur, à l'exercice d'un droit réel[208]. » Michel abuse de son pouvoir pour maîtriser complètement Catherine, jusqu'à en faire son objet. Il est à l'évidence un homme violent, impatient, autoritaire, qui frappe Catherine[209], l'invective :

Ainsi est-elle châtiée pour avoir décidé, sans le consentement du Père, de prendre le risque de goûter à ce fameux fruit défendu, si « précieux pour l'intelligence ». Le pusillanime et obéissant Adam est condamné, lui, à une sorte de travaux forcés pour s'être laissé entraîner par cette femme trop éveillée et l'avoir suivie dans ses explorations interdites. Il n'oubliera pas la leçon : sous peine de châtiment divin, il tiendra désormais en laisse cette créature plus autonome que prévu. », Liliane Blanc, *op. cit.*, p. 51.

[207] Michel est un homme chez qui sommeille une peur sourde de la femme. C'est pourquoi le monde de l'enfance possède pour lui un attrait si particulier; il est ce monde d'avant la sexualité, un monde dans lequel lui et Lia n'étaient que frère et soeur, et non pas un homme et une femme soumis aux désirs et aux passions. Il est intéressant de voir que les critiques ont conseillé à Catherine de se délivrer « de ses obsessions » (Jean-Paul Robillard, *op. cit.*), alors que l'obsession nous semble se situer bien plus du côté de Michel, simplement qualifié de « pianiste distant » (*Ibid.*).

[208] Définition du terme « possession », *Le Petit Robert I*, *op. cit.*, p. 1491.

[209] « Catherine saisie par cette scène extraordinaire n'osait bouger, lorsque la voix de Michel retentit tout près d'elle, sèche et rude. Il avait dû l'appeler à plusieurs reprises déjà et s'impatientait.

-Catherine, je te parle, tu m'entends, Catherine, ma femme ?

Catherine n'arrivait pas à répondre ni à faire un mouvement. Elle entendit le bruit des gifles qui sifflait à nouveau, éclatant dans sa tête. Elle poussa un cri et porta la main à son visage.

Michel étant devant elle qui venait de lui rendre les coups reçus. Il l'emmena sur le lit et la posséda avec maladresse et fureur. » (CB, p. 116) Anne Hébert développe ici le thème de la femme battue, puis agressée, une image fort taboue en 1957 lors de la

« C'est toi qui es mauvaise, Catherine, une sale fille, voilà ce que tu es, comme Lia, comme toutes les autres ! » (CB, p. 80), et va même jusqu'à songer à la tuer. Mais surtout, « il rêv[e] d'exorciser cette chair tendre » (CB, p. 75). Car avant même d'être maîtrisée par l'homme, la chair tendre de la femme est déjà le lieu d'une force surnaturelle et presque maléfique.

En fait, l'idée de possession est l'élément définitionnel des relations amoureuses décrites dans les *Chambres de bois*. Le texte présente une imagerie païenne, les termes exorciste, diable, idole, envoûtement, composant l'isotopie de la possession. Cet ensemble d'expressions littérales oblige le lecteur à rechercher un sens second puisqu'il lui apparaît très vite que cette fantasmagorie, créant un décor un peu hallucinant, ne peut être perçue comme réelle, Catherine n'étant ni le diable, ni une idole, ni possédée du démon. Vers quel sens second nous conduit cette imagerie ? Quelle véritable intention de représentation se cache derrière ce travestissement païen ? Dans l'expression « il rêve d'exorciser cette chair tendre », l'objet de la référence, le corps féminin, identifié par la description définie « cette chair tendre », est associé au monde de Belzébuth, au mal, en raison d'une relation commune qui est posée entre ce corps et un être possédé. L'analogie entre les deux composantes de la métaphore s'établit en raison d'un phénomène relationnel[210], en ce sens que la relation existant entre Michel et la chair tendre de Catherine ressemble à la relation existant entre l'exorciste et celui qui est possédé. Comment définir cette relation de ressemblance ou de correspondance commune aux deux rapports ?

La chair, associée à la figure du diable, symbolise le manichéisme du démon. Michel connaît, devant Catherine, la même peur sourde que l'exorciste devant l'être possédé par le mal. Le corps féminin, qui attire et séduit, représente aussi une menace pour l'homme, entraînant nécessairement une inquiétude, une appréhension, qui dégénère vite en aversion, voire en répulsion. Car tentant d'exorciser cette chair tendre, Michel ne peut que

---

parution des *Chambres de bois*. De nouveau, elle mettra en scène un homme violent dans *Kamouraska*.

210 Application préalable du septième principe pour l'interprétation des valeurs dérivées.

conclure : « Tu es le diable, Catherine... » (CB, p. 76). Dans le texte, le corps féminin est presque toujours placé sur l'axe du désir, mais d'un désir noir symbolisé par le mal. Transmutation du contenant en contenu, la chair tendre ne représente plus seulement le diable, mais se métamorphose en fille de Satan. Peu à peu, cette peur de Michel se transforme en délire, un délire qui deviendra celui d'une Catherine entièrement captive. Obéissant aux fantasmes de Michel, Catherine apparaît véritablement possédée, habitée par « un être surnaturel et maléfique[211] ». Cet être n'est pas le diable identifié par Michel, mais bien plutôt cette « petite mort » qui la fait souffrir de tous ses sens. Perte des sens, perte du corps, Catherine n'existe plus. Même son image transformée n'a plus de reflet : « Catherine eut envie de barbouiller de suie les miroirs de la salle d'eau, afin qu'aucune image maigre et cuivrée n'y fût reçue, ce matin-là. » (CB, p. 132). Mais déjà apparaît le refus de l'assujettissement.

En fait, tous les rapports affectifs conduisent à l'asservissement d'un corps féminin, non pas aimé, mais conquis par l'autre : sujétion de Catherine à Michel, de Lia à son amant[212], d'Aline au maître[213]. Peut-on seulement parler d'amour ? Point d'amour véritable entre Michel et Catherine : il n'y a que désir de possession, exaltation et dégoût de la chair. Ne lui dit-il pas d'ailleurs explicitement qu'il ne l'aime pas, mais qu'il la désire ?

> - Ne m'abandonne pas, Catherine, je t'en prie.
> - Je suis ta femme, Michel, tu le sais bien.
> - Catherine, c'est affreux, je ne t'aime pas.
> - Je le sais bien, Michel, je le sais bien.
> La voix de Catherine, tranchée d'avec son coeur, chantait toute seule sa petite chanson légère.
> - Ne me laisse pas tout seul, Catherine.

---

211 Définition du terme « possession », *Le Petit Robert I*, *op. cit.*, p. 1491.

212 « Je lui ai été soumise jusqu'à la dernière honte. Tu m'entends, dis, Michel, soumise comme une chienne battue, et je me suis traînée à ses pieds pour qu'il me garde et me prenne encore une nuit, rien qu'une autre nuit... » (CB, p. 124).

213 « Le premier seigneur m'a prise à treize ans. Il m'a mise à travailler tout le jour sous sa femme qui me hait. Toutes les nuits, il m'éveille et me prend. » (CB, p. 175)

> - Je suis tout près de toi, Michel, si près que je t'entends respirer dans mon ventre comme un tout petit enfant que je porterais.
> - Je ne puis que te faire du mal, Catherine, et pourtant j'ai envie de toi. (CB, p. 83)

Les *Chambres de bois* raconte une histoire de dépendance, dépendance émotive des hommes ayant besoin des femmes qui les portent, dépendance affective des filles parvenant mal à vivre leur désir. Car c'est bien la négation du désir des femmes, désir de vivre, désir d'aimer, désir de jouir, qui fonde la relation amoureuse. La sensualité féminine apparaît dans toute son aliénation puisqu'elle est associée explicitement à la violence, au rejet[214] et à la négation. Catherine va souffrir de tous ses sens jusqu'à en perdre la jouissance.

Car le désir de possession de Michel se manifeste par le désir de chosification de Catherine. Objet dans l'imaginaire de Michel, elle représente un matériau à transformer. Lui, niant sa vie, son humanité, et même ses rêves, il cherche à soumettre Catherine à ses fantasmes; entre ses mains, Catherine n'a plus de véritable corps. Et elle l'interroge : « Suis-je assez fine, Michel ? Assez blanche et douce ? Ai-je assez pâli et langui dans ces deux chambres de bois ? » (CB, p. 91) En fait, la métaphore du corps-cendre, transitant principalement par l'isotopie de la possession, s'appuie aussi sur deux autres grandes isotopies, soit la couleur et les éléments. La première oppose la blancheur et la transparence à la couleur, alors que la seconde oppose l'eau et le feu[215].

Jeune fille, Catherine est « sans couleur »; femme, Michel la voudra toute en blancheur, « une douce chatte blanche » (CB, p. 76), associant sa pâleur « à la beauté de la ville, aussi étroitement que la lumière et l'eau » (CB, p. 72). Cette pâleur qui caractérise de manière récurrente le visage et le corps de Catherine apparaît bien vite mystérieuse, énigmatique. Le lecteur comprend que l'énonciation prise littéralement est défectueuse en

---

[214] La violence et le rejet sont aussi présents dans *Bonheur d'occasion* puisque Jean ne reverra plus Florentine après avoir abusé d'elle.

[215] Le feu étant, comme nous le verrons, la représentation métaphorique du désir.

raison d'un développement sémantique réitératif. Tout comme se surajoutait une autre valeur à la maigreur littérale de Florentine, maigreur trop souvent marquée, un sens second, dérivé de l'expression littérale, se déduit de la prédominance de cette caractérisation particulière. La pâleur n'est plus une simple qualification corporelle. Par le biais du processus de dérivation, le lecteur déduira donc du premier niveau sémantique, celui de la blancheur et de l'absence de couleur, un second niveau de sens, niveau qui fera apparaître l'intention première de représentation de l'auteure. Quelles valeurs pouvons-nous associer à cette pâleur et à cette transparence ?

L'absence de couleur est l'une des caractéristiques particulières associées au corps de Catherine. Le désir qu'a Michel de voir Catherine si pâle, si blanche, est lié à l'espérance qu'il a de la voir se transformer en idole (CB, p. 92), une idole qui deviendrait la source de son adoration parce qu'elle serait l'objet précis de ses fantasmes, de sa création. La couleur blanche est liée à ce qui est immaculé, pur et sans tache. En effet, nous associons culturellement le blanc à l'idée de pureté[216], de limpidité et de transparence. Ce qui est blanc est sans tache; si Michel désire une Catherine toute blanche, c'est qu'elle est rêvée « exorcisée », tache, aussi parfaite qu'une idole. Le défaut de couleur correspond à l'absence de vie, mais aussi à un refus de la sensualité et à une espèce d'exaltation extatique de la pureté.

Cette exaltation transite aussi par l'évocation de l'eau. Catherine est associée à l'eau car Michel veut la voir « fade » et « tranquille »; il cherche toujours à effacer chez sa femme toute trace d'animalité, d'humanité : « Je veux te peindre en camaïeu, toute blanche, sans odeur, fade et fraîche comme la neige, tranquille comme l'eau dans un verre » (CB, p. 83). L'analogie s'établit ici en raison de certains caractères définitionnels de l'eau, soit la pureté et la transparence[217]. Michel voudrait Catherine telle la neige ou

---

216 Application du quatrième principe de Searle pour l'interprétation des valeurs dérivées.

217 Application du deuxième principe de Searle pour l'interprétation des valeurs dérivées.

l'eau, translucide, sans odeur et sans couleur. Lia n'est pas dupe : « Tu la laves et la polis sans cesse, comme un galet d'eau douce. » (CB, p.126). En fait, l'eau symbolise le malaise de Michel devant la nature féminine. Pour faire disparaître le corps de Catherine, il faut le liquéfier, le rendre le plus pâle possible, jusqu'à le rendre translucide, invisible, fantomatique.

De plus, s'il ne parvient pas à le rendre aussi immaculé qu'il le désire, Michel pourra toujours l'immerger, le noyer, afin de faire disparaître toute souillure. L'eau devient alors un élément de rédemption. L'analogie n'a ici qu'une application restreinte. L'eau, élément dans lequel est immergé le catéchumène, permet de faire disparaître toute souillure et d'initier l'être à une vie nouvelle. De même, Michel en désirant noyer Catherine, rêve de la faire renaître plus pure. Sa beauté, à la fois aimée et haïe, est un facteur de perversion. Elle est si belle qu'il faut la tuer pour la sauver. Mais cette rédemption n'est qu'un autre fantasme de l'homme devant une femme qu'il veut coupable. Michel ne peut concevoir la sensualité de Catherine, tout comme il ne peut accepter celle de Lia[218].

La couleur réapparaît sur les joues de Catherine lorsqu'elle choisit enfin de sortir de l'enfance, lorsqu'elle décide d'affronter la vie réelle et les désirs qui sont les siens. S'engageant dans cette voie, elle renaît à tous ses sens. Brossard reprendra d'ailleurs cette métaphore dans *l'Amèr* en affirmant : « Comme la couleur est sensation, du mauve au rouge, la différence » (LA, p. 48). Catherine s'éloigne dès lors de la palette terne et monochrome de Michel, des teintes et des sons qui sont ceux du frère et de la soeur. Lia mettra Michel en garde contre cette rébellion :

> C'est la rage qui possède cette petite. Si tu la laisses faire, elle te détruira. Elle a déjà fait fermer le piano et arracher tes toiles sur le mur. Ni son ni couleur qui soient de nous qu'elle puisse supporter. Crains ta petite femelle aux cinq sens frustes et irrités. » (CB, p. 141)

---

218 L'amour qu'il porte à Lia apparaît presque incestueux.

Car Lia, tout comme Michel, mais pour des raisons différentes, refuse la vivacité, l'exaltation, l'animalité qui font de Catherine un être fondamentalement proche de la vie. Se consumant d'amour, Lia est aussi pâle que la cendre. Et momentanément morte à son corps, Catherine se voit confronter à « l'espèce de stupeur triste » (CB, p. 104) de cette femme qui vient de perdre son amant :

> Catherine était bouleversée par la passion malheureuse de Lia. Il lui semblait que l'air même dans l'ombre de la jeune femme devenait plus vif et fouettait le coeur. Tout l'appartement se mettait à vivre au rythme tumultueux de la peine de Lia, de la colère de Lia, des larmes de Lia, des souvenirs de la chair brûlée de Lia. Et Michel s'effaçait, se décolorait aux yeux de Catherine comme quelqu'un qui n'a jamais aimé. » (CB, p. 107)[219]

La chair brûlée de Lia rappelle la cendre qui la colore et le feu qui l'enflamme. Ce feu représente la passion amoureuse, cette passion qui a l'ardeur, la flamme et la puissance du feu. Par le biais du personnage de Lia, l'auteure pose une analogie entre la passion et le feu, le premier étant associé au second en raison d'un rapport de ressemblance. Métaphoriquement, l'amour physique, le désir, est donc ici associé au feu parce qu'il en possède « l'un des caractères définitionnels saillants[220] ». L'eau représente la pureté, l'absence de désir, alors que le feu personnifie la passion amoureuse, mais surtout charnelle. Désir de l'autre, mais aussi désir d'une femme amoureuse qui n'aime pas seulement de manière désincarnée, mais qui regrette aussi les jouissances du corps. Seulement ces jouissances du corps mènent à la destruction de l'être. Car le désir possède ici l'un des caractères saillants du feu, celui d'être un agent de destruction[221]. Anne Hébert décrit un désir féminin qui n'a plus rien à voir

---

[219] Ainsi, de la même manière qu'elle est voulue blanche et incolore par Michel, l'absence de désir qu'elle pressent chez ce dernier lui fait perdre toute couleur.

[220] Application du premier principe de Searle pour l'interprétation des valeurs dérivées : « Les objets qui sont P sont R par définition. Si la métaphore fonctionne, R sera généralement l'un des caractères définitionnels saillants de P. »

[221] Application du second principe de Searle pour l'interprétation des valeurs dérivées.

avec celui bien puéril de Florentine, car c'est un désir qui embrase entièrement l'être. Dans *Kamouraska*, oeuvre parue en 1970 et se situant aussi dans la série de la contestation, Hébert explicite sa conception du désir à travers le fort personnage d'Élizabeth Rolland. Elle parle d'un « désir absolu » que deux êtres ne peuvent connaître qu'une seule fois :

> Tandis que dans l'esprit d'Élizabeth Rolland, la lueur rouge du soleil, en violant l'intimité de son être sous le regard des témoins, éclaire surtout un « désir absolu », fondamental et essentiel :
> Quand un homme et une femme ont rencontré cela,
> une seule fois, dans leur vie. Ce désir absolu [...]
> Il y a un soleil qui bouge au ciel. Une lueur rouge
> plutôt qui fait semblant d'être le soleil[222].

La symbolique du feu présente un désir absolu, total; il ne laisse pas d'échappatoire. À la « petite mort » de Catherine s'oppose la « mort extatique[223] » (CB, p. 110) de Lia qui correspond à l'extase du plaisir charnel, une extase qui l'amène justement « jusqu'aux portes de la mort » (CB, p. 111) , qui la fait « passer de l'autre côté du monde » (CB, p. 110). Car l'amour est ici une lente agonie, celle de l'exacerbation des sens, et la ruine de l'être dans le désir de l'autre. Pécheresse, Lia expie sa passion dans les flammes, les « portes de la mort » se transfigurant en portes de l'enfer. L'association des expressions référentielles « mort extatique » et « puissance souveraine » au prédicat « passer de l'autre côté du monde » pose l'analogie entre la mort, le plaisir et la passion impérieuse. Car cette passion s'associe au terme mort en raison d'un état commun, celui d'une absence de vie. Vivant pour le plaisir, sans se soucier du monde, Lia semble aussi exister dans un autre univers, un univers parallèle.

---

222 Lucille Roy, « Anne Hébert ou le désert du monde », *Voix et Images*, Vol. VII, nº 3 (printemps 1982), p. 494-495.

223 « [...] Catherine lisait mal, d'une voix monocorde, trébuchant sur les mots difficiles, ou levant les yeux de son livre pour apercevoir, ne fût-ce qu'un instant, cette espèce de mort extatique qui s'emparait parfois du visage de Lia, lissant ses paupières, pinçant ses narines, figeant tous ses traits. » (CB, p. 110)

Car bien que passionnée, Lia désire parfois retourner au monde de l'enfance[224], ce monde d'avant la sexualité, ce monde protégé, où son corps n'était pas lié au désir de l'autre. Elle avoue être « [...] soumise comme une chienne battue » (CB, p. 124) à son amant, cet amant qui la « possède jusqu'à la moelle des os » (CB, p. 125) et qui l'entraîne « jusqu'aux portes de la mort » (CB, p. 111). Et la cendre symbolise l'expiation tout comme l'eau représentait la rédemption. Lia se consume littéralement pour cet homme qui l'a embrasée, puis quittée :

> [...] Tout l'appartement se mettait à vivre au rythme tumultueux de la peine de Lia, de la colère de Lia, des larmes de Lia, des souvenirs de la chair brûlée de Lia. [...]
> [Catherine] aurait voulu questionner Lia au sujet du tendre visage de l'amour perdu. Mais elle n'osait pas et se taisait, se contentant de regarder avidement Lia, interrogeant le jeune corps bistre et sec, y cherchant les pistes du feu, le secret de l'être qui s'est donné et qui a reçu. (CB, p. 107).

En fait, le roman oppose, par le biais du regard particulier de Michel, deux figures conventionnelles de la femme, soit la vierge et la prostituée[225]. Le corps féminin apparaît dichotomique, objet de perfection ou objet de perversion. Entre ces pôles extrêmes, la femme ne peut encore se définir. Mais dans l'oeuvre d'Anne Hébert, ces figures se rebellent et opposent à cette description figée, stéréotypée, le refus d'une différence imposée. Sans encore aussi nommer l'objet de leur colère, les personnages féminins d'Hébert ne font plus « contre mauvaise fortune, bon coeur » comme Rose-Anna et Florentine, mais dénoncent cette fatalité qui soumet leur corps à l'emprise d'une « architecture phallique » (LA, p. 44), ces fantasmes présentés comme le « réel » qui les fait mourir à elle-même. Car la mort extatique de Lia apparaît tout aussi destructrice que la petite mort de Catherine; ici encore, le désir impérieux de l'autre soumet le corps féminin en le transfor-

---

224 « Le monde de l'enfance [...] est à nous deux seuls » (CB, p. 120).

225 Figures que présentaient Denise Boucher dans cette pièce de théâtre qui fit scandale : *Les fées ont soif.*

mant en corps consumé, en corps-cendre, ou encore en corps-statue, en oeuvre d'art.

B) Œuvre d'art, image et fantasme : la métaphore du corps-création

Le corps féminin est de nouveau scruté, jaugé par le regard de l'autre. Les femmes des *Chambres de bois* laissent le regard de l'autre façonner leur corps. Catherine s'applique à devenir ce que l'autre désire. Et Michel joue à l'artiste, au Pygmalion, cherchant à transformer Catherine en oeuvre d'art :

> La femme est l'oeuvre d'art de l'homme; l'oeuvre d'art est la femme de l'homme : en fait, ces deux énoncés s'impliquent et s'expliquent l'un l'autre. Voilà pourquoi les avatars du mythe de Pygmalion, à travers les âges, sont innombrables. L'artiste préfère sa création aux femmes réelles précisément parce que celles-ci, par opposition à celle-là, sont humaines et lui rappellent la condition humaine. « Humain » veut dire ici : mortel. Périssable. Pourrissable. Épouvantable, au sens propre : cela *épouvante* [226].

Et c'est bien tout ce qui rapproche Catherine de la vie qui épouvante Michel. Il ne supporte pas son vrai corps de femme[227], sa beauté, allant jusqu'à désirer la noyer[228]. Cette beauté qu'il cherche à faire sienne, il la perçoit surtout comme un danger. Plutôt que de voir cette beauté lui

---

[226] Nancy Huston, *Journal de la création*, *op. cit.*, p. 27.

[227] Tout comme Pygmalion, Michel ne peut supporter « les vrais corps féminins » : « Pygmalion lui-même, Ovide prend soin de nous le préciser, était "plein d'horreur pour les vices que la nature prodigalement départis à la femme". Il vivait "sans épouse, célibataire, et se passa longtemps d'une compagne partageant sa couche". C'est parce qu'il ne supporte pas les vrais corps féminins qu'il entreprend de corriger, d'améliorer la nature. On connaît la suite : "Cependant, avec un art et un succès merveilleux, il sculpta dans l'ivoire à la blancheur de neige un corps auquel il donna une beauté qu'aucune femme ne peut tenir de la nature; et il conçut de l'amour pour son oeuvre." », *Idem*.

[228] Associant de nouveau Catherine à l'élément liquide, Michel va jusqu'à désirer l'y engloutir : « Elle est si belle, cette femme, que je voudrais la noyer » (CB, p. 93).

échapper, il préférerait voir Catherine morte. Et métaphoriquement, il va justement la tuer. Car tout comme Pygmalion sculptant « dans l'ivoire à la blancheur de neige[229] », Michel aime bien davantage l'image qu'il compose de Catherine que Catherine elle-même. En fait, il voudrait la façonner jusqu'à la voir s'éteindre et disparaître, jusqu'à la voir devenir une image, un rêve évanescent, pur et sans rien d'humain. Un esprit sans corps. Une idole à adorer.

En fait, Catherine ne ressemble pas à une idole, le texte le précise d'ailleurs. Michel voudrait faire de Catherine un objet non souillé par la vie et par le désir, y compris par son propre désir à lui[230]. La femme qu'il espère n'a rien d'humain, alors que Catherine représente le rappel constant de sa condition de mortel, condition qui ne lui inspire que du mépris.

Devant ce mépris, Catherine en vient à « [faire la morte] » (CB, p. 137) en refusant l'incarnation même de la vie, son propre corps. Sa beauté irréelle va devenir « une toute petite mort » (CB, p. 88), sa toute petite mort, cette toute petite mort qui représente, comme nous l'avons déjà souligné, la négation du désir. Catherine est dans un état semblable[231] à celui d'une morte puisqu'elle est en quelque sorte inanimée, sans désirs, puisqu'elle a cessé de vivre dans l'univers symbolique. Elle n'est plus que l'incarnation du désir de l'autre, des fantasmes de l'autre. Et en cherchant à se réapproprier un corps qui n'est plus qu'une image morcelée dans la glace. L'assujettissement au regard de l'autre passe ici encore par l'image récurrente du miroir. Ainsi, tout comme Florentine, Catherine cherche son reflet dans la glace : « Catherine s'enfermait volontiers dans le petit cabinet de toilette qui était tout en glaces. [...] Il arrivait à la jeune femme [...] de faire trois fois le tour de la salle de bain, lentement, saluée de-ci de-là dans

---

229 Nancy Huston, *Journal de la création*, *op. cit.*, p. 27.

230 Ne lui dit-il pas : « Je ne puis que te faire du mal, Catherine, et pourtant j'ai envie de toi » (CB, p. 83) ?

231 Application du cinquième principe de Searle pour l'interprétation des valeurs dérivées.

les glaces par ses propres images graves et droites » (CB, p. 77-78) [232]. Son corps est devenu pur objet[233], elle somatise et rend palpable une angoisse bien plus psychique que physique :

> Bientôt, les draps brûlèrent la peau de Catherine, sa chemise pesa comme du plomb, ses mains et ses pieds devinrent gourds par un grand froid qui lui entrait sous les ongles. En cet état sauvage qui occupait tout l'espace de son corps, Catherine scellait ses larmes, comme la dernière mort possible qu'il ne fallait pas lâcher. (CB, p. 138)

Bientôt, elle se transforme en cette véritable statue que rêvait Michel. Car la toute petite mort de Catherine, c'est l'absence de désir, l'absolutisme de l'esprit et le refus du corps. Ainsi, tous ses sens sont altérés :

> [...] Catherine mesure l'angoisse qui croissait en tous ses sens. La jeune femme avait passé ce jour mauvais allongée sur son lit, à souffrir des sons et des odeurs, de tout ce qui se voit, se touche et se goûte. (CB, p. 135)

Et redécouvrant, ou plutôt découvrant enfin la vie, Catherine recouvre aussi le plaisir des sens, le plaisir de toucher et d'être touchée : « Touche-moi, Aline, je suis vivante et ça durera le temps que Dieu voudra ! » (CB, p. 168). La perte de jouissance n'était pour Catherine qu'un rite initiatique qui la mènera à la redécouverte de ce corps depuis trop longtemps voué à l'autre. Le terme « mort » n'est donc pas employé dans son sens littéral, mais bien parce qu'il est la représentation d'un passage, d'une transformation d'un état à un autre état. Car la métamorphose de Catherine constitue une véritable mue, le passage d'un corps fantasmé, un corps sans vie, mais surtout sans sexe, à un corps vivant, couleur de capucine, un corps

---

232 « [...] elle s'interrogeait dans la glace au sujet de la ressemblance que Michel désirait qu'elle eût avec un portrait d'infante, une pure fille de roi. » (CB, p. 85)

233 « Catherine prenait place, rangée par la servante, ainsi que toute chose en cette demeure, égarée ou prise par mégarde. Contre la boiserie, incrustée comme un dessin de bas-relief, la jeune femme lisait [...] », (CB, p. 87)

qui cherche à retrouver, au-delà de « la quiétude du songe » (CB, p. 162), le désir et la jouissance de la vie.

c) Du corps nubile au corps pubère : la métaphore du corps-mue ou renaître de ses cendres

Tout comme dans *Bonheur d'occasion*, les jeunes filles des *Chambres de bois* sont maigres, émaciées. En fait, la maigreur est souvent un facteur d'indifférenciation entre garçon et fille, les filles sans rondeur n'ayant pas d'attraits. La tante de Catherine est déçue de l'apparence physique de cette nièce dont l'âge est si « peu sûr aux hanches et aux seins » (CB,p. 37). Car la rondeur des formes symbolise l'attirance qu'exercent les femmes, ou la fille devenant femme, sur les hommes, ces chasseurs « au désir avide » (CB, p. 28) qui font d'elles des proies dès leur sortie de l'enfance :

> [...] Lucie regarda l'oncle par en dessous et elle lui parla du chasseur qui l'avait trouvée forte pour son âge.
> La parole se frayait de durs chemins à travers le silence de l'oncle; les veines se gonflaient à son cou, à ses tempes. Il jura, s'étouffa, puis il parla, moitié avec ressentiment, moitié avec joie aigre, des droits usurpés de chasse et de pêche, de toute la campagne ravagée par un seul seigneur, des bêtes blessées pourrissant dans les fourrés et des filles pures rendues mauvaises en une seule nuit. (CB, p. 30)

En fait, l'enfance préserve de ce désir avide et de l'obligatoire soumission qui s'ensuit; ainsi, Catherine « fille sans couleur [...] aux genoux maigres, simul[e] le travail ou l'enfance [...] » (CB, p. 37), tentant ainsi d'échapper « aux hommes de ce pays » (CB, p. 37). L'enfance n'est plus uniquement cette « période de la vie [...] qui s'étend depuis la naissance jusqu'à l'âge de la puberté[234] »; elle devient cette ère d'insoumission qui prend fin avec la puberté, elle devient l'unique rêve de la liberté, ce rêve auquel Catherine veut « donner asile » (CB, p. 37). Le terme « enfance » ne doit donc pas être pris dans son sens premier, littéral; il s'associe au rêve, au songe, en

---

[234] *Le Petit Robert*, *op. cit.*, p. 641.

raison d'un état particulier[235], un certain état de liberté et de pureté que Catherine ne veut pas quitter et qu'elle transforme donc en songe, un songe qu'elle va bientôt confondre avec l'amour (« [...] j'ai peur que tout cela ne soit un rêve et que Michel ne m'épouse jamais » (CB, p. 49)) et dont elle voudra plus tard se libérer.

Le passage du corps nubile, du corps maigre et sans couleur, au corps désirable, marque la fin de « la première enfance insoumise » (CB, p. 36) et le début d'une mutation, d'une mue, qui ne va se terminer qu'en rejetant l'anneau et le songe. Avant de bannir, et l'enfance, et le songe, il faudra métamorphoser le corps absent, incolore, sans odeur, le corps-objet fantasmé par l'homme et découvrir le corps de la sensualité, de la jouissance et de la joie. Mais si Catherine se révèle finalement plus libre que Florentine, elle demeure ambivalente et ne peut encore assumer pleinement la reconquête de son corps. À la fois « libre et entravée[236] », Catherine ne reconnaît pas totalement ce corps qui l'a fait femme. Cette ambivalence, voire cette détresse, la narratrice de *l'Amèr* en prendra pleinement conscience au nom de toutes les femmes :

> Rien de ce qui paraît devant moi ne pourra être nourri voire même en état d'être si je n'interviens de l'inédit dans lequel *j'ai plongé en moi* non pas la femme **mais petite fille la fille mutilée résistant à *la* femme.** Tout à *fais ce corps* qui procède dans l'espace avec agitation, dont les pieds ne reposent jamais car elle n'a d'ombre. (LA, p. 89)

C'est bien une fille mutilée qui résiste à la femme que nous décrit Anne Hébert, une « mince fille répudiée » (CB, p. 81) qui demeure sur le seuil de la vie. Mais en lançant ce « long cri de fille poignardée » (CB, p. 82), symbole de la violence et de la répression subie, ne veut-elle pas aussi faire

---

235 Application du cinquième principe de Searle pour l'interprétation des valeurs dérivées.

236 Cette expression est empruntée à ouvrage de Michèle Sarde sur Colette, *Colette, libre et entravée*, Paris, Stock, 1978.

entendre ce « mouvement intérieur de la conscience[237] » qui la somme de devenir libre ? Car ce cri n'est pas littéralement celui d'une femme poignardée, Catherine n'ayant pas, au sens propre, subi pareille violence. C'est la négation de son être qui lui fait lancer cette plainte qui n'est plus seulement un son de la voix, mais bien l'écho de cet univers inhabité et négligé, ce « monde endormi sous l'hiver et la pluie[238] » (CB, p. 78) qui dort au fond d'elle-même. L'image est créée en raison de la douleur de Catherine, une douleur qui s'apparente à celle de l'être que l'on poignarde, que l'on violente. En fait, l'état dans lequel se trouve désormais Catherine est semblable à l'état d'une femme violentée[239]. Et de sa « petite mort », de l'absence de désir, découle cet état de souffrance. L'enfermement, en accentuant cette souffrance, lui fait prendre conscience d'un vide :

> [...] Catherine regarda cette image de femme dressée en face d'elle, dans la glace. Elle se souvint de la petite fille inculte qu'elle était lorsque Michel l'avait prise et mise à mûrir en des chambres fermées. (CB, p. 167)

Sa rencontre avec Michel sera le point de départ d'une prise de conscience. Elle entrevoit enfin ces entraves qui l'ont obligée à se soumettre à la loi du père[240]. Car bien plus que le récit d'une femme mal mariée, le texte d'Anne Hébert est d'abord le récit d'un passage, d'une initiation. Une initiation qui va de l'enfance, du songe, à la lumière :

---

237 *Le Petit Robert*, *op. cit.*, p. 423.

238 « Catherine faisait le tour de l'appartement en criant comme si elle eût joué de la trompette pour réveiller le monde endormi sous l'hiver et la pluie. » (CB, p. 78)

239 Application du cinquième principe de Searle pour l'interprétation des valeurs dérivées.

240 « Toute transparence refaite à mesure, Catherine ne s'était jamais laissée devancer par le travail et le temps. Depuis la mort de la mère, n'y avait-il pas trois petites soeurs après elle qu'il fallait nourrir, laver, peigner, habiller et repriser, tandis que le père se retirait en sa solitude. » (CB, p. 27)

> « Tout est noir » [...] évoquant le pays d'enfance [...] d'où elle s'était échappée comme une taupe aveugle creusant sa galerie vers la lumière. (p. 179)

Car le songe transite par l'enfermement. Le « noir pays », la maison « profonde comme un coffre », les chambres de bois, tous ces lieux d'obscurité sont aussi des lieux d'enfermement. L'image littérale des chambres de bois représente seulement ces chambres « pareilles sans doute à celles de la forestière maison seigneuriale [...], exhalant comme elles le cèdre et la fougère », des chambres dans lesquelles Catherine sera mise à mûrir. Elles deviendront bientôt un endroit de réclusion. En fait, ces chambres et ces maisons profondes possèdent l'un des caractères définitionnels de la prison[241], soit celui d'être un lieu privant les êtres de leur liberté. Et tout comme l'être en détention est continuellement lié au geôlier, Catherine est à la disposition constante de Michel. L'enfermement physique de Catherine correspond métaphoriquement à son enfermement moral. Recluse, ne pouvant plus aller et venir à sa guise, ne pouvant plus s'affairer, réduiteà se languir et à pâlir, Catherine perd son identité, n'ayant plus qu'un illusoire statut d'épouse[242] :

> Michel la pria de ne point sortir pour les courses. Il insista pour que Catherine demeurât tranquille comme une douce chatte blanche en ce monde captif sous la pluie. Il lui ouvrit tous les trésors des coffres et des armoires qui étaient sans clef ni serrure.
> Michel défendit à sa femme de s'occuper des comptes et de renvoyer la servante ainsi qu'elle l'en priait. Il devint de plus en plus taciturne, son oeil d'or fixe comme un soleil brûlé, et il voua sa femme à un songe parallèle. (CB, p. 76)

---

[241] Application du premier principe de Searle pour l'interprétation des valeurs dérivées : « Les objets qui sont *P* sont *R* par définition. Si la métaphore fonctionne, *R* sera généralement l'un des caractères définitionnels saillants de *P*. »

[242] « Elle se retourna et fit face à Lia :

-Et puis, qu'est-ce que cela peut faire que je sois Catherine, sans jamais pouvoir en changer ? Je suis la femme de Michel et c'est bien ainsi.

Lia lança une bouffée de fumée vers le plafond.

-Vraiment, vous êtes la femme de Michel et vous y croyez ? » (CB, p. 95)

La vie captive de Catherine au sein des chambres de bois représente ce songe parallèle. Le lien avec l'homme devient la source de la captivité, le songe étant la vision fantasmée de Catherine, vision qu'a Michel de cet être qu'il veut posséder totalement. En raison d'une sensibilité naturelle, l'auteure associe donc ici le songe aux fantasmes des hommes[243]. Car tout comme le songe est chimère, la vision qu'a Michel de Catherine n'a rien de réelle; elle tient de l'imagination, de l'illusion. Et son corps perd aussi toute réalité, devenant l'idole, le lieu même de l'artifice, du fantasme de l'homme.

En fait, son propre corps, corps lié à celui de l'homme et de l'époux, se transforme en premier lieu d'enfermement. Ici encore, en raison d'une sensibilité plus naturelle que culturelle, l'auteure associe le corps à un lieu d'emprisonnement, symbolisé métaphoriquement par la chambre de bois[244]. L'histoire du personnage de Catherine enfermé dans les chambres de bois n'est qu'une mise en abîme de l'enfermement des femmes dans leur propre corps. En fait, Catherine est bien plus captive de son corps soumis à Michel que des chambres de bois. Celles-ci ne sont qu'une représentation symbolique du corps féminin, lieu des idolâtries, du fantasmatique, de la sujétion à l'autre. Catherine devra donc d'abord reconquérir ce corps souffrant de tous ses sens avant de découvrir la liberté et la vie. Car l'enfermement au coeur des chambres de bois n'est qu'une métaphorisation de la souffrance morale de Catherine, une souffrance qui se traduit par un retour à « l'état sauvage » du corps, celui-ci étant devenu le siège des petites morts, le lieu de la souffrance et de la perte des sens. Lorsqu'elle comprendra enfin que si le songe continuait, il en « serait fait de sa vie » (CB, p. 140), elle le fuira et cherchera la clef lui permettant de mettre fin à cette mort lente qui charme si bien Michel :

> [...] Il murmura d'une voix à peine intelligible :
> -Catherine, est-ce donc que tu vas mourir, que tu as si mal aujourd'hui ? Comme tu es belle, tu n'as jamais été aussi belle, Catherine.

---

243 Application du cinquième principe de Searle pour l'interprétation des valeurs dérivées.

244 Application du cinquième principe de Searle pour l'interprétation des valeurs dérivées.

> Catherine pensait : « Comme ma mort te charme, Michel », et elle avait envie de la douceur de mourir. » (CB, p. 140)

La clef du songe est cette petite bague qui, en la liant à Michel, en faisant d'elle son épouse et bientôt son idole et sa chose, lui a fait perdre toute liberté. Elle brisera le songe en la lui rendant.

L'implicite du discours des *Chambres de bois* révèle une nouvelle voie. Catherine ne porte plus l'enfant à naître, mais la liberté en germe, la liberté des femmes, mais aussi celle des hommes, des hommes que recèlent ces femmes qui s'ouvrent à la vie : « Je suis tout près de toi, Michel, si près que je t'entends respirer dans mon ventre comme un petit enfant que je porterais » (CB, p. 83). Le texte d'Anne Hébert ouvre la voie aux textes qui vont suivre, ces textes qui présenteront un corps féminin qui n'est plus « sous observation » (LA, p. 61), un corps qui n'est plus défini par le regard de l'autre. Mais pour se libérer du regard dévastateur et possessif, les femmes doivent retrouver leurs sens, leur propre vue et se permettre enfin d'ouvrir l'oeil, « à la fois certaines et vulnérables » (LA, p. 66). Catherine est bien celle qui annonce cette future assurance faite de vulnérabilité qui sera celle des femmes libres.

La métaphore du corps-mue transcende toute l'histoire des *Chambres de bois*. Catherine doit reconquérir son propre corps si elle veut recouvrer la liberté, et la lumière. Ce véritable exercice de réappropriation permettra de décrire et d'inventer toute la réalité d'une conscience féminine. Ce récit évoque enfin ces multiples possibilités, ces multiples potentialités qui seront nommées et conquises dans *l'Amèr*. Le récit des *Chambres de bois* est celui d'une nécessaire métamorphose; il est un appel à la transgression, transgression que se permettront bientôt les écrivaines féministes. Les récits de la deuxième série, reprenant les prémisses du texte d'Anne Hébert, seront autant d'appel à la désobéissance, alors que les textes de la troisième série répondront à cet appel en s'opposant à la loi implicite régissant les femmes, la loi patriarcale, et en cherchant à « organiser la forme des femmes dans la trajectoire de l'espèce. » (LA, p. 109). Si *Bonheur d'occasion* pose un constat d'échec et présente un corps féminin dévasté, *Les Chambres de bois* présente un corps en voie de libération.

2.2.3.2 L'acte illocutionnaire : l'intention de communication ou l'appel à la libération du corps féminin

L'intention première de représentation qui se dégage de la structure métaphorique des *Chambres de bois* présente un corps féminin en proie à la révolte, un corps féminin en libération. Cette intention première a-t-elle été reconnue ? Comment la double intention de communication qui construit l'acte de langage métaphorique a-t-elle été comprise par les lecteurs et les lectrices qui ont pris connaissance de l'oeuvre ? Les conditions d'existence de l'acte illocutionnaire métaphorique ont-elles toujours été remplies ? Le processus particulier permettant à l'auteure de communiquer cette vision différente a-t-il toujours été efficient ? En fait, l'acte de langage métaphorique des *Chambres de bois* a pu donner lieu à de nombreux cas d'échec de la communication.

L'oeuvre constitue d'abord un acte de langage littéraire. Au sein de cet acte littéraire se construit un acte de langage métaphorique, acte de langage spécifique qui se caractérise par un double contenu propositionnel. Cet acte de langage spécifique existe bel et bien sur le plan de la littérarité, car la narratrice et le narrataire possèdent une connaissance commune des codes et de la forme métaphorique. De fait, l'acte de langage métaphorique est parfaitement réussi en situation de communication interne. Néanmoins, comme nous l'avons déjà souligné en examinant les conditions d'existence de l'acte illocutionnaire métaphorique de *Bonheur d'occasion*, la communication s'établissant en situation intra-textuelle se distingue toujours de celle s'établissant en situation de communication extra-textuelle. Et bien que certains indices de la situation intra-textuelle mettent le lecteur sur la piste d'un sens surajouté (par exemple, l'importance de la figure de la comparaison, dont le nombre connote poétiquement un texte qui s'annonce au départ comme un texte en prose), nous ne pouvons conclure que la situation de communication extra-textuelle correspond obligatoirement à la situation de communication intra-textuelle[245].

---

[245] En fait, il ne faut jamais croire que « dans l'espace clos du texte littéraire [est reproduit] la situation canonique de communication qui permet de décrire la situation de communication extérieure de l'oeuvre » (Marie Francoeur, *Confrontations. Jalons pour*

La forme innovatrice de l'oeuvre (mêlant prose et poésie) peut avoir décontenancé ou intéressé les lecteurs. Plusieurs d'indices, tels la récurrence des images et l'importance des comparaisons, amènent les lecteurs et les lectrices à s'interroger sur la véritable intention de communication. Ils sont alors en mesure de percevoir et d'appréhender la présence d'une forme métaphorique imprégnant cette forme narrative, même s'ils ne parviennent pas toujours à l'étape ultérieure, celle de la reconnaissance de l'intention première de représentation. Le texte, tout comme *Bonheur d'occasion*, a vu sa littérarité reconnue et occupe une place particulière dans le corpus littéraire québécois. Mais la vision de femme qui transite par le biais d'un acte de langage métaphorique n'est pas nécessairement reconnue. Que l'on songe simplement à la métamorphose de Catherine parfois considérée comme une métaphore de libération nationale :

> [...] je crois qu'elle [la romancière-poète] écrit pour ses compatriotes et que le sens de son apologue dans « Les Chambres de bois », est qu'il faut aussi et d'abord regarder vers le monde, avant de se mirer comme Narcisse au miroir de ses propres rêves[246].

De même, les difficultés psychologiques de Catherine sont très souvent soulignées, alors qu'il n'est à peu près jamais fait mention de la violence et

---

une sémiosis comparative des textes littéraires, *op. cit.*, p. 263). Ainsi, « [l]e narrateur a beau jouer le rôle de substitut de l'auteur en texte et le narrataire celui du lecteur, rien ne fonderait la présomption que les uns et les autres sont des doubles, des frères, des reflets fidèles. La situation de communication intra-textuelle est unique et définitive pour chaque oeuvre. Elle répond toujours, aux normes les plus habituelles de la communication réussie. Théoriquement, c'est donc elle qui devrait reproduire le plus fidèlement les caractères de la situation canonique de communication. La situation de communication extra-textuelle est multiple et variable presque à l'infini. Si l'instance émettrice, l'auteur, demeure la même, l'instance réceptrice, elle, change avec chaque lecture et a fortiori avec chaque nouveau lecteur, de sorte que la situation de communication extra-textuelle voit ses coordonnées se modifier de façon constante et souvent substantielle. », *Idem.*

246 Pierre de Grandpré, « *Les chambres de bois* », *Le Devoir*, 27 septembre 1958, p. 11. Souligné par nous.

de la frustration de Michel. Une fois de plus, les lecteurs ne semblent pas avoir été en mesure de décoder l'intention première de représentation (le sens dérivé) en ce qui concerne la représentation du corps féminin. Ce corps, de nouveau dévasté par l'emprise et le regard de l'autre, et qui tend à se libérer de l'asservissement, présente une réalité qui s'apprête à changer, une réalité qui va bientôt se transformer sous l'impulsion de nombreuses femmes. Mais ces changements, qui ne sont pas désirés par tous et qui trouvent leurs assises dans des revendications qui seront le fait des femmes, ne peuvent être compris qu'en raison d'une vision commune, partagée, de la réalité.

Peut-on alors parler d'acte de langage métaphorique réussi en situation de communication extra-textuelle, c'est-à-dire dans la relation qui s'établit entre l'auteure et les lecteurs qui prendront connaissance de l'oeuvre ? L'intention première de communication d'Anne Hébert, intention qui se cache dans une représentation seconde du corps féminin, a-t-elle été perçue par le lecteur et la lectrice ? Et la condition première de l'acte de langage réussi, s'agissant ici d'un acte de langage métaphorique, a-t-elle été bien remplie, les lecteurs comprenant l'intention première de communication et appréhendant « un même contexte grâce à leur proximité d'esprit (connexion psychologique) avec l'auteur[e][247] » ? Car l'intention première de communication n'est pas accessible sans la reconnaissance d'une représentation découlant de l'inadéquation d'un sens littéral en contexte et la recherche d'un sens dérivé. Les lecteurs et les lectrices sont en mesure d'interpréter l'inadéquation de la forme littérale s'ils partagent une même communauté de pratiques culturelles et idéologiques et de croyances avec l'auteure. L'oeuvre a certes eu des effets réels (l'oeuvre ayant été lue, critiquée et étudiée), mais nous pouvons présumer qu'il y a eu des cas d'échec de la communication en situation de pragmatique externe.

Il est vrai qu'une telle situation de communication peut réussir à certains moments, avec certains lecteurs, et ne pas réussir à d'autres moments avec d'autres lecteurs. Aujourd'hui, des textes comme *Les Chambres de bois* et *Bonheur d'occasion* donnent lieu à des lectures et des

---

[247] *Ibid.*, p. 264.

interprétations qui diffèrent de celles qui ont prévalu au moment de leur parution[248]. Cependant, bien peu de critiques semblent s'être intéressés à cette représentation métaphorique du corps féminin depuis la parution de l'oeuvre. Ainsi, le processus de métamorphose et de libération qui sous-tend l'oeuvre a rarement été associé à l'état général d'oppression des femmes. Plus souvent, ce processus de libération s'est vu lié à la cause nationale, les commentateurs jugeant trop peu complexes les insatisfactions de Catherine et extrapolant de cet état féminin de révolte, le désir de libération d'une nation[249].

La seconde condition de réalisation d'un acte illocutionnairemétaphorique vise « un maximum d'effet illocutoire avec un minimum d'effort[250] ». Liée à l'aspect esthétique de l'oeuvre, cette condition stipule l'obligation d'une modification de la vision des récepteurs qui les amène à partager une même image mentale avec l'émettrice. L'enjeu demeure la transformation d'une certaine vision du monde. L'univers métaphorique des *Chambres de bois* devrait bouleverser les connaissances des lecteurs, changer leurs habitudes, leurs valeurs morales ou religieuses, entraînant une restructuration de leur perception du monde. Ce fut certes le cas de plusieurs lecteurs et de plusieurs lectrices qui lurent *les Chambres de bois*, ne serait-ce qu'en raison du bouleversement causé par la forme très poétique de ce texte narratif. Le recours constant aux symboles, ces chambres de bois, l'eau, le feu, le songe, transforme le texte en véritable rébus, obligeant les lecteurs et les lectrices à rechercher des solutions à l'énigme. La forme récurrente, et même englobante, de l'acte illocutionnaire métaphorique produit un effet perturbant chez le lecteur. Mais modifie-t-elle la vision du monde du(de la) lecteur(trice) ? Et cette transformation rapproche-t-elle le(la) lecteur(trice)

---

[248] Cependant, pour comprendre parfaitement pourquoi certaines oeuvres furent reçues avec bonheur à certaines époques et pas à d'autres, il faudrait faire une « exploration du réseau complexe de liaisons extra-textuelles dans lequel le texte se trouve imbriqué dès qu'il s'offre pour diffusion. », Marie Francoeur, *Confrontations*, *op. cit.*, p. 264.

[249] Au cours des années soixante et soixante-dix, l'image de la femme a parfois été associée à la cause nationaliste. Ainsi, la figure de la femme aimée qui se dégage du recueil de poésie de Roland Giguère, *Adorable femme des neiges*, représente métaphoriquement la patrie, la femme et le pays ne faisant plus qu'un.

[250] Marie Francoeur, *Confrontations, op. cit.*, p. 264.

de la vision du monde de l'auteure ? Pour que l'acte illocutionnaire métaphorique réussisse, l'auteure et le lecteur ou la lectrice doivent partager une image mentale similaire au terme de la lecture de l'oeuvre. En fait, le lecteur ou la lectrice ne devrait « plus vivre de la même manière[251] » après avoir pris connaissance de l'oeuvre d'Anne Hébert.

> L'aspect esthétique, le premier par ordre d'importance, faisait dire à Roman Jakobson qu'après la réception d'une oeuvre d'art, il n'était plus possible de vivre de la même manière. [...] Pourquoi l'acte illocutionnaire littéraire [...] serait-il à ce point dénué d'effets perlocutionnaires esthétiques, serait-il à ce point stérile et futile que le comportement du récepteur demeure inentamé[252] ?

L'acte illocutionnaire métaphorique produit par nos trois écrivaines peut être soumis au même questionnement. En effet, le comportement des récepteurs ne demeure certainement pas toujours inentamé suite à la lecture d'oeuvres de femmes, seulement il est arrivé assez souvent que le refus de la vision proposée par l'acte illocutionnaire métaphorique (et narratif) provoque un rejet duquel découle un silence ressemblant justement à un comportement inentamé.

Dans le cas de *l'Amèr*, les lecteurs(trices) ont-ils accepté la convention liée à l'acte de langage métaphorique, à savoir que la description du corps féminin procédait à l'intérieur d'un processus de métamorphose, de transformation ? Le pacte métaphorique « scelle l'acceptation par les partenaires de la communication de toutes les conventions[253] » en cause dans un acte illocutionnaire métaphorique. De cette acceptation découle l'engagement émotif des récepteurs et le fait qu'ils en viendront finalement à comprendre, à accepter et à partager la vision du monde de l'émettrice. Car « l'engagement émotif du récepteur ne saurait s'expliquer sans l'établissement du pacte [métaphorique]. Il découle de l'acceptation par le

---

251 *Ibid.*, p. 270.
252 *Idem.*
253 *Idem*, p. 270.

récepteur de toutes les conventions en cause dans un acte illocutionnaire [métaphorique][254] ». Mais l'acte illocutionnaire métaphorique est imbriqué dans une première forme, celle de l'acte illocutionnaire narratif.

Le texte des *Chambres de bois*, tout comme *Bonheur d'occasion*, est d'abord un acte illocutionnaire narratif. La condition de contenu propositionnel est à l'effet que « En créant l'acte illocutionnairede narration N, l'émettrice (narratrice) exprime le contenu propositionnel P. » L'acte illocutionnaire métaphorique apparaît donc comme un élément subversif au coeur d'une structure généralement linéaire et présentant en principe un seul contenu propositionnel. En fait, l'acte métaphorique se caractérise fondamentalement par son caractère subversif puisqu'il vient toujours perturber la logique narrative. Dans le domaine romanesque, l'acte illocutionnaire métaphorique ne se présente jamais de manière autonome; il se greffe toujours à l'acte illocutionnaire narratif. Cette imbrication de l'acte illocutionnaire métaphorique dans un cadre narratif peut provoquer une modification de la nature du texte, les codes inhérents au genre se trouvant parfois perturbés. Par exemple, les commentateurs ont considéré *Les chambres de bois* comme très proche du poème en raison de l'accumulation dans le texte de formes propres à la poésie.

En fait, bien que se présentant de prime abord comme un texte romanesque, l'oeuvre d'Anne Hébert ne se conforme pas parfaitement aux conditions régissant l'acte illocutionnaire narratif. La prise de conscience des récepteurs de la présence de l'acte illocutionnaire métaphorique résulte du non-respect des codes inhérents au genre narratif et de l'instauration d'un style éminemment poétique. Car la forme lyrique de ce texte, qui s'annonce d'abord comme un roman, décontenance les lecteurs qui comprennent alors que, de cette structure distinctive, se dégage une signification particulière. La métaphore envahit le texte jusqu'à apparaître parfois anachronique. De nouveau, tout comme l'avait fait Gabrielle Roy dans *Bonheur d'occasion*, l'auteure déroge ou encore adapte les diverses conventions du genre canonique adopté afin d'évoquer un réel féminin particulier. Anne Hébert transforme son oeuvre en roman-poème.

---

[254] *Ibid.*, p. 273.

Toute la « logique romanesque » des *Chambres de bois* est transformée par la forme métaphorique. Le lecteur doit avoir accès au double niveau de sens définissant l'acte propositionnel métaphorique (acte qui exprime implicitement le contenu propositionnel (P^1) par le biais du contenu littéral (P)) pour comprendre cette structure particulière. Cependant, les lecteurs ne peuvent accepter les conventions liées au genre métaphorique sans pour autant accéder à ce second niveau de sens qui détermine l'intention première de communication. Acceptant ces conventions, ils adhèrent alors au pacte métaphorique puisque les images mentales qui construisent leur univers imaginaire se trouvent nécessairement remises en cause. Mais bien qu'ils comprennent que le contenu propositionnel littéral (P) ne peut être adéquat en contexte[255], les lecteurs peuvent ne pas accéder à l'intention première de représentation, représentation qui fonde toute la vision métaphorique se dégageant du texte.

En fait, l'auteure cherche à surprendre, à déconcerter les lecteurs, les forçant à s'interroger sur les significations possibles de cet univers onirique. La quatrième condition se trouve donc respectée, à savoir l'« intention de l'émett[rice] d'ébranler la confiance du récepteur dans sa propre vision du monde afin que prenne forme et s'instaure de façon définitive la nouvelle vision [métaphorique] qui fera désormais partie de son ameublement mental[256] ». Seulement, si l'auteure a l'intention « d'ébranler la confiance » du lecteur ou de la lectrice, a-t-elle aussi le désir de les voir accéder au sens dérivé de la représentation métaphorique ?

Quel est donc l'état d'esprit véritable de nos créatrices de métaphores, cette métaphore dont le contenu propositionnel dérivé peut toujours être nié lorsqu'il y a danger de contestation ? Veulent-elles perturber le lecteur ou la lectrice de telle manière que leur véritable vision du monde ne leur soit plus accessible ? Comme nous l'avons déjà souligné, les auteures étudiées ne

---

255 Que peuvent signifier, par exemple, les expressions « [c']était au pays de Catherine » (CB, p. 27) et « une toute petite bague pour le songe » (CB, p. 190) prises littéralement ?

256 Marie Francoeur, *Confrontations*, *op. cit.*, p. 272.

désirent certes pas que leur intention première de représentation soit en tout temps reconnue, sinon elles n'auraient pas procédé à l'aide de formes implicites. Mais ce recours au camouflage de l'intention de représentation ne tient ni de l'insincérité, ni du mensonge. L'auteure veut réellement exprimer ce contenu propositionnel second (P^1) qui fonde en fait sa véritable intention de communication. L'intention de produire un acte illocutionnaire métaphorique est vraie puisque l'auteure « a eu l'intention, pas toujours avouée ni même consciente[257], de le produire en se conformant aux conventions culturelles [de la métaphore] qui sont reconnues — et ultimement reconnaissables — par la collectivité socio-culturelle dont il est membre[258] ». Le récepteur ou la réceptrice, dans le cas présent le lecteur ou la lectrice, doit reconnaître les conventions liées à la forme métaphorique ? Quelles sont ces conventions ? D'abord considérée comme une figure de rhétorique, la métaphore, souvent définie comme une forme comportant un transfert de sens, est devenue plus récemment, pour certains théoriciens, une forme de communication non-littérale. Cette dernière conception de la métaphore, qui sert de base à notre analyse, n'a pas à être reconnue par les lecteurs ou les lectrices. Il suffit que ces derniers soient en mesure d'identifier une forme comportant un transfert de sens, reconnaissant dans le texte une forme métaphorique. Cette forme comporte un transfert de sens qui s'explique par le fait que l'expression signifie autre chose que ce qui est exprimé littéralement. Lorsque les lecteurs comprennent que ce qui est dit ne correspond pas adéquatement en contexte et qu'ils recherchent un second sens à l'expression, sens second qu'ils découvrent à l'aide d'un certain rapport de ressemblance, ils ont alors reconnu une forme métaphorique.

La condition la plus fondamentale en matière d'acte illocutionnaire métaphorique est certainement la sixième condition, celle concernant le contenu propositionnel. Car le contenu caractéristique propositionnel est double en matière d'acte illocutionnaire métaphorique et l'auteure « en créant l'acte illocutionnaire métaphorique M, exprime implicitement le contenu propositionnel que (P^1) par le biais du contenu littéral (P) ». Il est

---

257 Souligné par nous.

258 *Ibid.*, p. 273.

donc obligatoire que le lecteur ou la lectrice reconnaisse ce double contenu propositionnel s'il veut accéder à l'intention première de communication qui fonde l'acte illocutionnaire métaphorique. Si le texte narratif des *Chambres de bois* raconte à un premier niveau l'histoire d'une jeune femme mal mariée qui vit d'innombrables contradictions, la métaphore des *Chambres de bois* exprime un corps féminin aliéné en voie de métamorphose, de libération. Et si *Bonheur d'occasion* raconte la mésaventure amoureuse d'une jeune fille et la vie difficile des familles pauvres de St-Henri, la métaphore de *Bonheur d'occasion* présente le corps féminin dévasté. De même, la métaphore englobante découlant des commentaires satirico-poético-polémiques de *l'Amèr*, présente un corps féminin retrouvé, exulté. Les structures sémantiques de la référence et de la prédication qui se construisent à travers différents thèmes et différentes isotopies sont donc toujours doubles, bien qu'elles « expriment par le jeu de leurs innombrables permutations ce contenu propositionnel générique[259] ». Ce contenu est celui qui découle d'un sens dérivé, d'une intention première de représentation et qui conduit à la véritable intention de communication de l'auteure en matière d'acte illocutionnaire métaphorique.

Cependant, les lecteurs ne parviennent pas toujours à appréhender cette intention première de représentation. Dans *Bonheur d'occasion* par exemple, le lecteur ou la lectrice pouvait s'en tenir au sens littéral des expressions sans affecter la lisibilité du texte. Mais, dans *Les Chambres de bois*, le sens littéral se révèle souvent déconcertant en raison d'un recours important à diverses images oniriques et symboliques. Les lecteurs comprennent que ce sens ne peut représenter le monde tel qu'il est ou tel qu'il devrait être au sein de l'univers particulier de l'acte de langage littéraire. Ainsi, le sens littéral du passage qui suit apparaîtra probablement défectueux aux lecteurs, les amenant à poser un constat de défectuosité et à chercher un sens second au contenu propositionnel littéral : « Elle apprenait des fables et des poèmes par coeur. [...] Et parfois, fables et poèmes, en leur vie possédée, crevaient comme des veines de couleur, au milieu des plus blanches broderies. » (CB, p. 84) La prédilection pour une forme lyrique rend le discours narrativisé moins conséquent. Et l'anecdote des *Chambres*

---

259 *Ibid.*, p. 277.

de bois est subsumée par l'ampleur de la métaphorisation du monde dans lequel vivent Catherine et Michel.

Ainsi, toute la description du corps féminin transite par une symbolisation liée à différentes isotopies, celle des éléments, de l'eau et du feu, celle des couleurs, celle de la création et de la mue. L'acte de contenu présente donc une référence et une prédication qui expriment un contenu propositionnel premier (P^1), mais pas seulement ce contenu propositionnel en raison d'une inadéquation du sens littéral en contexte. La proposition littérale n'exprime pas le monde, mais présente un univers onirique évoquant de manière fantasmée un réel particulier. Le lecteur doit donc comprendre que l'histoire de Catherine n'est pas seulement celle d'une femme mal mariée, mais qu'elle exprime une oppression particulière, celle d'abord symbolisée par les chambres de bois, et qu'elle comporte une « intense valeur de libération[260] » de l'être-femme. La représentation d'un corps féminin incolore, sans odeur, et presque sans vie, n'est pas seulement liée à la condition peut-être anémique de Catherine, mais elle illustre l'état du corps féminin soumis aux fantasmes et aux désirs d'un créateur, d'un faux Pygmalion, qui transforme la femme en infante et en déesse, en femme-statue. De même, le réveil des sens et la réapparition des couleurs symbolisent la renaissance d'un corps féminin nié et rejeté. L'acte illocutionnaire métaphorique ne deviendra une occurrence d'acte de langage réussie qu'en autant que cette représentation métaphorique d'une renaissance du corps féminin, et donc d'un désir de libération de ce corps nié, est perçue par les lecteurs.

En effet, l'intention première de l'auteure en matière d'acte de langage métaphorique est liée à cette intention première de représentation et non seulement à la représentation littérale d'un corps pâle, sans vie, puis de nouveau coloré et bien vivant. Ainsi, et bien que l'auteure (émettrice)

---

[260] Ainsi, Samuel S. de Sacy écrivait dans sa préface aux *Chambres de bois* : « L'aventure de Catherine et de Bruno, si on la résumait sans préparations comme on peut résumer la plupart de nos romans parisiens, apparaîtrait banale : ce serait passer à côté de toute sa signification, sans rien voir de l'intense valeur de libération qu'elle exprime. » (CB, p. 23) Souligné par nous.

puisse toujours s'en tenir à ce premier niveau de sens, les attributs de pâleur ou de transparence ne montrent pas seulement un corps malade, mais ils dénotent un corps féminin humilié, mortifié, inanimé. De même, les chambres de bois ne sont pas seulement ces pièces lambrissées dans lesquelles habitent Catherine et Michel, ils sont surtout un lieu d'enfermement et de sujétion. Et Catherine n'est pas seulement la femme admirée pour sa beauté immatérielle, elle est surtout la symbolisation d'un fantasme de créateur. Son corps devient alors le premier lieu de l'enfermement. Seulement cette intention première de représentation peut être niée puisque l'auteure a toujours la possibilité de s'en tenir au sens littéral de son énoncé.

En matière d'acte illocutionnaire métaphorique, la présence simultanée, mais variable, de différents marqueurs, marqueurs d'énonciation et marqueurs de contenu propositionnel, fait en sorte que la texture métaphorique est plus ou moins transcendante selon la forme du texte. En effet, les procédés caractéristiques d'une énonciation métaphorique sont différents dans nos trois textes et, pourtant, ils comportent tous un acte illocutionnaire métaphorique. Ainsi, la modification de la structure des procédés d'énonciation n'empêche pas la production de l'acte illocutionnaire métaphorique, mais elle peut amener un amoindrissement de son importance dans le texte. Par exemple, le genre réaliste qui est celui de *Bonheur d'occasion* présente un acte illocutionnaire métaphorique moins important, alors que la forme de la métaphore subsume tout le texte des *Chambres de bois*. Ce qui n'empêche pas l'émergence, dans les deux textes, d'un sens second, surajouté, qui se développe dans l'implicite du discours et qui conduit à une intention de communication particulière puisque se camouflant dans le non-dit.

Ce sont d'abord les marqueurs extra-discursifs qui permettent au lecteur ou à la lectrice (récepteur/réceptrice) de discerner la présence d'un acte illocutionnaire métaphorique. Ces facteurs sont, entre autres, l'amenuisement de la fonction référentielle au profit de la fonction poétique et expressive, une temporalité imprécise, un temps suspendu et des lieux oniriques (avec le « pays de Catherine », nous entrons déjà dans l'univers métaphorique), une narration qui s'intéresse peu au récit d'événements,

mais bien davantage à la description de sensations et d'émotions particulières. Ces différents éléments sont les premiers indices d'une forme métaphorique.

Cependant, bien que les deux types de marqueurs soient toujours liés, ce sont les marqueurs de contenu propositionnel qui déterminent la définition de l'acte illocutionnaire métaphorique, « [l]a présence entexte de marqueurs généralement associés à l'énonciation [métaphorique] ne permet[tant] pas de conclure à la présence [d'un acte illocutionnaire métaphorique] [...]. Ces marqueurs [n'étant] toujours que des procédés[261]. » C'est la présence d'un double contenu propositionnel qui caractérise fondamentalement l'acte illocutionnaire métaphorique. Dans la définition d'un tel acte, les facteurs intra-discursifs, ou encore les facteurs de contenu propositionnel, sont ceux qui permettent de déduire la véritableintention de l'auteure de produire un acte illocutionnaire métaphorique. Ainsi, la récurrence de certaines images, de certains topoï, autorisent à établir certaines analogies et conduisent à la description d'un corps possédé qui se métamorphose peu à peu. Pourtant, le propos premier du roman apparaît être celui d'une incompatibilité de caractère entre deux jeunes mariés aux prises tous deux avec les liens du passé. Le corps de Catherine n'est pas possédé au sens littéral; de même, elle ne se transforme pas véritablement en statue, mais l'état dans lequel elle se trouve présente un lien analogique avec la possédée ou la statue. L'intention première de communication de l'auteure ne peut se déduire que de cette représentation seconde liée au double contenu métaphorique et sans la reconnaissance de cette intention de communication, il ne peut y avoir d'occurrence d'acte illocutionnaire métaphorique réussie. La caractéristique première d'un tel acte est donc bel et bien la présence d'un double contenu propositionnel.

Mais l'intention particulière de communication a-t-elle été perçue par les différents commentateurs pourtant conscients de la forme métaphorique dans le texte ? La vision du monde qui sous-tend l'acte illocutionnaire métaphorique des *Chambres de bois* bouleverse-t-elle la conscience des

---

261 Marie Francoeur, *Confrontations*, *op. cit.*, p. 280. Les propos de Marie Francoeur ainsi cités s'appliquaient à l'origine au genre grotesque.

lecteurs ? Parlant des troubles psychologiques de Catherine, de ses difficultés et de ses atermoiements, certains commentateurs ne perçoivent pas la violence des rapports entre Michel et Catherine. Plus spécifiquement, la violence avec laquelle Michel tente de soumettre Catherine à ses fantasmes, à son délire de jeune artiste incompris et insatisfait et à sa jalousie de frère possessif. L'histoire des *Chambres de bois* n'a rien d'une histoire d'amour. C'est une histoire de haine, de possession, une histoire d'abus et de soumission qui aborde une réalité dont on parlait sûrement fort peu en 1959, celle des femmes abusées et violentées. Ce « noir pays » (CB, p. 33) est le pays de la noirceur des hommes, sordidement décrits comme des chasseurs « au désir avide » (CB, p. 28), le désir de faire cesser l'époque d'insoumission qu'est la première enfance des femmes.

Ainsi, bien que plusieurs critiques[262] entrevoient cette métaphore de la possession qui transcende le texte tout autant que celle qui en découle, soit la métaphore de la libération, ils se gardent généralement d'associer de manière trop évidente cette situation particulière à celle des femmes. Car pour découvrir l'acte illocutionnaire métaphorique, le lecteur ou la lectrice doit saisir un rapport de ressemblance particulier, puisque le sens des expressions métaphoriques s'explique toujours en fonction d'un certain rapport de ressemblance (les principes de Searle établissant quelques-uns de ces rapports). Si les déterminations culturelles ou mentales du lecteur ou de la lectrice ne lui permettent pas d'établir ces ressemblances, il n'est pas en mesure de saisir le sens de l'énonciation et ne parvient pas alors à comprendre l'intention première de communication qui se dégage de cet acte illocutionnaire métaphorique. Il doit donc avoir les compétences requises pour décoder le message. Et ces compétences, nous l'avons déjà souligné, sont de deux ordres : elles concernent d'abord les pratiques

---

[262] Ainsi, Pierre de Grandpré décrit bien les désirs sournois de Michel, de même que son incapacité de peindre qui découlerait de son incapacité d'aimer : « Tout son rêve est de rendre ce petit être fantasque digne de la maison des seigneurs, de lui apprendre "les fêtes nocturnes de la fièvre et de l'angoisse". Mais pas plus qu'il n'est capable de sortir de lui-même et d'imposer sa marque sur un autre être, Michel ne fera ce portrait d'une Catherine fine, douce, tranquille; il ne fera d'ailleurs rien en peinture. », *Le Devoir*, 27 septembre 1958. Michel n'est pas vu comme un être oppressif, mais bien comme un être faible. S'il ne l'était pas, il pourrait donc imposer sa marque à Catherine.

culturelles (au moment de la parution de l'oeuvre, ces pratiques sont donc celles du Québec des années cinquante), puis elles regroupent d'autres états psychologiques, particuliers alors à chaque lecteur, soit les croyances et les désirs. Partageant les mêmes habitudes culturelles et les même croyances que l'auteure, le lecteur ou la lectrice sera alors en mesure d'appréhender l'intention de communication sous-jacente à la représentation métaphorique. Dans le cas contraire, ils risquent de s'opposer à cette intention de communication particulière en faisant montre d'incompréhension ou d'opposition. Cela se produira d'ailleurs assez fréquemment avec les textes féministes, textes qui mettent en jeu des croyances qui s'opposent souvent à celles des lecteurs. Dans «La lanterne d'Aristote », Bersianik explique avoir écrit son texte à la suite d'un article de Pierre Nepveu[263], mais souligne qu'il s'agit bien plus d'une réflexion personnelle que d'une véritable réponse à cet article dans lequel son « livre *Axes et eau* est qualifié de frivole et celui de Madeleine Gagnon,*La Lettre infinie*, d'ennuyeux[264] ».

Ainsi, les déterminations culturelles et idéologiques des commentateurs, surtout masculins, ne les prédisposent pas toujours à s'intéresser à cette vision particulière. Bien que l'héroïne soit une femme, c'est généralement la vision transcendante qui intéresse les critiques, une vision qui ne serait pas narcissique, comme celle d'une femme cherchant sa voie, mais bien « tourn[ée] vers le monde[265] » ou encore vers les « véritables et profondes réalités canadiennes[266] ». Mais il n'est pas encore question des « véritables et profondes réalités » des femmes. N'accédant pas à l'intention première de communication découlant de la seconde intention de représentation, les commentateurs ont transformé le désir d'affranchissement d'une femme en un appel à la libération de la nation.

---

263 « L'essentiel et le frivole », *Spirale*, vol. 6, n° 52 (mai 1985)).

264 « Ces deux recueils ont paru chez VLB Éditeur à l'automne 1984 », *op. cit.*, p. 103, note 3.

265 *Ibid.*

266 *Ibid.*

L'histoire de Catherine est certes l'histoire d'une libération, mais elle exprime un désir de libération bien particulier. D'abord acte de narration, le roman d'Anne Hébert est aussi un acte illocutionnaire métaphorique d'appel à la liberté, un acte de résistance des femmes. D'autres voix vont bientôt répondre à cet acte de résistance, des voix d'écrivaines et de poétesses qui voudront s'affirmer libres. Désormais, les femmes refuseront cette définition d'elles-mêmes qui transite toujours par le regard de l'autre; elles refuseront tous « les pièges de l'enfermement » (LA, p. 52). À Florentine et Catherine qui pouvaient dire : « Je suis captive par en dedans, ce corps », répondra bientôt la voix de la narratrice de *l'Amèr* : « Je suis captivée par en dedans, ce corps. » (LA, p. 24) Ce corps assailli, enfermé, fragmenté, deviendra le sanctuaire de leur délivrance et le lieu de leur recherche, en fait, le lieu premier de la rébellion.

> Elles veulent se voir autrement qu'à travers le regard séculaire de celui qui les a dominées; et si elles désavouent l'aveu, si elles disent non à l'image d'elles que leur impose l'érotisme au masculin, c'est pour dire oui à une autre image d'elle qu'elles se découvrent et qu'elles s'inventent, c'est pour être enfin elles-mêmes.
>
> L'affirmation qui se dissimule sous leur refus et le suscite, c'est l'affirmation de soi. Car l'énergie du désir ne s'emploie pas toute à crier leur protestation : *elle se mobilise pour une affirmation*[267].

Peu à peu la résistance s'exprime comme affirmation et désir de transgression, car comme l'explique l'Euguélionne : « Résister est bien, [...] transgresser est mieux[268]. » L'appel à la « transgression » devient alors le mot d'ordre de toute une génération de créatrices. Après le silence apparaît le pouvoir des mots. Et bientôt seront évidents les nombreux passages qui jalonnent l'histoire littéraire des écrivaines et des poétesses québécoises : du mutisme aux mots, du silence à la parole, de la résistance à l'assaut, de la rébellion au combat et à la transgression.

---

[267] Marcelle Brisson, « Éros au féminin », dans *Éros au pluriel*, sous la direction de Marcelle Brisson, Lasalle, Éditions Hurtubise HMH, 1984, p. 25-26. Les italiques sont de nous.

[268] Louky Bersianik, *L'Euguélionne*, *op. cit.*, p. 314.

2.3 LA SÉRIE DE LA TRANSGRESSION : LA QUÊTE D'UNE SPÉCIFICITÉ. ANALYSE DE L'AMÈR DE NICOLE BROSSARD

2.3.1 PRÉSENTATION GÉNÉRALE DE L'OEUVRE

> « [...] Ce qui distingue son dernier livre, *l'Amèr*, publié il y a quelques semaines, c'est le "combat", une volonté d'imprimer à l'écriture une spécificité féminine. »
> *Le Devoir*, 12 novembre 1977.

En 1977, Nicole Brossard n'en est pas à sa première publication. Son premier recueil de poésie, *Aube à la saison*[269], paraît dans un ouvrage collectif, *Trois*, en 1965. À la suite de plusieurs autres poètes de sa génération, Brossard s'engage alors dans un processus de renouvellement du langage. Elle publie, entre autres, *Mordre en sa chair*[270], *L'écho bouge beau*[271] et *Mécanique jongleuse*[272]. Membre-fondatrice de *la Nouvelle Barre du Jour*, considérée comme l'un des « chefs de file d'une génération qui, dans les années 1966-70, a renouvelé la poésie québécoise[273]. », Brossard est l'une des pionnières de l'écriture poétique moderne au Québec.

> La fondation de *La Barre du jour* en 1965, on s'en souvient, avait commencé à opérer une rupture avec la génération de l'Hexagone. On sait que deux recueils de Nicole Brossard, *Suite logique* et *Le Centre blanc*,

---

269 Il est intéressant de reconnaître des similitudes lexicales entre son premier titre et son tout dernier ouvrage, *Baroque d'aube*. Brossard, dont la figure fétiche est la spirale, semble avoir bouclé la boucle et être en quelque sorte retournée aux origines de sa création.

270 Montréal, Éditions de l'Estérel, 1966.

271 Montréal, Éditions de l'Estérel, 1968.

272 Paris, Génération, 1973; suivi de *Masculin grammaticale*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1974.

273 *L'Amèr*, *op. cit.*, p. 111.

> parus en 1970, ont rendu cette rupture irrémédiable en proposant une écriture formaliste qui occulte le *je* et réinvestit le référent dans une perspective autoréférentielle. Dans cette aventure où ce qui compte désormais, ce n'est pas de s'exprimer mais de dévoiler les mécanismes de l'écriture, il va sans dire que la question d'une rébellion liée à la condition des femmes ne se pose pas[274].

L'expérimentation langagière faisait jusque-là abstraction de la question de la condition des femmes.

L'Amèr, texte de combat, est la première oeuvre de Brossard dont l'intention avouée est « d'imprimer à l'écriture une spécificité féminine ». L'auteure, s'interrogeant toujours sur les mécanismes de l'écriture, cherche à transformer le rapport des femmes au langage, tentant ainsi de subvertir le pouvoir symbolique mâle. L'oeuvre se positionne au sommet de la série littéraire féministe avec *l'Euguélionne* de Louky Bersianik, *Bloody Mary* et *Une voix pour Odile* de France Théoret, *Les fées ont soif* de Denise Boucher, *Lueur* de Madeleine Gagnon et, enfin, *Retailles*, écrit en collaboration par les deux écrivaines précédentes. Réflexion-phare, le discours de *l'Amèr* inaugure la remise en question féministe :

> Si *l'Amèr* a connu autant de succès, c'est que pour les femmes ce texte s'avérait nécessaire : il correspondait à un fondamental besoin de voir, imprimée noir sur blanc, une réflexion politique sur la maternité dans le système patriarcal où la femme, comme mère, se retrouve flouée, ne pouvant devenir *sujet* dans le champ symbolique[275].

Car *l'Amèr* est le texte qui, après la dénonciation, après la libération, exige « d'organiser la forme des femmes dans la trajectoire de l'espèce. » (LA, p. 109). De la dépossession de *Bonheur d'occasion* au difficile refus des *Chambres de bois*, *l'Amèr* est l'aboutissement d'un cheminement allant du

---

274 Louise Dupré, « Poésie, rébellion, subversion », *l'Autre lecture*, tome 2, *op. cit.*, p. 149.

275 Louise Dupré, « Du propre au figuré », *L'Amèr*, « Préface », *op. cit.*, p. 7.

silence à la parole, de l'acceptation à la dénégation, de l'arrangement à la lutte et au « combat ». Avec Brossard et ses consoeurs féministes, « [é]crire je suis une femme [devient] plein de conséquences[276]. »

En fait, proche du manifeste, l'oeuvre constitue, avec l'ensemble des textes de la série littéraire féministe, le « Refus global » des femmes québécoises, le refus d'une culture qui fonctionne sans elles, d'une histoire qui se constitue sans elles, d'un univers symbolique qui les chosifie. La neutralité n'est plus de mise. Ici, au contraire, le désir n'est plus d'être désincarnée, mais bien d'être apparente, de se faire entendre, de montrer un réel qui n'est plus imitation, mais bien transformation de la réalité :

> Nicole Brossard, chef de file de la littérature québécoise au féminin, affirme que « toute écriture de fiction est une stratégie pour affronter le réel, pour transformer la réalité, pour en inventer une autre ». Transformer la réalité, c'est transformer le temps et l'espace, la réalité et son histoire. Les textes de Brossard ont en propre ce que Northrop Frye, dans *Anatomie de la critique*, disait de l'oeuvre d'art : « L'oeuvre d'imagination nous offre [...] la vision d'une nouvelle création de l'homme ». Pour inclure la femme en tant que créatrice, il faut seulement remplacer « homme » par « humanité », et le tour est joué. Chez Nicole Brossard, l'espace ainsi que le temps et son histoire, celle qui oubliait les femmes, est effectivement « éclaté ».[277]

Avec Brossard, nous entrons véritablement dans ce temps monumental dont parle Kristeva, une temporalité si éloignée du temps de l'Histoire, linéaire et datée, que le terme de temporalité ne peut même plus lui être appliqué :

> Englobante et infinie comme l'espace imaginaire, elle fait penser au Kronos de la mythologie d'Hésiode qui, fils incestueux, couvrait de sa présence compacte toute l'étendue de Gaia pour la séparer d'Ouranos le père. Ou

---

[276] *Ibid.*, p. 52.

[277] Marguerite Andersen, « La douceur n'est pas encore de mise », *Paroles rebelles*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1992, p. 310.

> bien aux mythes de résurrection qui, dans toutes les croyances, perpétuent la trace d'un culte maternel [...][278].

L'oeuvre se veut un retour aux sources originelles de l'histoire, à la déesse-mère, déjà illustrée par la plantureuse Vénus de Willendorf qui orne la couverture du livre[279], si belle incarnation de la fertilité et de la fécondité des femmes, une fertilité longtemps soumise à la loi du père. Car la mère est aussi le lieu de la filiation et de la mémoire des femmes. Sans filiation, les femmes se sont trouvées sans mémoire. La question de *l'Amèr* : faut-il être la fille de la mère ou être la fille patriarcale[280] ? Car retrouver la mémoire et le désir s'avère nécessaire pour redécouvrir le « visage primitif[281] » de la mère. Ainsi, Cixous affirme qu'il faut

> [...] faire le deuil d'une toute-puissance maternelle (le dernier refuge) et établir avec nos mères un rapport de réciprocité de femme à femme, où elles pourraient aussi éventuellement se sentir nos filles. En somme, nous libérer avec nos mères. C'est une condition indispensable à notre émancipation de l'autorité des pères. La relation mère/fille, fille/mère constitue un noyau extrêmement explosif dans nos sociétés[282].

Les textes féministes s'acharneront à détruire cette « mère phallique », chercheront, comme le dit elle-même Brossard, à « tuer le ventre » en

---

278 Julia Kristeva, *Les nouvelles maladies de l'âme*, *op. cit.*, p. 303.

279 La couverture du texte publié aux Éditions de l'Hexagone en 1988.

280 « La différence : un sein. Amazone ou cancéreuse. Fille mère ou fille patriarcale », (LA, p. 50).

281 Hélène Cixous, *La Venue à l'écriture*, Paris, 10/18, nº 121, 1977, p. 11.

282 *Le Corps à corps avec la mère*, Montréal, Éditions de la Pleine Lune, 1981, p. 86. Cette citation est extraite d'un texte de Marcelle Brisson dans lequel l'auteure faisait précéder ces lignes de Cixous des propos suivants : « Avec sa mère, il lui faut inaugurer une nouvelle relation, encore érotique. D'abord, si c'est possible, renoncer à la voir sous l'aspect de la mère patriarcale, effacer l'image de la mère phallique, celle qui joue le jeu du mâle, pour qui l'enfant remplacerait le pénis qui lui manque, et dont toute la fonction tient dans le maternage. », « Éros au féminin », dans *Éros au pluriel*, Lasalle Hurtubise HMH, Collection Brèches, 1984, p. 29.

dénonçant, non pas l'enfant, mais le pouvoir de procréation, cette « première différence ». En refusant cette donnée biologique qui les a longtemps condamnées à n'être justement que des ventres, comme Rose-Anna et toutes les femmes qui les ont précédées, certaines créatrices refuseront aussi de se définir en fonction de cet Autre qui a toujours occupé tout le champ du symbolique. De même, Brossard veut abolir la différence et s'inscrire dans la trajectoire de l'Histoire : « De ma différence première ne reste plus qu'une différence idéologique (puisque je n'enfante plus). [...] Fille-mère lesbienne, j'inscris une première contradiction. Minant par l'intérieur l'histoire à laquelle je puis maintenant participer. » (LA, p. 44). Cette première contradiction est celle d'une femme qui refuse d'être définie par l'Autre, qui refuse la suprématie du pouvoir mâle. *L'Amèr* est donc le récit d'un « combat ».

Mais avant l'affrontement, la narratrice de *l'Amèr* fait état de l'amertume des femmes. Le texte se divise ainsi en quatre grandes parties, soit « l'Amèr », « L'état de la différence », « L'acte de l'oeil » et « La végétation ». La première partie examine les frustrations et les multiples récriminations. Le ventre devient l'instrument premier de la réprobation. S'attaquant ensuite à l'état de la différence, cette différence qui « coup[e] en deux » (LA, p. 46), la dénonçant, la narratrice s'en prend ensuite à l'acte de l'oeil : « Cet oeil s'est coincé dans le palais de la chair. À évaluer. S'emparer comme à la guerre des yeux fixes vivant. La torture du sel affirmée dans l'oeil. » (LA, p. 59), découvrant aussi que le regard de l'autre peut réfléchir l'altérité. Puis finalement le texte s'ouvre sur l'avenir; après l'assassinat du ventre et la mort du corps, Brossard fait surgir une nouvelle matière, le « déployé » (LA, p. 87), et un nouveau corps de femme, « le sujet » (LA, p. 86).

Texte engagé, texte de « combat » comme s'est plu à l'écrire Brossard dès les premières pages, *l'Amèr* a provoqué de nombreuses réactions. De l'incompréhension au questionnement, plusieurs commentateurs ont trouvé le livre difficile et déconcertant[283] :

---

[283] Dans *le Devoir* du 8 octobre 1977 (« L'impasse de *l'Amèr* », p. 19), Robert Melançon présentait ainsi le cheminement littéraire de Nicole Brossard : « Écrivain

> Théorie fictive (ou fiction théorique, c'est tout un), ce livre prend l'aridité de la recherche théorique sans en garder la rigueur, et il ment comme un roman sans en offrir les enchantements. Il se définit en quelque sorte négativement, par soustraction, et on ne le lit ni par plaisir ni pour s'instruire[284].

L'Amèr apparaît certes déroutant puisqu'il est le reflet et l'affirmation de l'autrement organisé, qu'il est « le fruit d'un discours de l'ailleurs[285] ». Bientôt ce discours de l'ailleurs s'imposera comme étant celui de l'altérité et de la spécificité.

2.3.2 L'ACTE D'ÉNONCIATION : LES MARQUES DE LA SUBJECTIVITÉ

> [...] une intention dans mon écriture, c'est de créer du trouble [...] c'est-à-dire que quand les gens lisent le texte, qu'il y ait un certain trouble qui se produise à ce moment, au moment de la lecture. Parce que je pense que quand on est troublé, on est forcé de s'interroger et que le trouble modifie en quelque sorte notre champ de conscience. Donc, pour arriver à produire ce trouble-là, il fallait travailler dans la syntaxe, la grammaire [...].
> Nicole Brossard, *Les terribles vivantes*.

L'Amèr est un texte qui s'inscrit dans un désir explicite de subjectivité linguistique, idéologique et morale. Le référentiel perd de l'importance au

---

d'avant-garde, de toutes les avant-gardes qui se sont succédées depuis douze ans, elle a publié des recueils de poèmes difficiles, de plus en plus difficiles, et des romans déconcertants, de plus en plus déconcertants. »

284 *Ibid.*

285 Louis et Marie Francoeur, *op. cit.*, p. 301-302.

profit du symbolique et du fictionnel. L'oeuvre s'affirme donc en rébellion contre un ouvrage comme *Bonheur d'occasion*, texte réaliste, puisqu'elle désire inaugurer un néo-réalisme et mettre fin à l'Histoire-fiction :

> La figure est réelle comme une intention politique de la soumettre au pluriel devant les yeux, ou singulièrement le pouvoir. La figure réaliste est alors la plus soumise qui soit. Elle concorde tout simplement. [...] Or la figure est en mouvement. [...] La figure est migratoire. (LA, p. 69)

Ainsi, alors que *Bonheur d'occasion* présente la réalité des femmes sans chercher à la commenter, la dialectique brossardienne réfute les prémisses de la culture patriarcale et tente de convaincre les femmes d'accéder enfin au champ du symbolique :

Bonheur d'occasion	*Les chambres de bois*	*L'Amèr*
réaliste	onirique	symbolique

Fiction et théorie ou théorie et fiction, cette « théorie fictive » (LA, p. 15), comme la nomme Brossard, conjugue les genres en faisant apparaître la théorie lorsque « s'éloigne le sein ou l'enfant » (LA, p. 15). Le texte possède certes plusieurs des caractéristiques de l'essai. Tout comme l'essai, la forme de *l'Amèr* est fragmentaire et, bien qu'engagé, le texte de Brossard n'est jamais dogmatique puisqu'il questionne, interroge, sans chercher à énoncer des vérités absolues qui ne pourraient être remises en cause. En fait, si *Bonheur d'occasion* procède d'une vision cartésienne du monde, si l'oeuvre d'Anne Hébert s'inscrit dans la tradition des poètes modernes, l'oeuvre de Brossard allie, pour sa part, la raison et l'émotion. L'auteure désire réexaminer les valeurs du monde ancien, tout en inventant de nouveaux codes et de nouvelles perspectives. Soulignant le fait que Brossard n'est pas en rupture totale avec la tradition, Louise Dupré s'interroge d'ailleurs sur la forme de la textualité chez Brossard :

> La textualité chez Brossard, n'est-elle pas tributaire de deux conceptions : celle de Descartes et celle de Rimbaud ? N'existe-t-il pas un lien entre deux thématiques apparemment divergentes : la science et la mystique ? La poésie elle-même ne tient-elle pas à la fois d'une vision classique et d'une vision moderne ?[286].

L'Amèr est d'abord et avant tout un exercice d'opposition contre le despotisme d'un réel lié à la fiction patriarcale :

> C'est le combat. Le livre. La fiction commence suspendue mobile entre les mots et la vraisemblance du corps à mère dévorante et dévorée. (LA, p. 14)

Et comme il s'agit d'un combat, le livre devient parcours, parcours de la combattante, et la parole devient l'outil de la lutte. Les fonctions expressives et phatiques dominent le texte. La première fonction, celle dite des émotions, des sentiments, et centrée sur l'émettrice du message, apparaît primordiale puisque la prise de parole devient l'un des enjeux de l'écriture. Dire, se dire, nous dire, tel est le désir premier de Nicole Brossard.

L'auteure donne la parole à une narratrice-témoin, une narratrice qui n'est plus omnisciente, mais qui est au contraire bien présente dans l'histoire qu'elle raconte puisqu'il s'agit de son histoire. Le sujet parlant, occupant une place prédominante, s'affirme en s'appropriant l'objet même du discours. Dès la première phrase, la narratrice affirme à l'aide de pronoms possessifs et du pronom personnel de la première personne à la forme tonique, le « moi » précédant l'énumération acquisitive : « [...] Moi ma vie en été la lune. Moi ma mort. Trente ans me séparent de la vie, trente de la mort. Ma mère, ma fille. Mamelle, une seule vie, la mienne » (LA, p. 19). L'utilisation très fréquente du possessif montre bien que les propos tenus ne

---

286 *Stratégies du vertige*, *op. cit.*, p. 85.

sont pas désincarnés, mais qu'ils présentent une réalité bien identifiable, celle de la narratrice. Elle parle de sa vie, de sa mort, de sa fille et de sa mère. Et comme elle le dit si bien, il n'y a qu'une seule vie, la sienne.

De plus, les relations entre ces pronoms et les fonctions syntaxiques montrent une fois de plus l'importance du sujet parlant. Pas de doutes ou d'interrogations, le « je » affirme, asserte et dénonce. « J'ai tué le ventre » lance-t-elle dès le départ. L'importance des verbes performatifs transforme le texte en une longue action du dire, une action de la parole qui cherche à s'inscrire avant même de chercher à transformer : « quand je dis corps [...]. Corps quand je le dis je m'expose, l'énergie ». Brossard semble reprendre ici les mots de Austin : « Quand dire, c'est faire ». Pour l'auteure, le dire constitue le premier mouvement, l'acte fondamental.

Nos trois textes marquent une progression du sujet parlant[287]; de très discret dans *Bonheur d'occasion* et dans *les Chambres de bois*, ce sujet parlant devient omnipotent dans *l'Amèr*. Et bien qu'il existe une certaine distance entre la locutrice et le texte, le « je » n'est pas celui d'une narratrice fictive. Mêlant la dialectique et la fiction, une fiction dénonciatrice et fantasmée, *l'Amèr* est le témoignage d'une conscience particulière, celle d'un être qui s'est longtemps tu et qui ne peut se dire que difficilement, dans un balbutiement : « Il n'y a de *je* que quand la larme » (LA, p. 85). Discours du « je », du moi-femme, le texte est l'acte d'affirmation du sujet parlant :

> l'approche à pas pour sortir de ma bouche une réponse directe diras-tu ou langage versatile miscible avec le bruit le sel la peau pour te convaincre avant le patriarcat que la bouche remue avec un *je* — c'est civilisée que je suis me faisant lettrée mais corps pareille à la mer les filles roses, sirènes à

---

[287] Les écrivaines féminines s'intéresseront beaucoup à l'identité d'un « je-femme ». Selon Louise Dupré, « [l']oeuvre de France Théoret reste, à ce titre, très intéressante, puisqu'elle pose la question d'une subjectivité féminine en dehors d'une recherche de l'identité », *ibid.*, p. 88.

> huit clos. Pour commencer une histoire « cette fille a raison » (LA, p. 93)[288]

Le passage au « nous » modifie le ton du discours; il ne s'agit plus seulement d'affirmer, ou encore de dialoguer avec l'autre, mais bien de rassembler. Car la narratrice désire parler au nom des femmes, en fonction des femmes :

> *En fonction* de nous : opération formelle sur laquelle nous concentrons notre énergie. *En fonction* de nous, femmes, cela peut-il avoir un sens, à tout le moins engendrer du mouvement. [...] Immobilisées et ardentes tout à la fois. Ce livre sera-t-il le produit d'une fièvre ou un exercice majeur de survie. (LA : 45)

Le « je » ne se définit ici que dans un rapport au « nous », le singulier n'a de sens que pluriel, l'oppression originant de l'appartenance particulière au groupe. Brossard est consciente de cette spécificité, une spécificité qui était déjà affirmée dans l'implicite du discours de *Bonheur d'occasion*[289]. S'adressant d'abord à la cohorte de ces autres femmes qu'elle va bientôt englober dans son discours : « Vos corps, amante et fille. J'écris pour ne pas vous abîmer vos corps [...] » (LA, p. 19), elle veut instaurer un nouveau dialogue entre toutes les femmes. Ici, le « je » se perçoit en fonction d'un groupe qui le subsume, le happe, et lui donne toute sa signification. Pour Brossard, le « je » ne peut pas faire abstraction du « nous ». En fait, il « [...] se déplace vers l'autre femme. Devenant autre, il échappe aux limites de l'identitaire, il occupe d'autres postures de la subjectivité féminine[290] ».

---

288 Souligné par nous.

289 Les personnages féminin de *Bonheur d'occasion* vivent en effet des difficultés liées spécifiquement à leur sexe.

290 « [...] le *je* mis en scène ne peut plus représenter seulement la personne linguistique de l'auteure : il se déplace vers l'autre femme. », Louise Dupré, *l'Autre lecture*, tome 2, *op. cit.*, p. 152.

Cependant, il ne représente pas la Femme[291], comme le « elle » de *Bonheur d'occasion*; le « je » conserve toute sa singularité.

De la même manière, le « nous » ne permet pas d'englober toutes les femmes dans un même carcan. Il transforme alors le dialogue en polyphonie, les voix des femmes apparaissant comme un fond sonore au discours de la narratrice. Et le « nous » demeure complice du « je » :

> Faire émerger une réalité au féminin implique une « perte fébrile du singulier » (*Amèr*, p. 49). Mais le je ne se subordonne pas pour autant à un collectif qui l'assimile et le noie : il devient diffus, coïncide avec l'autre. Car le nous, selon Benveniste, « annexe au "je" une globalité indistincte d'autres personnes », l'amplifie.
>
> 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[292].

En fait, cet entremêlement du « je » et du « nous » est l'indice d'un passage du privé au politique, « le privé [étant] politique »[293]. Ainsi, frappant de « plein fouet dans la fiction » (LA, p. 44), cette prédominance des formes verbales de la première personne transforme la nature même du texte fictionnel, l'histoire devenant alors l'Histoire, la fiction devenant le réel et le réel, la fiction.

---

291 « Pourtant, le je ne représente pas toutes les femmes. Là se trouve d'ailleurs la différence entre poésie et essai : ici le singulier n'est pas gommé par une figure qui travaille dans l'abstraction d'un modèle, celui de La Femme. Il reste actualisé par le discours, réactivant sans cesse ici et maintenant la diversité des expériences comme la palette des multiples émotions : la colère, la douleur, mais aussi l'affection, la tendresse. Bref, on pourrait affirmer que si l'essai a tendance à travailler du côté de l'identitaire, la fiction fait ressortir la différence entre les femmes attirant l'attention sur la singularité de toute vie. », *ibid.*

292 Louise Dupré, *Stratégies du vertige*, *op. cit.*, p. 97.

293 Ces paroles seront reprises à de maintes occasions par les créatrices féministes.

Ce nous englobant, désignant la narratrice et ses interlocutrices, s'adresse aussi à un autre, cet Autre qui se présente en opposition. C'est en se distinguant de cet autre que la narratrice pourra enfin se définir et parvenir à « organiser la forme [de ce nous] dans la trajectoire de l'espèce » (LA, p. 109). Comme le soulignait Benveniste, « [l]a conscience de soi n'est possible que si elle s'éprouve par contraste[294] ». La narratrice comprend que l'opposition permettra de se retrouver, de se définir, et tracera peut-être la voie au dialogue. Brossard propose donc aux femmes de « s'éprouver par contraste » afin de démanteler cet état de la différence présidant au monde phallocentrique et se présentant comme un mensonge. Car la vraie différence n'est pas celle imposée :

> Les différences se soulèvent comme de vieilles coupures, collées sur le papier du livre. Faisant gonfler tout le livre. Boursouflures idéologiques. La course aux symboles. [...] La différence, c'est que je ne puis vivre en différé. Surseoir à la transformation, la synthèse d'une même femme seule. (LA, p. 44-45)

La narratrice présente donc un avertissement à l'interlocuteur qui s'est lui-même trop longtemps « éprouv[é] par contraste ».

Mais si l'utilisation d'un je qui apparaît être davantage un « je » témoin qu'un « je » narratif affecte, pour reprendre les termes de Weinrich, la « sérénité fondamentale » du texte fictionnel, elle ne peut être le seul indice de cette dénaturation de la fiction. D'autres signaux permettent d'appréhender une forme particulière, forme qui n'est pas tout à fait celle de la fiction, ni tout à fait celle de l'essai :

> [...] ce sont les personnes grammaticales qui s'avèrent influer le plus fortement sur le caractère du texte et sur le mode de réception qui lui convient. Mais pour priver un texte narratif de sa sérénité fondamentale, le seul emploi de la première (ou très rarement de la deuxième) personne au lieu de la narrativissime troisième personne, souvent ne suffit pas. Il faut encore la

---

294 Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, *op. cit.*, p. 260.

> concomitance d'autres instructions syntaxiques, telles qu'elles peuvent se trouver dans les différents registres du langage imputatif[295].

Ces autres instructions syntaxiques altèrent donc la nature du texte fictionnel et le transforment peu à peu en allégation, en attaque, en « combat ». En théorie.

Ainsi, la présence marquée de la phrase nominale perturbe fondamentalement la forme fictionnelle puisqu'il ne s'agit plus ici de raconter des événements : la suppression de la forme verbale permet l'évocation de sentiments intenses, profonds. L'interjection, l'exclamation sont fréquentes et elles impriment au texte une couleur particulière : d'abord, l'expression d'une amertume, d'une douleur du ventre et du corps : « Réseau clandestin de reproduction. Matrice et matière anonymes. [...] Les mesures de guerre. Internement par la matrice. Le corps de... comme un maillon perdu, retrouvé dans l'eau. » (LA, p. 19), puis, l'expression d'un désir de dégagement, de délivrance, qui permettra bientôt d'affirmer sa présence. Le verbe devient alors superflu ou même carrément inadéquat, car sa présence empêcherait la communication de ces sensations qui étreignent la narratrice. L'écriture de Brossard transite par l'émotion brute.

La forme devient alors le fondement du sens. De l'analyse sémantico-syntaxique se dégage une énergie, une force, qui est déjà mise en place dans la forme particulière de l'oeuvre. Pour Brossard, l'oppression patriarcale se transmet d'abord par l'oppression langagière. Celle-ci permet l'évocation d'un réel qui n'est plus que fiction : la rupture doit donc prendre forme dans le langage. Mais celui-ci étant subverti, les mots manquent aux femmes qui veulent s'affirmer contre l'Histoire patriarcale. C'est pourquoi les manques, les blancs, caractérisent la syntaxe brossardienne :

---

295 Harald Weinrich, « Les temps et les personnes », dans « Théorie de la réception en Allemagne », *Poétique* , n° 39 (septembre 1979), p. 349.

> La signification se voit trouée par ces suppressions non récupérables qui affectent la structure syntaxique profonde. On ne peut pas reconstituer avec certitude le sens du texte. L'ambiguïté persiste et, paradoxalement, cet en-moins de sens se renverse en un surplus signifiant : on peut lire le texte de plusieurs façons différentes, il y a du sens qui s'ajoute plutôt que de se perdre.
> C'est dans cette subversion de la syntaxe que se manifeste la présence subjective[296].

Texte *scriptible*, pour employer la terminologie de Barthes,*l'Amèr* s'oppose au texte *lisible* qu'est *Bonheur d'occasion*. La rupture syntaxique symbolise la subjectivité du texte, alors que la difficulté à reconstituer le sens découle du parti pris métaphorique.

L'Amèr présente ainsi un métalangage basé sur le jeu de l'allusion et qui se caractérise par une syntaxe déviante, une restriction de la ponctuation et une accumulation de phrases nominales. D'autres éléments permettent aussi de qualifier ce métalangage, tels la féminisation de certains termes (par exemple, l'expression « encloses », adjectif issu du nom commun « enclos »), la création de mots et d'expressions nouvelles (tel « réellité » (LA, p. 76), « stridente strie stryge » (LA, p. 88), « s'in-pulsion » (LA, p. 89)), les modifications à l'orthographe des mots tout en conservant l'identité phonétique (par exemple, le terme « identique » est orthographié avec un « a » et un « k » final : « idantik ») et l'utilisation de termes empruntés à l'anglais, tel « ghost town » (LA, p. 63). L'introduction de mots nouveaux, cette autre forme de néologie, déstructure la langue tout en l'enrichissant de termes permettant de présenter d'autres visions du monde.

Le texte est rédigé au présent sur le mode du commentaire. La narratrice ne rapporte pas simplement des événements, des faits, elle commente la réalité qui se présente à elle. Elle veut exprimer sa réalité dans la plus grande subjectivité. Les écrivaines féministes voudront se dire en dehors de toute objectivité, une objectivité qui les a fréquemment niées, piégées, système relativisant le monde dans une optique trop souvent

---

296 Louise Dupré, *Stratégies du vertige*, *op. cit.*, p. 91.

phallocentrique. Une optique qui a traditionnellement mis les créatrices « hors-jeu ».

La narratrice de *l'Amèr* ne veut justement plus être « hors-jeu », mais désire au contraire être l'initiatrice du combat : « C'est le combat. Le livre. La fiction commence suspendue mobile entre les mots et la vraisemblance du corps à mère dévorante et dévorée. » (LA, p. 14) Nous sommes donc dans l'univers du monde commenté. La situation de locution est tendue : le texte demande en effet une attention toute particulière des lecteurs puisqu'ils sont constamment interpellés, interrogés, condamnés parfois. Ils ne peuvent plus maintenir de distance entre eux et le discours. Ils sont captifs :

> Le degré d'alerte I, propre au commentaire, fait adopter au récepteur une attitude de réception tendue. À n'importe quel moment, celui qui s'exprime peut s'interrompre pour l'interpeller, le questionner, pour obtenir son assentiment. On se retrouve de plein-pied dans la sphère des relations personnalisées où l'échange des rôles et des personnes verbales est toujours possible[297].

De plus, la mise en relief est généralement inexistante puisque tout apparaît d'égale importance dans le domaine du commentaire et déclenche nécessairement une attitude tendue chez l'instance de réception. Captive, celle-ci doit être attentive à tout ce qui est dit, sans quoi elle perdra nécessairement le fil du discours. Dans le texte de Brossard, cette mise en garde est d'autant plus importante que le commentaire ne se présente pas sous une forme conventionnelle, mais bien sous une forme novatrice, symbolique. Chaque mot est important, chaque phrase est une dénonciation, une interpellation, une remise en question. Mais l'absence de mise en relief ne dénote pas une temporalité linéaire. Au contraire, *l'Amèr* propose un temps éclaté, morcelé. Passé, présent et futur sont juxtaposés pour créer une espèce d'hologramme de la « réellité » des femmes présentes, passées et futures.

---

[297] Marie Francoeur, *op. cit.*, p. 155.

La forme de *l'Amèr* est fragmentaire jusque dans l'espace poétique. En effet, la disposition du texte n'est pas conventionnelle, chaque page regroupant trois à quatre paragraphes d'inégale importance, « une série de fragments d'une typographie très aérée [...], découpée en chapitres [...][298]. » Cette fragmentation, de même que le mélange des genres et le refus des conventions littéraires, ne sont pas des caractères uniques à*l'Amèr*, car les textes féministes se voudront tous contestataires et rebelles jusque dans leur structure :

> Rebelles contre les limitations que la société impose aux femmes, nos écrivaines sont, comme certains de leurs collègues masculins, sensibles également aux barrières que le goût et l'usage ont érigées dans le domaine de la littérature. Dans *Un livre* (1970), Nicole Brossard s'interroge sur la nécessité de donner là un livre de plus de 100 pages et de remplir chaque page d'un bout à l'autre. Un Livre a 98 pages parmi lesquelles il y en a qui sont plus ou moins blanches. Madeleine Gagnon, elle, écrit dans *Lueur* : « Poème, essai, roman ? Elle [la scripteure] n'en avait cure ... »[299] .

Structure éclatée, structure rebelle, *l'Amèr* rejette tous les compromis. Dès la première saisie, avant même de capter le sens, l'oeuvre apparaît comme un appel à la rébellion et à la différence, rébellion et différence de la créatrice et de la femme.

Le métalangage de *l'Amèr* est en fait une tentative pour accéder à cette nouvelle parole autorisant les femmes à exprimer, sans pressions, ni contraintes, un réel différent. Il permet de faire émerger la fiction, faisant en sorte que celle-ci devienne réalité[300]. Le langage patriarcal n'autorise pas les femmes à « prendre place dans l'espace symbolique[301] ». Les

---

[298] Robert Melançon, « L'impasse de *l'Amèr* », *Le Devoir*, 8 octobre 1977, p. 19.

[299] Marguerite Andersen, « La douceur n'est pas encore de mise », *op. cit.*, p. 307.

[300] « [...] *L'Amèr*, un livre qui interroge ce qui se produit quand la fiction émerge dans le texte, c'est-à-dire quand la fiction devient réalité. », Jean Royer, *Le Devoir*, 30 octobre 1982, p. 17.

[301] *Ibid.*

créatrices doivent donc utiliser un autre langage; en ce sens, la parole féministe est, pour Brossard, « la seule parole femme qui soit agissante[302] ». Comme Denise Boucher, auteure des *Fées ont soif*, qui écrivait dans *Cyprine* : « J'écris en français et au féminin parce que je connais les deux langues[303] », Brossard est bilingue :

> Le « bilinguisme » que Boucher évoque est celui de la femme qui prend conscience du fait que le langage dominant ne rend pas compte de l'expérience et de la réalité de la femme. Le langage, a-t-on constaté, n'est pas neutre. Il est étroitement lié aux systèmes symboliques, psychologiques et socio-politiques, façonnés en grande partie par les hommes. Il existe une richesse d'expériences, d'émotions, de perspectives et de désirs féminins qui n'a pas encore été codifiée dans le langage. Il n'est donc pas étonnant que l'expérience que la femme fait du langage soit celle d'une langue étrangère, langue à apprendre, langue à travailler pour qu'elle puisse communiquer sa réalité de femme. Nulle n'en est plus consciente que la femme qui écrit[304].

Pour Brossard, cette forme nouvelle de l'écriture est liée au corps. Elle parle du « texte du corps[305] ». En fait, le corps devient le texte, le devenir, le sujet.

---

302 *Le Devoir*, 3 juin 1978, p. 25.

303 Ces paroles de Denise Boucher sont citées par Christl Verduyn dans « Une voix féminine précoce au théâtre québécois : *Cocktail* (1935) d'Yvette Ollivier Mercier-Gouin », *l'Autre lecture*, tome 1, *op. cit.*, p. 76.

304 *Ibid.*

305 *Le Devoir*, 16 décembre 1978.

2.3.3 L'ACTE PROPOSITIONNEL ET L'ACTE ILLOCUTIONNAIRE : LES INTENTIONS DE SENS DU CONTEXTE MÉTAPHORIQUE

2.3.3.1 L'acte propositionnel : l'intention de représentation ou le corps exulté

> Je portais un regard de caméléon sur la face mouvante du monde, un regard d'anonyme sur moi-même, l'inachevée.
> Anaïs Nin, citée dans *l'Amèr*.

La métaphore corporelle qui se développe dans *l'Amèr* est intimement liée au regard retrouvé. La perspective n'est plus celle de l'autre, mais bien celle en propre des femmes qui se regardent, se jaugent, se scrutent, se découvrent enfin. C'est pourquoi les grandes paraphrases qui se construisent à l'aide de différentes isotopies ont toutes comme point commun l'essence de la découverte. Contrairement aux textes précédents, où l'intention seconde de représentation pouvait être perçue comme véritable (bien que ce soit moins le cas dans *Les Chambres de bois*), ici la forme même du texte dans lequel s'imbrique les différents actes illocutoires métaphoriques conduit inévitablement à un constat d'échec. L'intention première de représentation ne peut être celle que détermine le sens littéral de l'énoncé. Les lecteurs doivent donc obligatoirement passer par un processus de dérivation s'ils veulent accéder à cette première intention et comprendre la véritable intention de représentation ou ce que Brossard appelle la « blessure stratégique ou le sens suspendu » (LA, p. 15). Ce « sens suspendu » représente ce qui ne se donne pas à comprendre immédiatement, instantanément, ce qui pousse les lecteurs vers une signification autre, vers les trésors insoupçonnés de l'hétérogène.

Car *l'Amèr* doit se déchiffrer comme l'énigme de qui est « autre » et qui se donne donc à lire différemment. Le sémantique est lié à cette forme novatrice qui instaure un langage spécifique. Espèce hétéronome, les femmes doivent conquérir leur autonomie et elles ne peuvent y parvenir

qu'en parlant leur propre langue, une langue qui ne soit pas édictée par le gouvernant. Car « les mots [...] sont équivoques : ils possèdent un sens de surface, selon leur lustre patriarcal, et un rayonnement intérieur qu'il faut faire surgir[306]. » Pour plusieurs, le texte de Brossard apparaîtra comme un véritable logogriphe, une charade incompréhensible. Mais cette charade cache les perspectives nouvelles qui feront changer la réalité des femmes dans les années à venir.

A. Identification de l'objet : le corps-spécifique

> ... il y a un corps de femme à mes yeux, le sujet.
> Nicole Brossard, *l'Amèr*.

Pour la narratrice, le corps devient enfin le sujet. Non plus seulement ventre, matrice ou cadavre, mais le sujet s'affirmant opprimé, oppressé et cherchant la délivrance. Le corps prend la parole et devient texte. Mais comment pouvons-nous identifier ce corps qui se transforme en texte ? Les expressions référentielles qui désignent ce corps féminin sont signifiantes et constituent le premier élément de compréhension de notre acte illocutionnaire métaphorique. Elles doivent nous permettre de répondre à la question : « de qui (de quoi ou duquel) parlez-vous ? » Les lecteurs doivent être en mesure d'identifier l'objet pour qu'il y ait référence définie complète. Cette identification est-elle toujours possible en ce qui concerne le corps féminin dans *l'Amèr* ? La référence permet-elle toujours d'identifier l'objet de façon non-ambiguë ? Ou l'acte illocutionnaire métaphorique présente-t-il plutôt une référence effective, c'est-à-dire une référence qui ne permettrait pas d'identifier l'objet de manière non-ambiguë ? Cette question apparaît importante puisque l'objet à identifier est parfois un objet encore inexistant,

---

306 Louise Dupré paraphrasait ainsi Mary Daly, cette théologienne « qui travaille sur "la condition polyvalente des mots enfermés dans une idéologie sous le contrôle du patriarcat." », *Notes pour une ontologie du féminisme radical*, Montréal, l'Intégrale éditrice, 1982, p. 11, cité dans Louise Dupré, *Stratégies du vertige*, *op. cit.*, p. 101.

un objet en devenir, une potentialité virtuelle, un corps symbolique qui se construit au fil de l'écriture.

Dans le présent texte, la référence se fait d'abord à l'aide de pronoms et de groupes nominaux. Ces pronoms sont principalement le « je » et le « nous »; ils identifient un corps qui n'est plus sous observation, qui n'est plus scruté de l'extérieur, mais qui affiche sa subjectivité. Ils permettent de distinguer une espèce particulière, celle des femmes et des filles. Mais le jeu du « je » et du « nous » oblige à distinguer les deux entités, le « je » référant à la femme unique, le « nous » au groupe solidaire. Si la femme était « une » dans *Bonheur d'occasion*, si elle devient multiple dans Les *Chambres de bois*, elle est à la fois « une et multiple » dans *l'Amèr*. Le « nous » réfère donc à un groupe particulier, groupe auquel est associé un « je » qui réfère lui à un être particulier, le corps parlant de *l'Amèr*.

Car ce « je », corps parlant, se distingue des descriptions définies « une fille », « une femme », puisqu'il constitue un être particulier du groupe : « Je, sujet, s'énonce comme individu de sexeféminin, le générique lui assurant une insertion dans l'imaginaire / le symbolique[307]. » Ainsi, bien que solidaire de l'objet de référence du « nous », le corps global de toutes les femmes, le « je » se constitue en corps spécifique, particulier :

> [...] le je ne représente pas toutes les femmes. Là se trouve d'ailleurs la différence entre la poésie et l'essai : ici le singulier n'est pas gommé par une figure qui travaille dans l'abstraction d'un modèle, celui de La Femme[308].

Le « je » réfère donc à une identité particulière, identité qui se trouve englobée dans un autre objet, celui de la classe des femmes. Le corps féminin n'est plus unique comme c'était le cas dans *Bonheur d'occasion*, il n'est pas multiple comme dans *Les chambres de bois*, il est à la fois

---

[307] *Ibid.*, p. 96.

[308] Louise Dupré, « Poésie, rébellion, subversion », *op. cit.*, p. 152.

spécifique à l'objet-femme et spécifique au groupe-femme. L'essence de l'être-femme se constitue désormais en sujet.

Les noms propres sont généralement absents du texte. Le seul exemple de référence utilisant un nom propre est lié à l'expression « la Corriveau », expression qui, en raison de l'article défini, identifie bien un objet particulier. L'expression référentielle, soit le nom propre, renseigne déjà sur la nature de l'objet de référence. Car le nom propre charge d'un sens particulier l'objet ainsi nommé : « Dans la théorie du sémioticien américain Peirce, le nom propre a valeur d'un authentique indice qui désigne justement un individu[309]. » L'expression « la Corriveau » nomme un personnage identifié à la sorcière dans le folklore québécois. Du double nom « Nosferatu La Corriveau » peut se dissocier un élément secondaire « Nosferatu ». L'association de ces deux termes complexifie la référence puisque le personnage premier connote déjà de manière particulière le personnage auquel il est associé. Le nom laisse planer une certaine ambiguïté quant à l'objet de référence puisqu'il n'en présente pas nécessairement les caractéristiques descriptives. Cependant, lié au nom « Nosferatu », à la mythologie vampiriste, il se transforme en description et montre l'une des caractéristiques associées aux femmes dans l'idéologie patriarcale, soit d'être de dangereuses sorcières. Dans le cas présent, l'objet de la référence, le corps patriarcal, est identifiable en raison de tout l'arrière-plan référentiel associant culturellement la Corriveau à la femme mauvaise et immorale :

> Au 18e siècle, le paysannat croit toujours à la sorcellerie. [...] Les femmes ne sont pas persécutées mais l'image de la sorcière exerçant un pouvoir maléfique demeure un des stéréotypes les plus puissants qu'on applique aux femmes déviantes. [...] En 1763, Marie Josephe Corriveau qui, selon son propre témoignage, refuse de continuer à se faire battre par son mari, est condamnée pour le meurtre de celui-ci et pendue. Au début du 19e siècle, le romancier Philippe Aubert de Gaspé fait d'elle un spectre horrible qui hante les voyageurs nocturnes et les folkloristes et historiens des 19e et 20e siècles

---

309 Louis Francoeur, *Les signes s'envolent*, *op. cit.*, p. 192.

> amplifieront la légende de la Corriveau, la rendant plus horrifiante à chaque nouvelle version[310].

Le seul personnage historique féminin cité est ainsi lié à l'image de la femme déviante. Le nom propre est nécessairement signifiant; en fait, il ne peut être utilisé que pour référer à ce qui a déjà une forme dans l'idéologie. « Nosferatu la Corriveau » identifie donc le corps patriarcal, ce corps féminin structuré par l'idéologique patriarcale.

Que signifie l'absence des noms propres dans *l'Amèr* ? Elle nous renseigne sur la manière dont l'auteure désire représenter le réel à l'aide des expressions identifiantes. Car les noms propres ne représentent pas de la même manière que les descriptions définies. L'auteure, utilisant un langage différent, montrant souvent l'objet sous un aspect novateur et parfois utopique, se doit d'en spécifier les caractéristiques descriptives. Et alors que les descriptions définies présentent ces caractéristiques, les noms propres, comme nous l'avons déjà souligné, sont silencieux à ce sujet. Ainsi, le corps féminin patriarcal, le corps féminin opprimé, référant à des concepts identifiables (ceux de l'idéologie patriarcale) peut être nommé, telle la Corriveau, alors que le corps en devenir demeure virtuel, utopique, et la narratrice doit y référer en spécifiant certaines de ses caractéristiques descriptives. En ce sens, le corps symbolique ne peut être identifié à l'aide des noms propres.

Les descriptions définies référant au corps féminin, corps patriarcal ou corps symbolique, sont nombreuses; elles présentent bien souvent un corps fragmenté, un corps qui se définit par ses parties : ventre, mamelle, matrice, sexe, bouche, sein. Ces descriptions montrent un corps continuellement détaillé, mais cherchant, au-delà du détail, la synthèse. Mais cette synthèse relève encore de l'utopie. Les descriptions définies permettent donc la

---

[310] Collectif Clio, *L'histoire des femmes au Québec*, *op. cit.*, p. 112-113. L'écrivaine Nicole Brossard évoque bien différemment ce personnage historique montrant que la perception des événements et leur retranscription dans la fiction peut transformer l'Histoire en chimère.

prospection. En donnant certaines des caractéristiques de l'objet, elles servent à cerner une entité qui relève souvent uniquement de l'univers onirique de l'auteure. Ainsi, le titre même de l'oeuvre, *l'Amèr*, présente un corps imaginaire qui regroupe les deux métaphores structurantes de l'oeuvre, soit la métaphore de la mère patriarcale et celle de la mère symbolique. Lié aux termes « amer » et « la mère », le titre identifie dès le départ le corps féminin à la fonction maternelle : « [...] l'Amèr, c'est-à-dire l'amertume et l'a-mère, la mère dépouillée du "e" (terminaison du féminin) et marquée du "a" privatif, la non-mère[311]. » Le corps patriarcal conjugue l'Amèr, alors que la mère symbolique est identifiée à la non-mère : « Toute femme ne peut profiter que dans la mesure où elle devient mère symbolique. C'est alors qu'elle a cessé d'enfanter. » (LA, p. 27) Cette non-mère s'oppose donc à la mère patriarcale; elle ne s'assujettit plus à la loi du père, mais se définit plutôt par une contiguïté d'esprit avec l'enfant. La mère n'enfante plus seulement la matière, mais elle se propage aussi par l'esprit. Alors que « [l]es mères patriarcales ne [peuvent] initier leur fille qu'à l'homme » (LA, p. 24), la non-mère cherche à créer l'osmose entre les mères et les filles, liant ainsi les générations et les propulsant en dehors du ventre patriarcal, en dehors de la lignée patrilénaire :

> Fille de sa mère. Un doigt entre mes deux lèvres comme l'on dit de l'arbre et de l'écorce à faire venir l'ellipse fille mère qui fait passer de l'une à l'autre sans intermédiaire sans interruption. Couple et génération en même temps. Instantanéité. De la mort en son processus. Éclosion : nouveau cortex. (LA, p. 30)

Cette non-mère naît de la mort du ventre, mais elle n'est pas, nous le verrons, un symbole mortifère. Elle symbolise, au contraire, le renouveau, cette nouvelle mère, la mère symbolique qui enfante des « filles [qui] savent dès lors accomplir leur propre rite » (LA, p. 31).

L'objet étant ici un objet virtuel, en création, un objet initiateur, l'auteure doit en présenter les caractéristiques descriptives dès qu'elle y

---

311 Robert Melançon, *op. cit.*

réfère, avant même de le caractériser, si elle veut que les lecteurs soient en mesure de l'identifier. La référence, procédant à l'aide de descriptions définies particulières qui fournissent les caractéristiques de l'objet, permet de cerner cette potentialité; elle permet déjà aux lecteurs de procéder à une première caractérisation de l'objet. Seulement, la référence ne remplit jamais le même rôle que la prédication, car « la référence définie a pour but d'*identifier* plutôt que de *décrire* l'objet[312] ». Même si la référence présente ici certaines caractéristiques descriptives de l'objet, l'étape de caractérisation de l'objet ne peut disparaître. L'intention de représentation de l'auteure se décode de la référence et de la prédication conjuguée, ces deux aspects de l'acte de contenu ne pouvant être examinés seuls. Car ce serait dénaturer la référence que de l'isoler de la prédication :

> [...] nous n'arriverons jamais à isoler totalement l'acte de référence, de la prédication, car ce serait violer le principe d'identification sans lequel il n'y a pas de référence possible[313].

Le lecteur ou la lectrice doit, pour comprendre l'intention de représentation, associer aux expressions référentielles des expressions prédicatives qui définissent la nature complète de l'objet. Et ceci est d'autant plus vrai en matière d'acte illocutionnaire métaphorique que la métaphore telle que définie par Searle concerne plus particulièrement l'emploi des expressions prédicatives. Ce sont ces expressions qui permettent de caractériser complètement l'objet de la métaphore.

---

312 John R. Searle, *Les actes de langage*, *op. cit.*, p. 136

313 *Ibid.*, p. 227.

B. Caractérisation de l'objet : le corps patriarcal, le corps retrouvé et le corps symbolique

De nouveau, les expressions prédicatives se regroupent en différentes isotopies, isotopies lexématiques et sémémiques, construisant les paraphrases qui structurent l'acte illocutionnaire métaphorique. Ces isotopies sont celles de l'enfermement, de l'exclusion, du regard, de l'eau, de la végétation, du texte et de la fiction. Elles se développent généralement de manière circulaire, reprises à différents moments du texte, tel un leitmotiv, et illustrant tout autant la réalité que la fiction, le passé ou l'utopie. Ainsi, le regard est celui de l'oppression, de l'exclusion, mais aussi celui du renouveau et de la reconnaissance. Tout au long du texte, la thématique du regard est donc réexaminée sous différents angles. Le contexte métaphorique développe une pluralité de sens. Le sens dérivé de l'expression est toujours multiple. Cette pluralité provient du jeu des blancs et des ellipses, car la métaphore « sans cesse déplacée sous l'effet de l'ellipse et de la métonymie[314] » ne se développe plus seulement par la suppression du terme comparatif, mais aussi par l'évocation d'un seul des termes de l'analogie, laissant le lecteur ou la lectrice découvrir le terme comparé. Les isotopies ne présentent pas une vision unifiée, mais plutôt une variété infinie de significations. En fait, l'oeuvre se veut une recherche utopique, l'utopie ouvrant sur tous les possibles.

Reprenant les trois types du corps effacé, du corps séducteur et du corps porteur, nous leur associerons trois paraphrases qui expliquent une part de l'univers métaphorique de *l'Amèr* : ces paraphrases sont celles du corps patriarcal (le corps effacé), du corps regardé/retrouvé (le corps séducteur) et enfin celle du corps symbolique (le corps porteur). Ces paraphrases construisent toute une même représentation première du corps féminin, celle d'un corps exulté. La déstructuration syntaxique et l'organisation particulière des caractéristiques et des attributs obligent bien souvent à rechercher un sens second à l'acte de contenu. La vision spécifique du corps se dégageant de l'oeuvre ne présente pas de véritable portrait physique (bien que soient énumérés les attributs physiques), mais la

---

[314] Louise Dupré, *Stratégies du vertige*, *op. cit.*, p. 87.

conceptualisation fictionnelle de cette vision laisse entrevoir le corps à venir, à inventer. Ce corps spécifique n'est plus le corps unique de *Bonheur d'occasion*, mais il décrit plutôt la pluralité des corps recherchant une essence particulière, une « essence-femme, ce que Nicole Brossard nommera plus tard *l'essentielle* [315] », afin de mettre à jour la spécificité des femmes, de chacune des femmes.

Tout au long de l'oeuvre, ces pôles s'affrontent dans une grande isotopie sémémique. Celle-ci présente deux paraphrases oppositionnelles conduisant vers le jardin retrouvé qui donne naissance à la mère symbolique. En fait, *l'Amèr* montre, comme c'était le cas dans *Bonheur d'occasion* et *les Chambres de bois*, un corps féminin dichotomique : clownes maternelles, folles de roi, fille patriarcale ou fille mère lesbienne. Comme l'affirme la narratrice : « [...] la différence la coupait en deux. » (LA, p. 46) Elle dit d'ailleurs dès le début de l'ouvrage : « Amazone ou cancéreuse. Fille mère ou fille patriarcale » (LA, p 50). Son choix est clair : elle sera une fille-mère lesbienne, inscrivant par là la dernière contradiction. Guerrière, inaugurant le matriclan, elle refuse le ventre, simple objet définitionnel la liant à l'Autre, et s'empare de la Parole afin de transgresser :

> Architecture phallique. Filles patriarcales. De ma différence première ne reste plus qu'une différence idéologique (puisque je n'enfante plus). C'est alors que, par la force du processus, j'entre à mon tour dans l'idéologie. Il m'est symbole, puisque maintenant j'écris, je puis le manipuler. Fille-mère lesbienne, j'inscris la première contradiction. Minant par l'intérieur l'histoire à laquelle je puis maintenant participer. L'acide a commencé de s'infiltrer dans le papier du livre. (LA, p. 44)

La représentation métaphorique a comme point de départ la mort du ventre, l'abolition d'un monde ancien et le rejet du corps patriarcal, armure et prison de la mère patriarcale. Par la suite, le regard se constitue en élément médiateur entre cette mère patriarcale et la mère symbolique. En

---

315 *Ibid.*, p. 97.

fait, la métaphore du regard transcende la représentation du corps, comme en font foi les références à d'autres ouvrages de femmes présentées en exergue tout au long de la section qui traite du regard. Cette intertextualité permet d'illustrer le caractère de continuité, de processus continu, qui définit la littérature féminine, comme toutes les autres littératures. Enfin, la représentation métaphorique s'ouvre sur l'avenir, présentant le corps possible, le corps qui se construit dans la redécouverte et la réappropriation, soit le corps symbolique, le corps spécifique.

A) Le « corps en son procès » ou la mort du ventre : la métaphore de la mère patriarcale

« J'ai tué le ventre » affirme la narratrice. Le terme « ventre » recouvre ici une réalité bien plus importante que celle d'entité corporelle. Constitué en élément définitoire, ce terme devient la qualité essentielle de l'être féminin, la réalité biologique réglant son univers social, politique et symbolique. En fait, la matrice, siège de la fertilité, devient « l'un des caractères définitionnels[316] » des femmes. Véritable synecdoque présentant une partie comme étant le tout, l'analogie montre donc le ventre comme la représentation même du corps féminin. Cette femme, simplement identifiée par sa capacité reproductive, n'a d'autres finalités que la production de la matière, cette capacité étant « la clause première [...] [et] son seul outil. » (LA, p. 33)

Et le seul mode d'échange demeure l'enfant, cet enfant que l'homme s'approprie pourtant : « Il s'est emparé de l'enfant comme d'un mot dans le dictionnaire » (LA, p. 30) L'enfant quitte alors le monde de la matière pour se joindre au monde du père. Filiation patrilinéaire dont la reproduction est assurée par ces mères patriarcales toutes dévouées à l'Autre : « C'est ici le clan des mères patriarcales. Vouées aux hommes. Élevant leurs petits. Qui n'ont rien à dire. À échanger un silence domestique. Encloses. » (LA, p. 32) Car les femmes se soumettent obligatoirement à la loi de l'autre : « On accouche tondue comme une fille ayant traité avec l'occupant. » (LA,

---

[316] Application du premier principe de Searle pour l'interprétation des valeurs dérivées.

p. 54) Faisant référence à toutes ces femmes qui ont pactisé avec l'occupant, l'auteure associe ici l'homme à l'ennemi parce qu'il en possède certaines caractéristiques[317]. Tout comme l'ennemi, il représente l'adversaire qui n'aime pas et qui cherche à nuire. Affirmée ici sans trop d'ambiguïté, cette association se retrouve dans bon nombre d'oeuvres de femmes. Azarius Lacasse et Jean Lévesque n'apparaissent-ils pas comme des adversaires ? Florentine accouchant de Jean Lévesque n'apparaît-elle pas aussi coupable que ces femmes amoureuses de l'ennemi ?

Car le ventre symbolise un lieu particulier, siège de la vie des hommes[318] et de la répression des femmes. Reprenant une idée qui se développe aussi dans *Bonheur d'occasion* et dans *l'Amèr* comme une longue métaphore filée, l'auteure associe le « ventre » à la répression et à l'enfermement. « [L]eurs chevilles, à la chaîne » : image paradoxale par laquelle l'auteure inverse les termes de l'expression habituelle, car les femmes, qui n'ont plus seulement des « chaînes aux chevilles », se présentent aussi à la chaîne, longue filée d'esclaves. Prisonnières de cette matrice qui les définit et les oblige à se contraindre au code patriarcal, le corps féminin devient le lieu premier de la servitude, le lieu d'enfermement par excellence. Ainsi, le caractère réclusif se constitue en « propriété saillante ou bien connue[319] » du ventre féminin. Le rapport de ressemblance s'établit en raison d'une propriété fonctionnelle commune, puisque le corps, tout comme la prison, se présente comme un lieu qui enferme et prive de liberté.

En fait, la matrice définit entièrement le corps féminin. Lieu fermé, elle correspond au moule qui perpétue l'espèce. Par le biais de l'imaginaire,

---

317 Application du deuxième principe de Searle pour l'interprétation des valeurs dérivées.

318 Le terme « homme » est ici employé non pas dans le sens d'être humain mâle, mais plutôt dans le sens d'un « être appartenant à l'espèce animale la plus évoluée de la Terre », *Petit Robert*, *op. cit.*, p. 934.

319 Application du deuxième principe de Searle pour l'interprétation des valeurs dérivées.

la matrice permet donc d'imposer la forme de l'espèce[320]; la narratrice, portée par sa sensibilité, et par une détermination moins culturelle que naturelle, établit un rapport[321] entre moule et ventre de femmes, tous deux permettant d'imposer une forme. S'opposant à la culture patriarcale, la narratrice établit donc des rapports entre les éléments de la métaphore qui viennent contredire les codes habituels de la culture dominante; la détermination culturelle n'est donc pas absente des liens métaphoriques ainsi établis puisque la narratrice rejette toutes les déterminations culturelles qui briment l'expression de la réalité des femmes. Pour empêcher cette perpétuation dénuée de sens, il faut donc tuer le ventre, assassiner cette matrice qui n'est qu'une continuation de l'édifice patriarcal, faire en sorte qu'elle ne soit plus l'élément déterminant de la conscience des femmes. Cet assassinat sera le point de départ d'une contestation permettant enfin, comme le souhaite la narratrice, d'organiser « la forme des femmes dans la trajectoire de l'espèce » (LA, p. 109). Cette forme ne sera plus alors seulement le moule, le réceptacle de l'espèce.

L'image de la matrice comme lieu de réclusion des femmes revient dans chacune de nos trois oeuvres : Gabrielle Roy l'affirme, Hébert la conteste et enfin Brossard la rejette en tuant le ventre. Car ce ventre, symbole même de l'enfermement, oblige nécessairement au refus de l'enfantement. La mort du ventre n'est pas une représentation mortifère, mais plutôt l'image d'un acte de libération qui permettrait une redécouverte du corps et une réappropriation de la fonction maternelle. Lorsque la narratrice affirme : « JE SUIS STÉRILE » (LA, p. 55), elle rejette le vieux carcan dans lequel elle est depuis toujours emprisonnée. Car la stérilité n'est pas seulement l'incapacité de procréer, elle est aussi l'affirmation de l'inutilité de l'élément matriciel dans la définition du corps féminin. Pour la narratrice, le corps féminin doit désormais se définir selon d'autres paramètres.

---

[320] Les codes étant issus de l'imaginaire : « l'imaginaire constitue un lieu où se présente à son meilleur le code de l'espèce. » (LA, p. 102).

[321] Application du quatrième principe de Searle pour l'interprétation des valeurs dérivées.

Finalement, le ventre, élément définitionnel, lié à une réalité biologique, transformée en règle sociale, politique et symbolique, devient le lieu de l'exclusion. Le ventre n'a justement pas permis aux femmes d'accéder au symbolique. Elles sont des clownes, des folles de roi. Littéralement, les mères ne sont évidemment pas des clownes ou des folles/fous de/du roi. Mais les mères patriarcales ressemblent à des clowns avec lesquels elles partagent cette propriété particulière[322] d'être grotesques, de faire rire, de n'être pas des sujets à prendre au sérieux. La féminisation du terme « clown » multiplie ici l'image. Car la mère patriarcale n'est pas seulement une « clowne », elle est aussi un « clone ». La féminisation du terme joue sur la ressemblance phonique; utilisant l'apocope, la narratrice retranche la dernière syllabe du féminin « clownesse » afin que le terme « clown » ainsi féminisé s'entende oralement comme « clone ». Les mères patriarcales apparaissent donc comme « génétiquement semblables[323] », se présentant comme des clones par définition[324]. Et elles sont dans un état qui ressemble[325] à celui du fou du roi, ce bouffon soumis au Maître, au Prince, à son bon vouloir et à son bon plaisir.

Le ventre représente aussi le biologique, la nature, cette « nature féminine » qui a transformé les femmes en cancéreuses. Les mères patriarcales se propagent alors d'une « façon malsaine et dangereuse », possédant ainsi l'un des attributs de ce qui est cancéreux[326]. En fait, la narratrice est portée par sa sensibilité[327] à faire une association entre le corps de la mère « qui

---

322 Application du deuxième principe de Searle pour l'interprétation des valeurs dérivées.

323 Clone : n.m. Biol. Ensemble des individus génétiquement semblables, provenant d'un organisme unique par reproduction asexuée ou, chez les êtres sexuellement différenciés, par reproduction anormale sans fécondation (par ext. parthénogénèse), *Le Petit Robert*, *op. cit.*, p. 327.

324 Application du premier principe de Searle pour l'interprétation des valeurs dérivées.

325 Application du cinquième principe de Searle pour l'interprétation des valeurs dérivées.

326 Application du deuxième principe de Searle pour l'interprétation des valeurs dérivées.

327 Application du quatrième principe de Searle pour l'interprétation des valeurs dérivées.

pourrit » (LA, p. 29) et le corps malade de la cancéreuse; ces deux corps sont ainsi dans un même état, broyés de l'intérieur, pourrissants et dépérissants. C'est le ventre qui putréfie le reste du corps et qui annihile l'esprit.

Car de mère en fille, le ventre demeure l'élément qui lie toutes les femmes entre elles et qui les initie au monde de l'autre, cet « autre » qui les « tient par la force des mots à l'autre bout, exilée, sortie de lui, avortée comme une femme. » (LA, p. 30) Puisque l'autre détient la puissance du symbolique, la puissance des mots, il peut lui retirer « son corps et ses sens » (LA, p. 30). Le corps féminin est divisé entre la matière et les mots : dichotomie du corps et de l'esprit, du matériel et du symbolique. Si l'origine est féminine « Ce corps a le genre de son cerveau : féminin comme à l'origine » (LA, p. 24), l'oubli et le silence ont depuis longtemps sabordé l'Histoire devenue fiction. Et la filiation entre les mères et les filles est vide de sens :

> Fille de sa mère. Un doigt entre mes deux lèvres comme l'on dit de l'arbre et de l'écorce à faire venir l'ellipse fille mère qui fait passer de l'une à l'autre sans intermédiaire sans interruption (LA, p. 30).

L'omission existant entre les mères et les filles est celle du sens, de la parole et de l'identification. Les mots qui ne sont pas dits restent lettre morte; les mères et les filles ne parviennent pas à se reconnaître. Le terme « ellipse », qui indique littéralement l'omission syntaxique et stylistique, caractérise la relation mère-fille. En fait, le terme s'applique de manière restreinte à cette relation[328], car il possède un sens analogue à la figure stylistique de l'ellipse, celle d'être le manque, le vide, marquant le passage d'un élément à un autre. L'ellipse symbolise la défaite et le silence des femmes : « Leur poing quand elles se referment comme leur bouche, en

---

[328] Application du sixième principe de Searle pour l'interprétation des valeurs dérivées : « Il y a des cas où *P* et *R* ont un sens identique ou analogue, mais où l'un d'entre eux, généralement *P*, a une application restreinte telle qu'il ne s'applique pas littéralement à *S*. »

silence » (LA, p. 91). Et l'histoire personnelle des femmes se déroule sans interruption, des mères aux filles, sans qu'il soit possible à la fille de reconnaître sa mère comme femme, origine, et non plus seulement matrice (et initiatrice au monde de l'autre). Cette constatation se trouve aussi affirmée dans *Bonheur d'occasion* puisque la mère ne peut partager l'univers avec sa fille et que seul le silence, figure de l'ellipse, marque la continuité inexorable[329]. Le lien qui s'établit entre les femmes n'est pas celui de l'esprit, mais uniquement celui du matériel :

> Le rapport à cette femme est biologique, matériel. Corps à corps. Nourriture. Elle aurait pu me reprendre par le tube digestif, eût-elle d'une faim meurtrière ravalé son enfant. Cannibalisme de survie. Matérialisme. Mais elle ne le pourra. On n'accède au matérialisme que par la voie du symbolique. Je ne suis pas encore devenue son *enfant*. Elle n'est pas encore ma *mère*. Pas un mot ne nous sépare. Quelques années plus tard, je l'appelle ma mère. J'ai perdu *maman*. Cela pourrait devenir un livre. (LA, p. 26)

Pour accéder à la parole et se retrouver, les mères et les filles doivent accéder au symbolique. Elles ne veulent plus être des corps désincarnés, fragmentés, mais elles espèrent devenir corps symbolique, corps réincarné, qui ne dit plus seulement sa matérialité, mais qui communique aussi par l'esprit.

---

[329] Deux extraits illustrent bien ce manque de communication; ces deux extraits présentent une Rose-Anna qui, découvrant (ou ayant découvert) la grossesse de sa fille, est incapable de partager l'angoisse de Florentine : « Presque violente, d'une voix qui montait, elle s'écria :

> -Mais qu'est-ce que t'as donc, toi ! Hier, à matin, pis encore à soir... On dirait que t'es...
>
> Elle s'était tue et les deux femmes se regardaient comme deux ennemies. Il n'y avait plus entre elles que les bruits d'une intimité qui s'établissait dans leur propre logis, de l'autre côté d'une mince cloison. » (BO, p. 263); « Depuis le soir où elle avait cru deviner la honte de sa fille, il lui était resté une grande gêne envers elle. Comme si elle portait une part de cette honte. Elle n'osait à peine la regarder. Encore moins lui parler. » (BO, p. 343)

Et peu à peu « la lutte s'engage dans le silence » (LA, p. 25) et se prépare « [...] la résistance [...] » : « Le dernier assaut sur le ventre. La mutation. Utérus cousu. Aujourd'hui maman est morte. » (LA, p. 31) La mort du ventre correspond à la mort de la mère patriarcale et à l'abolition de la filiation patrilinéaire.

> Ce n'est pas le corps de la mère qui pourrit mais celui de toute femme qui n'a pas trouvé de mots pour regarder le ventre meurtri : le corps de la mère comme fiction prolongée. Matière. Nos corps de mères déplacées, inversés comme si le ventre se retrouvait à la place du cerveau. Le symbole apprivoisé. La véritable entrée en matière. À proprement parler, devenues matérialistes, c'est-à-dire à préparer son capital sur la tombe maternelle. Cul-de-sac idéologique : le mot à mot pour échapper au corps à corps. On ne tue pas la mère biologique sans que n'éclatent tout à la fois la fiction, l'idéologie, le propos. (LA, p. 29)

Désormais, les femmes refusent cette fiction présentée comme réelle, cette fiction qui les exclut du symbolique pour les condamner à une matérialité restreinte au ventre, à la matrice. La femme comme moule.

L'auteure décidera donc de refuser tout enfermement, toute définition exclusive, et se transformera en « fille-mère lesbienne » (LA, p. 44). Par ce geste, elle désire retrouver son corps, un corps véritable, non plus fragmenté, lié et déterminé uniquement par sa fonction biologique, mais un corps qui fait sens, un corps « synthèse » qui a désormais accès à la Parole. Mais pour se transformer, il est nécessaire de se réapproprier le regard et de « réorganiser tout (le) corps » (LA, p. 33). En fait, pour être en mesure de s'écrire, les femmes doivent d'abord se regarder et « avoir du jeu devant le miroir pour passer » (LA, p. 33).

B) Le regard autre, miroir du corps : la métaphore du corps retrouvé

> « ... ma contrainte est dans le regard ... Des images comme pour dissimuler le chiffre des intentions. »
> *l'Amèr*

Dans *l'Amèr*, de la même manière que pour *Bonheur d'occasion* ou *Les Chambres de bois*, l'isotopie du regard est fondamentale. Mais elle n'est plus seulement considérée comme un facteur d'assujettissement, puisqu'elle se transforme ici en mécanisme de changement. Rejet du regard de l'autre, réappropriation de sa propre vision, le regard retrouvé devient le nouvel élément médiateur et définitionnel. Ce n'est plus le ventre, la matrice, qui structure désormais l'élément féminin, mais ce sont les yeux qui découvrent un corps féminin renouvelé, non plus uni-dimensionnel, mais essentiel : « Cela suppose qu'elle réorganise tout son corps, ses modes de déplacements. Elle a du jeu devant le miroir pour passer. » (LA, p. 33)

> Pour une femme, c'est chercher là l'identité que d'être devant la glace. Et de n'y voir qu'une allusion. Illusion, métamorphose : regard de l'autre. Idée fixe ou juxtaposition de ses corps de mère et de femme. Non, elle n'a pas renversé la tête à cause de la jouissance. Elle a basculé tout entière à l'idée même que la différence la coupait en deux. (LA, p. 46)

Constatant, comme l'ont fait avant elle Roy et Hébert, que le regard mâle scrute, évalue et définit la femme depuis le début des temps, Nicole Brossard dénonce ce contrôle par l'oeil, contrôle qui façonne la forme symbolique des femmes. Cette entreprise de déconstruction constitue le point de départ d'une possible réappropriation d'un univers différent et inconnu, celui des femmes :

> Les femmes étaient habituées à se voir par les yeux des hommes, à se mesurer par des normes masculines, à concevoir leurs vies en termes de présence ou absence d'homme. Désormais, certaines femmes commencent

> à y substituer une nouvelle réalité, celle de l'expérience féminine que seules les autres femmes peuvent véritablement partager. L'exploration de cet univers féminin se fera lentement au cours de ces années et, pour y accéder, il faudra d'abord démolir cette vision presque exclusivement masculine dans laquelle les femmes sont habituées à se trouver[330].

Dans *l'Amèr*, Brossard cherche donc à « démolir cette vision presque exclusivement masculine ». Et le refus de la conquête transite par le refus du regard, regard de l'autre constamment posé sur soi : « Il a des yeux partout sur mon corps » (LA, p. 52). Fondamentalement construite comme une métaphore relationnelle, s'établissant non plus sur un nom, mais plutôt sur un verbe[331], la métaphore du regard illustre donc une relation particulière, celle s'établissant entre la fonction du regard et la sujétion de la femme. L'acte des yeux se définit comme une mainmise, une prise de possession du corps féminin. L'acte du regard est donc associé à l'acte de saisie; en raison de sa sensibilité et d'une détermination naturelle, l'auteure présente ces deux déterminants comme ayant un rapport[332]. L'acte de l'oeil permet donc à l'homme de s'approprier le corps féminin. Il constitue un acte de conquête.

Le refus de l'observation est lié au contrôle exercé par l'affirmation de la différence : « J'ai choisi d'abord de parler de son regard. Parce que c'est ainsi que commence la perception de la différence. » (LA, p. 43) Car le regard de l'homme se transforme en science : « Science du regard :

---

330 Cette entreprise de déconstruction constitue le point de départ d'une possible réappropriation d'un univers différent et inconnu, celui des femmes : « Les femmes étaient habituées à se voir par les yeux des hommes, à se mesurer par des normes masculines, à concevoir leurs vies en termes de présence ou absence d'homme. Désormais, certaines femmes commencent à y substituer une nouvelle réalité, celle de l'expérience féminine que seules les autres femmes peuvent véritablement partager. L'exploration de cet univers féminin se fera lentement au cours de ces années et, pour y accéder, il faudra d'abord démolir cette vision presque exclusivement masculine dans laquelle les femmes sont habituées à se trouver. », Collectif Clio, *op. cit.*, p. 476.

331 Application préalable du septième principe de Searle pour l'interprétation des valeurs dérivées.

332 Application du quatrième principe de Searle pour l'interprétation des valeurs dérivées.

observation » (LA, p. 43), une science qui lui permet d'établir ses lois. L'observation ressortit donc du domaine scientifique parce que le regard particulier de l'homme comporte une propriété bien connue de la science[333]. Tout comme la science, le regard de l'homme a pour but l'observation et l'étude. L'objet de l'étude est ici le corps féminin. Objet d'observation, ce corps ne partage donc plus l'univers de celui qui regarde : « Ce qu'il choisit de regarder, il choisit de ne point le vivre. » (LA, p. 43)

En fait, lié à ce qui n'est point vivant, l'acte de l'oeil est alors « le symptôme de la mort comme dialogue. » (LA, p. 46). Il faut faire disparaître la matière, la perdre de vue, pour enfin retrouver les mots qui permettent de découvrir l'altérité. Rejoignant les petites morts de la Catherine des *Chambres de bois*, ce dialogue avec la mort est surtout le symbole de l'être-femme annihilé par le regard de l'autre. Le dialogue ne s'établit que dans la destruction de l'autre. En fait, le discours masculin s'édifiant en monologue conduit la femme à cet état morbide de l'être mourant[334]. Cet état morbide est engendré par le silence de l'observation, une observation faisant d'elle un objet sans vie.

La métaphore du regard, point de jonction entre l'utopie et la mère symbolique, présente le trajet entre l'allusion/l'illusion (LA, p. 46) proposée par le regard de l'autre. Le regard enfin retrouvé propose l'altérité et provoque la métamorphose : « Pour une femme, c'est chercher là l'identité que d'être devant la glace. Et de n'y voir qu'une allusion. Illusion, métamorphose : regard de l'autre. » (LA, p. 46) Car ce regard redécouvert ne scrute pas seulement les femmes comme semblables, mais aussi comme alter ego, amoureuses. En révélant la fille-mère lesbienne, en accédant enfin au symbolique, l'auteure présente un nouvel « aspect de la perspective » et permet la médiation entre la réalité et l'utopie, entre la mère patriarcale et la mère symbolique. L'acte de l'oeil apparaît comme l'élément médiateur entre mère patriarcale et mère symbolique. C'est par le regard que les

---

333 Application du deuxième principe de Searle pour l'interprétation des valeurs dérivées.

334 Application du cinquième principe de Searle pour l'interprétation des valeurs dérivées.

femmes se retrouvent et qu'elles font désormais l'apprentissage de la solidarité[335], du rapprochement et de l'amour.

Car le corps des femmes sera désormais lié par une même énergie : « cela passait par l'oeil, un sérum, vitale de l'une à l'autre » (LA, p. 61). L'énergie ne passe plus par le ventre désormais, mais est associée au regard (« [...] mais des yeux, mais je te veux immense et chaude du corps sache nos énergies autrement que dans ton ventre mais des yeux. » (LA, p. 83) L'acte de l'oeil possède en fait l'une des propriétés saillantes[336] du sérum, soit celle d'être un anticorps, cet anticorps servant d'antidote à la différence. Lié à l'image de la cancéreuse, l'acte de l'oeil est ici lié non plus à la différence, mais bien à l'altérité (« Ce que les yeux ont vu c'est l'autre. Non point sa différence, mais son altérité » (LA, p. 46)) et permet de prévenir le corps des femmes contre l'appropriation et la sujétion. Rejetant donc le cachot et la tutelle (LA, p. 46), éléments dérivés de la métaphore de la mère patriarcale et de l'isotopie de l'enfermement, la femme découvre le corps d'une autre qui n'est plus dissemblable, mais au contraire semblable.

La rupture provoque ainsi la découverte de l'altérité. Désormais, la définition de l'être-femme ne transite plus par le ventre, mais par le regard, un regard qui ne dissèque pas le corps féminin, mais un regard transformateur : « ... sache nos énergies autrement que dans ton ventre mais des yeux. Asexu ( ) ou peut-être invariable. » (LA, p.83) Rejet de la différence (matrice) édictée en principe définitionnel, l'effet des yeux propose désormais la reconnaissance. L'autre n'est plus celui qui regarde, mais bien celle qui est regardée. Et le rêve polysémique de la narratrice est lié au partage qui s'effectue avec l'autre féminin. Le texte décrit ce rapprochement entre deux femmes, ce rapprochement amenant une renaissance :

---

335 Brossard affirmait à ce sujet : « Avant de se déployer le je a besoin d'un miroir. Or, les femmes n'ont jamais eu de reflets positifs, d'images captivantes d'elles-mêmes. Il leur est alors difficile de se captiver pour elles en tant qu'individues et pour les autres femmes en tant que collectivité. », *Le Devoir*, 30 octobre 1982, p. 17.

336 Application du deuxième principe de Searle pour l'interprétation des valeurs dérivées.

> La différence, c'est que je ne puis vivre en différé. Surseoir à la transformation, la synthèse d'une même femme seule. Et c'est cette même différence que je cherche sur ton corps, autre, de femme au même regard que le mien[337]. Identique au tien. Pareilles comme une équation différentielle. Dérivées de nos fonctions. De but en blanc dans le spectre lumineux. Projetées l'une contre l'autre ainsi qu'un rêve polysémique. (LA, 45)

Le terme « regard » n'est pas utilisé dans un sens premier, littéral, mais bien pour signifier une connexion particulière. Il est le symbole de l'altérité, d'une symbiose unificatrice, car l'acte de l'oeil procède de la même manière qu'un processus de symbiose, provoquant l'« association durable et réciproquement profitable entre deux organismes vivants[338] ». Le regard possède donc une caractéristique ou encore une propriété connue[339] de la symbiose, soit celle d'unir, d'associer, de lier étroitement deux êtres. Mais cette union étroite permet les digressions puisqu'elle débouche sur un « rêve polysémique », rêve multiple, qui autorise à être « autre », sans être moindre. Le rêve comme « construction de l'imagination [...] permett[ant] d'échapper aux contraintes du réel » est ici associé à l'union lesbienne, union déjouant les conventions d'un réel constitué uniquement d'épouses et de mères. L'amoureuse lesbienne est dans un état semblable à celui du rêveur en état de veille[340]; de la même manière, l'amoureuse poursuit dans l'irréel des désirs qui s'opposent à une réalité imposée. Le rêve lesbien n'impose aucune contrainte, offrant des pluralités de sens, des pluralités de possibilités. Chaque rêveuse invente sa propre utopie.

Le regard permet maintenant la reconnaissance et la renaissance : « On se mire : ça luit le lait la haine l'effet d'être au monde » (LA, p. 83). Ici l'effet du miroir n'a pas l'effet annihilant qu'il avait dans *Bonheur*

---

337 Souligné par nous.

338 *Le Petit Robert I, op. cit.*, p. 1903.

339 Application du deuxième principe de Searle pour l'interprétation des valeurs dérivées.

340 Application du cinquième principe de Searle pour l'interprétation des valeurs dérivées.

d'occasion et même dans *Les Chambres de bois*. La surface polie qui reflète ainsi le corps féminin ne le présente pas déformé par le regard oblique d'un tiers. Les intermédiaires ont disparu, la femme peut désormais se contempler et se reconnaître sans distorsion. Présentant ainsi la relation existant entre les femmes et le miroir, la narratrice énonce : « On se mire; ça luit le lait [...] ». La métaphore associe l'état des femmes devant le miroir et l'état du nouveau-né[341] en raison d'un élément commun à ces deux états; l'état de priméité dans lequel se trouve le nouveau-né est le même que l'état dans lequel se trouve les femmes qui se mirent puisqu'elles se voient ainsi pour une première fois.

Car le nouveau regard fait tous les possibles de l'utopie, du textuel et du symbolique. Car le meurtre de la matrice, la mutilation de cette forme corporelle aliénante, conduit à la reconnaissance du texte : « Un texte. C'est obligé pour coïncider avec mes yeux » (LA, p. 86) En même temps qu'elle retrouve son pouvoir de regarder, la narratrice retrouve le pouvoir de dire et d'écrire. Retrouver son corps, c'est retrouver l'esprit. Le corps féminin doit se définir dans le fictionnel. Ainsi, la phrase « Ce corps a le genre de son cerveau : féminin comme à l'origine » (LA, p. 16) présente « [un] féminin [qui] ne dépend pas d'un destin inscrit dans les chromosomes, mais bien d'une pensée-femme[342]. » Désormais, le réel des femmes s'inscrit et s'écrit au féminin.

L'Amèr s'oppose donc à la distorsion entre la chair et l'esprit, réconciliant la matière inerte et le texte. Cette réconciliation permettra au corps féminin de retourner aux origines afin de renaître :

> « gît, résume et m'écarte. Au lendemain du septième jour, retournée vive dans l'énigme. Des tissus partout recouvrant la peau. Et des personnages. [...] Surgir. La matière inerte, c'est le débat : lente à proférer mon autre forme ainsi que le mot disperse par magie la pourriture. La viande, les muscles. Ci-gît le refoulé le mauvais silence vieux siècle et splendeur ravinée. [...]
> Je fus matière c'est la veillée au corps. » (LA, p. 81)

---

[341] Application du cinquième principe de Searle pour l'application des valeurs dérivées.
[342] Louise Dupré, Stratégies du vertige, op. cit., p. 101.

Les femmes ne peuvent accéder au symbolique qu'en abolissant la matière inerte, ce corps matrice qui les emprisonne, et qu'en retrouvant, après l'image, les mots. Et c'est cette quête de la parole qui permettra de faire apparaître la mère symbolique, non plus seulement identifiée à la chair, au biologique, mais bien plutôt liée à l'esprit.

c) Du geste à la parole, de l'origine à la fiction, la renaissance du corps mutilé : évocation de la mère symbolique

Si le regard habilite à se réapproprier le corps, l'acte d'écrire permet, lui, d'accéder enfin au symbolique, au corps unique, liant matérialité et esprit. Le langage représente alors la force active des femmes : « le nerf c'est la langue » (LA, p. 102) et ce sont les mots qui construisent l'imaginaire qui donne accès au symbolique. Cette métonymie qui présente l'organe pour la fonction indique bien que le pouvoir vient des mots. Parodiant l'expression, liée à la thématique guerrière, « l'argent est le nerf de la guerre », la narratrice présente la langue comme le nerf de cette guerre particulière. Les deux termes sont ici associés en raison d'une certaine concordance. Le terme « nerf » possède en fait l'un des caractères définitionnels[343] de la « langue » pour l'assemblée des femmes, soit d'être « ce qui donne l'efficacité[344] » au combat. La langue est la force active, l'arme principale de la rébellion.

La narratrice évoque donc la nécessité de combattre le silence, un silence qui a servi à protéger les hommes des femmes, « montage sonore ou dispositif de sécurité » (LA, p. 8). En raison de sa sensibilité particulière, selon une détermination plus naturelle que culturelle, l'auteure associe cette loi du silence à un dispositif de sécurité, voyant un rapport, une similitude entre les deux termes[345]. En fait, le silence imposé aux femmes possède l'une des propriétés du dispositif de sécurité, soit d'être un mécanisme assu-

---

[343] Application du premier principe de Searle pour l'interprétation des valeurs dérivées.
[344] *Le Petit Robert I, op. cit.*, p. 1265-1266.
[345] Application du quatrième principe de Searle pour l'application des valeurs dérivées.

rant la tranquillité et mettant le système à l'abri de tout danger. Ce mutisme imposé a permis de maintenir l'ordre dans une société s'organisant sans faire référence à la parole des femmes. Pierre angulaire de l'édifice patriarcal, l'abolition du silence et la prise de parole sont par définition subversives.

Ainsi, l'abolition du silence mène à l'abolition de la différence et transforme la réalité en polémique. De la chair à la langue, de la chair à l'esprit, la transformation affirme le corps comme intermédiaire de l'esprit et du symbolique. Brossard édicte que la femme est un « être pensant », avant d'être un appareil reproducteur, et annonce la fin de la dictature corporelle, cette dictature illustrée dans *Bonheur d'occasion* et *Les chambres de bois*. Le regard reconquis permet à l'imaginaire d'élaborer ses propres représentations : « L'idée : faire corps. [...] État de la différence mutante. L'indice de la mue : cerveau à vif. » (LA, p. 55) Et l'affirmation de l'esprit transite par l'écriture : « Écrire je suis une femme est plein de conséquences. » (LA, p. 52)

Du regard aux mots, de l'origine au texte, le réel se transforme en fiction. Le texte permet en fait cette reconnaissance et cette remise en cause des conventions : « Toute convention subjuguée, c'est délirant que d'approcher la matière comme conversation qui dissipe l'institution. » (LA, p. 102) Car la première remise en cause est celle qui lie la matière à la parole, celle qui permet aux femmes de se définir, non plus seulement selon des critères biologiques, mais aussi par l'esprit. Le corps ainsi défini peut résister aux règles et anéantir la loi patriarcale régissant l'institution.

Appel à la force libératrice, la parole doit être forte, ouvrant ainsi la voie à la rébellion :

> Qui dit « rébellion » dit « révolte ouverte, armée ». Le verbe « se rebeller » vient en effet du verbe latin rebellare, formé à partir de bellum, guerre, et signifie « reprendre les armes, les hostilités, se soulever ». Il s'agit d'une action révolutionnaire, qui tend à renverser par la force le pouvoir en place. De fait, le dictionnaire nous renvoie à « insurrection », « mutinerie »,

> « soulèvement ». On est prêt à la violence, on ira jusqu'à donner sa vie pour défendre ses droits[346].

La narratrice revendique le droit à la rage, à la colère et même à la violence. La femme est associée métaphoriquement à la « guerrière » (LA, p. 25), à l'« amazone » (LA, p. 103), à la « barbare » : « Attentive au moment où une action peut survenir. Du fictif au politique. Frôlant la citation. Mais bruyamment sous l'épiderme, la tentation de surgir barbare » (LA, p. 100). La cruauté n'est pas exclue; elle est même requise. En fait, l'auteure, en raison de sa sensibilité, ou encore d'une détermination culturelle[347], associe la femme révoltée, nouvelle, à la barbare, cette « étrangère[348] » qui ne veut pas être civilisée par les lois de l'Homme. La citation représente ce discours que l'Autre met depuis toujours dans la bouche des femmes, car ce discours tout comme la citation rapporte les paroles d'un certain personnage, le père, le mâle. Les anciennes paroles des femmes sont par définition des citations[349], reprenant les termes d'un discours « autre ». Impitoyable, la femme nouvelle surprend par l'acte de sa parole, cette parole qui ne peut survenir que dans la perturbation de l'ordre établi, dans la nudité de la renaissance.

Deux grandes isotopies lexématiques, celle de l'eau et celle de la végétation, illustrent cette renaissance découlant d'un retour à l'origine, à la déesse-mère. L'eau n'est plus l'indice de la pureté, mais l'élément d'un renouveau lié à une réappropriation du réel : « Mais des poumons le réel, il n'y a qu'une image pour en conclure : l'été, durant les heures de chaleur, je ne suis nue qu'à l'orage, pleine d'appétit. » (LA, p. 104). Métaphore relationnelle, elle préfigure l'état des femmes renaissant sous le déluge des mots. L'orage symbolise la transfiguration du corps, car il apparaît comme

---

346 Louise Dupré, « Poésie, rébellion, subversion », *op. cit.*, p. 149.

347 Application du quatrième principe de Searle pour l'application des valeurs dérivées. Ici, c'est le refus de certaines conventions culturelles qui amène l'auteure à faire cette analogie particulière.

348 Le terme «barbare » signifiait à l'origine : « Étranger, pour les grecs et les romains et, plus tard, pour la Chrétienté », *Le Petit Robert*, *op. cit.*, p. 160.

349 Application du premier principe de Searle pour l'application des valeurs dérivées.

un élément de transformation, plus particulièrement comme un élément de perturbation, cette violence, ce trouble, qui favorisera le processus de réappropriation. La colère des femmes est donc présentée allégoriquement comme un orage puisqu'elle constitue une « perturbation [...] violente ». La colère est associée à l'orage en raison de l'une de ses propriétés saillantes[350]. La perturbation détournera l'institution de ses règles permettant ici la fissure dans laquelle s'immiscera l'utopie. En fait, les femmes, se définissant désormais à travers les mots et non plus seulement en raison d'une donnée biologique, perturbent l'ordre établi afin de renaître, afin de s'inscrire enfin dans l'Histoire et le politique.

L'orage est le point de départ de cette renaissance symbolisée ici par la nudité. Celle-ci représente l'état dans lequel se trouvent désormais les femmes renaissantes, les femmes qui renouvellent la parole et qui transforment l'Histoire. La femme nouvelle est dans un état semblable à celui dans lequel se trouve l'être nu[351], « sans fard, sans déguisement[352] », proposant ce qu'elle est réellement, sans se cacher[353]. La femme qui se transforme en mère symbolique apparaît tout aussi nu que l'enfant au jour de sa naissance. Et tout comme cet enfant, la femme nouvelle s'affiche avec impudence, nullement gênée de son état.

En fait, ce retour à l'état primitif rejoint l'enfance, cette enfance tronquée, comme celle de Catherine, durant laquelle les jeunes filles se transforment en femme et meurent à elles-mêmes : « Je me réfère à l'enfance, aux ténèbres basculées à la manière du ventre [...] l'avalanche des écailles, soit saisie d'improvisations autour de la vie des filles tenues forcément d'être proches des adultes. » (LA, p. 107) Ce passage de l'enfance à l'âge adulte, thématique déjà importante dans *Les Chambres de bois*, devient ici l'indice du dressage des filles. En fait, ce changement

---

350 Application du deuxième principe de Searle pour l'application des valeurs dérivées.

351 Application du cinquième principe de Searle pour l'application des valeurs dérivées.

352 Définition du terme « nu » : *Le Petit Robert*, *op. cit.*, p. 1286.

353 Dans *Bonheur d'occasion*, Florentine, bien que résistante, ne s'identifie pas encore à ces femmes nouvelles, puisqu'elle ressent le besoin constant de se déguiser, de se cacher derrière les fards et le maquillage.

d'état se présente comme l'antithèse de la renaissance. Les ténèbres symbolisent ici l'état dans lequel sont tenues les femmes dès leur passage à l'âge adulte : enfermées dans leur matrice, lieu d'emprisonnement, elles sont dans le même état que l'être perdu dans la noirceur[354]. L'obscurité dans laquelle elles sont maintenues ne leur permet pas d'accéder à la virtualité de leur être véritable.

L'image de la végétation représente la potentialité des femmes, cette potentialité en friche et qui doit encore être mise à jour, découverte, pour permettre aux femmes de s'approprier leur corps et leur Histoire, leur réel et leurs fictions. L'imaginaire transite par un monde originel à explorer pour découvrir, ou redécouvrir, ces autres codes qui procèdent de l'altérité. Essartant un lieu vierge pour faire surgir les femmes, la narratrice « ouvre "un espace de fiction" mouvant, un territoire non limité, indéfini, qui n'entre pas dans l'ordre paternel et, par conséquent, patriarcal[355]. » L'image de la « végétation » ne coïncide pas avec ce qui obstrue ou encore ce qui maintient dans un certain état, tel les ténèbres, la narratrice avouant être « entrée dans la végétation [...] pour y faire surgir non pas le refoulé mais le déployé. » (LA, p. 87) L'élément est au contraire associé au territoire non limité du fictionnel féminin puisque la végétation possède ici l'une des caractéristiques essentielles ou des propriétés saillantes[356] de ce fictionnel, soit d'être un élément à défricher ou encore à « civilise[r] ». L'auteure se positionne donc volontairement dans un monde virtuel, un monde dans lequel tout est possible, tout étant encore à définir. Ces nouvelles définitions permettront que la réalité se conjugue enfin au même temps que l'imaginaire. Et suite à ce travail de défrichement, les femmes pourront enfin s'attaquer à ce passé sans Histoire, à cette page blanche, vierge, symbolisant le commencement : « L'Histoire se laisse imaginer autrement dans la pratique textuelle. Par la fiction, le sujet se transforme, l'utopie

---

354 Application du cinquième principe de Searle pour l'interprétation des valeurs dérivées.

355 Louise Dupré, *Stratégies du vertige*, *op. cit.*, p. 97.

356 Application du deuxième principe de Searle pour l'interprétation des valeurs dérivées.

devenant réalité[357]. » De la même manière le corps se transforme, propulsant l'être-femme au coeur d'une utopie devenant réalité.

> Il est possible que tout cela soit vrai, la chair remise à plus tard et le corps accessible des autres. Rapport à la vie, au long de ce livre bref l'amer comme la peur ou tout des cils oscillant, promeneuse. (LA, p. 91)

Le retour à l'origine permet de se propulser vers l'utopie et de voir « s'organise[r] la forme des femmes dans la trajectoire de l'espèce. » (LA, p. 109).

2.3.3.2 L'acte illocutionnaire : l'intention de communication ou l'affirmation d'un corps spécifique

L'Amèr construit une représentation métaphorique liée à deux objets différents : l'oeuvre met d'abord en scène le corps féminin à rejeter, le corps qui a autorisé l'enfermement et la répression; puis, elle décrit un corps féminin à venir, encore illusoire, le corps symbolique duquel découlera le corps spécifique. L'intention première de représentation de l'acte de langage métaphorique est particulière puisqu'elle n'est pas toujours orientée vers un objet actuel, existant, mais qu'elle est parfois orientée vers un objet possible et que cette représentation relève donc parfois de l'utopie. De quelle manière l'auteure tente-t-elle de partager ces intentions de représentation ? Nous verrons que le processus permettant à l'auteure de communiquer cette double intention vise non seulement la reconnaissance de l'intention première de communication, celle par laquelle l'auteure tente d'affirmer un regard nouveau, mais a aussi comme objectif, en raison de la forme particulière de cet acte de langage littéraire, de perturber les lecteurs. Quel est justement ce processus par lequel l'auteure a cherché à modifier la perception du monde des lecteurs et des lectrices ?

---

357 Louise Dupré, *Stratégies du vertige*, *op. cit.*, p. 96.

L'Amèr constitue d'abord un acte de langage littéraire. Il ne s'est cependant pas toujours constitué en occurrence d'acte de langage réussie en situation de communication externe. Sa structure formelle novatrice, soit celle de l'essai-fiction, a été l'un des facteurs de cet échec. Car cet acte de langage littéraire, difficilement associable à un genre clairement reconnu, comporte des règles et des normes particulières qui ne sont pas nécessairement, du fait de leur nouveauté, connus du lecteur ou de la lectrice. En effet, il est possible que l'acte de langage littéraire qu'est *l'Amèr*, bien que constituant un acte de langage réussi en situation de communication intra-textuelle, ait été voué à l'échec en situation de communication extra-textuelle. En fait, il ne s'est pas toujours constitué en occurrence d'acte de langage réussi en pragmatique externe[358].

Cet acte de langage littéraire procède presque toujours par le biais de l'allusion, de l'implicite, jouant sur la multiplicité de sens. L'acte de langage métaphorique n'est pas greffé à une forme narrative, mais devient un élément constitutif de l'acte de langage littéraire. En raison d'une non-connaissance des codes textuels et d'une incompréhension du contexte, les lecteurs ne sont pas toujours en mesure de reconnaître cet acte de langage particulier. Les points de repères étant déjà peu nombreux au niveau de la forme, les divergences au niveau des représentations constituent un autre facteur d'échec. Car la vision particulière de femme décrite dans *l'Amèr* présente un nombre important d'éléments hétérogènes choquants ou perturbants pour les lecteurs ou les lectrices qui ont pris connaissance de l'oeuvre depuis 1975, entre autres le refus de l'enfantement et l'affirmation d'une sexualité homosexuelle. En fait, cette représentation du corps féminin participe d'une vision novatrice et contestataire, d'une vision qui désire s'opposer à tout ce qui constitue généralement l'arrière-plan culturel

---

[358] Nous pouvons dire que « ce n'est pas toujours le cas » puisqu'il est impossible ici d'édicter une règle générale, « la situation de communication extra-textuelle [étant] multiple et variable presque à l'infini » : « Si l'instance émettrice, l'auteur, demeure la même, l'instance réceptrice, elle, change avec chaque lecture et a fortiori avec chaque nouveau lecteur, de sorte que la situation de communication extra-textuelle voit ses coordonnées se modifier de façon constante et souvent substantielle. », Marie Francoeur, *Confrontations*, *op. cit.*, p. 263.

et idéologique des lecteurs. De ce fait, les lecteurs et les lectrices n'ont pas souvent été en mesure « d'appréhender un même contexte grâce à leur proximité d'esprit (connexion psychologique) avec l'auteur[e][359] ». Ils ont souvent été complètement étonnés par la forme et la teneur des propos de *l'Amèr*.

Pour ainsi troubler ses lecteurs et ses lectrices, Brossard fait éclater la syntaxe et invente un nouveau langage, en détournant les mots de leur sens premier ou encore en proposant des termes nouveaux pour parler du réel féminin. Ces innovations linguistiques comblent « les carences de la langue en matière de sexualité féminine, pourtant pierre angulaire, modèle et métaphore de la saisie du réel des femmes, de leur imaginaire, de leur affectivité[360] ». De même, elles entraînent un dérèglement dans l'imagerie mentale des récepteurs. Car l'auteure refuse explicitement le langage et les codes de la culture patriarcale : « Une rupture consciente avec un certain type de culture, ou la méconnaissance de son code, peuvent apparaître comme un refus du système des significations textuelles propres à cette culture[361]. » Elle remplace ces codes par de nouvelles règles, de nouveaux symboles, alors inconnus des lecteurs et des lectrices. Comment peuvent-ils accéder à ce nouveau code ? L'auteure donne-t-elle des précisions ou des indices permettant de comprendre ce nouveau langage ? En fait, les dérèglements syntaxiques perturbent la compréhension de l'acte de contenu propositionnel. La structure éclatée et la forme novatrice de l'acte d'énonciation, niant toute logique fictionnelle et annihilant la plupart des points de repères habituels des lecteurs, obligent ces derniers à s'interroger sur le sens véritable du contenu propositionnel. En perturbant la structure syntaxique, en détournant les mots de leur sens véritable, Brossard exprime l'idée que tout ce qui se donne à lire présente plus d'un sens. Il ne faut donc pas se fier uniquement au sens littéral des expressions.

---

[359] *Ibid.*, p. 264. Nous avons vu que cet aspect faisait aussi défaut, mais dans une bien moindre mesure, dans *Bonheur d'occasion* et dans *Les Chambres de bois*.

[360] Suzanne Lamy, « Des enfants uniques, nés de père et de mère inconnus », *op. cit.*, p. 33.

[361] Iouri M. Lotman et A. M. Pjatigorskij, « Le texte et la fonction », *op. cit.*, p. 211.

De fait, l'auteure a le désir de produire un acte illocutionnaire métaphorique, même si cette intention n'est pas « toujours avouée ni même consciente[362] ». Bien que la forme littéraire soit novatrice, les conventions inhérentes à la métaphore sont généralement respectées. Les lecteurs devraient alors adhérer au pacte métaphorique puisqu'ils reconnaissent les règles inhérentes à l'accomplissement d'un acte illocutionnaire métaphorique et qu'ils comprennent que cet acte ne représente pas le monde tel qu'il est, et qu'il propose plutôt un univers utopique rejetant les prémisses de la culture patriarcale.

Mais les lecteurs et les lectrices ont-ils accepté la convention liée à l'acte de langage métaphorique de *l'Amèr*, à savoir que le corps féminin qualifié de patriarcal ou de symbolique est un corps à la recherche de son origine, à la recherche de sa spécificité, un corps soumis à une loi étrangère, celle du « Père » ? Car l'acte de langage métaphorique présent dans le texte narratif qu'est *l'Amèr* ne cherche pas seulement à restructurer les anciens codes et les anciennes valeurs, il tente surtout de faire apparaître une nouvelle vision du monde. Pour donner naissance à cette nouvelle vision, l'auteure considère qu'il faut plus qu'une restructuration, mais bien la destruction complète des valeurs anciennes. La vision métaphorique qui se dégage du texte s'infiltre dans l'esprit des lecteurs par le biais d'une décomposition totale de ses points de repère. Et s'il existe une communauté socio-culturelle entre les deux partenaires de la communication, soit la culture patriarcale, il n'y a pas lieu de croire que l'image mentale des deux partenaires sera la même après la prise de connaissance du texte par les récepteurs-lecteurs. La déconstruction de l'idéologie qui sous-tend le discours patriarcal, désir de déconstruction qui fonde la vision particulière du monde que souhaite proposer l'auteure, frappera peut-être l'imagination du lecteur ou de la lectrice, s'infiltrant alors dans son esprit, mais les lecteurs risquent aussi d'offrir une farouche résistance à cette vision particulière en raison de la remise en cause de leurs propres représentations idéologiques et culturelles.

---

[362] Marie Francoeur, *Confrontations*, *op. cit.*, p. 273.

Car le lecteur ou la lectrice a-t-il été en mesure de comprendre cette représentation particulière d'un corps féminin soumis à la loi du plus fort, se rebellant contre le biologique et se transformant en alter ego des autres corps féminins ? En fait, les compétences des lecteurs s'opposent parfois au message, car ces compétences se constituent à partir de leurs désirs et de leurs croyances, de même qu'à partir des pratiques culturelles de la société dans laquelle ils évoluent. La culture occidentale repose sur un constat de suprématie, l'idéologie patriarcale régissant les comportements. Face à un texte se positionnant clairement en lutte contre l'idéologie dominante, l'incompréhension a souvent été la première réaction des lecteurs, celle-ci se transformant d'ailleurs ultimement en résistance. En fait, « [...] les préjugés sexistes ne sont pas morts, pour ne parler que de ceux-là, et les résistances au féminisme, pour être inconscientes n'en sont pas moins réelles[363]. » Le texte étant perçu comme une menace, l'engagement émotif se traduit par un refus, une opposition.

Par le biais de la métaphore et de tout un jeu sur le langage, Brossard accomplit un véritable rituel d'exorcisme, exorcisme qui vise bien sûr à délivrer la femme de ses démons. La révolution formelle que propose *l'Amèr*, comme d'ailleurs tous les textes de Brossard, en déconcertant, en décontenançant les lecteurs, de manière parfois ludique, parfois provocante, a pour but de détruire les valeurs anciennes et de communiquer un réel différent. En modifiant les règles langagières et formelles, Brossard innove et permet l'émergence d'un discours différent, discours qui cherche justement à évoquer une réalité qui ne peut l'être véritablement dans le cadre des formes littéraires traditionnelles. La transformation de la forme est donc une condition sine qua non à la réussite de l'acte de langage métaphorique des textes féminins. Tout comme les écrivaines qui l'ont précédée, Brossard adapte la forme à la structure particulière de ses représentations qui construisent son discours.

Cette métamorphose bouleverse indéniablement la vision de la réalité qui était celle des récepteurs, mais cette vision particulière du monde que

---

363 Louky Bersianik, « La lanterne d'Aristote », *la Théorie, un dimanche*, les Éditions du remue-ménage (« Itinéraires féministes »), 1988, p. 83.

l'émettrice propose aux récepteurs peut-elle être partagée ? L'hétérogénéité des représentations provoque un tel bouleversement chez les lecteurs qu'ils opposent souvent un refus catégorique à la communication littéraire, ou tout au moins une incompréhension qui ne leur permet pas de partager la vision du monde qui se dégage du texte. La vision métaphorique qui s'infiltre en eux ne provoque pas obligatoirement de restructuration de leur organisation mentale. Mais ils n'en sont pas moins ébranlés dans leurs anciennes convictions. En fait, l'affirmation d'une spécificité féminine n'a peut-être pas été acceptée par les commentateurs, mais la parole qui la réclamait a dû néanmoins être entendue, si ce n'est reconnue. L'intention première de communication de l'acte de langage métaphorique n'est-elle pas d'amener le lecteur et la lectrice à remettre en cause les valeurs et les codes qui sous-tendent l'édifice patriarcal ?

> Rien de ce qui paraît devant moi ne pourra être nourri voire même en état d'être si je n'interviens de l'inédit dans lequel *j'ai plongé en moi* non pas la femme mais petite fille la fille mutilée résistant à *la* femme. Tout à *fais ce corps* qui procède dans l'espace avec agitation, dont les pieds ne reposent jamais car elle n'a d'ombre l'est. Or aguerrie comme les humeurs, synovie, mélancolie, salivante. Tisse l'aboutissement l'ancien parcourt *c'est qu'un meurtre à bout de nerfs à court d'encre* .(LA, p. 89)

L'aspect ludique de l'oeuvre repose sur ce programme de déstructuration qui laisse place aux trouvailles morphologiques, lexicales et même sémantiques. La figure métaphorique est l'élément définitionnel de l'acte illocutionnaire fictionnel qui se transforme en métaphore de la condition des femmes. Le lecteur et la lectrice, devant un contenu sémantique souvent incompréhensible au niveau littéral, oppose alors une forte résistance. Celle-ci s'exprime par un très fort engagement émotif ou au contraire par un non-engagement synonyme de désintérêt. En fait, l'image mentale qui transite par le representamen, c'est-à-dire le texte tel qu'il se présente aux lecteurs dans une première saisie, n'est pas perçue de manière

similaire chez l'émettrice et chez les récepteurs, soit ici l'auteure et les lecteurs[364].

L'intention de l'auteure est d'abord d'ébranler la confiance des récepteurs, de les troubler et de les forcer à s'interroger sur cette nouvelle vision du monde. Par le biais de l'acte illocutionnaire métaphorique, l'auteure cherche à transmettre la vision d'une réalité autre, déstabilisant nécessairement et obligatoirement le lecteur et la lectrice. Et afin de transmettre cette réalité autre, parfois difficilement acceptable pour les lecteurs, elle se doit d'explorer des « possibilités expressives inédites », tout comme l'ont fait les auteurs de récits utopiques ou encore de récits grotesques :

> Contraints par la difficulté de transmettre une vision du monde souvent franchement rebutante, les auteurs des récits grotesques se voient dans l'obligation d'accorder à l'exploration de possibilités expressives inédites, à la création de formes nouvelles leur permettant d'atteindre l'effet esthétique recherché, une attention toute spéciale. [...] L'acte perlocutionnaire auquel se rattache l'effet esthétique, confère à l'acte illocutionnaire qui lui est associé son orientation téléologique et détermine sa forme. Ainsi, le grotesque s'affirme, tout au long de l'histoire, comme un art de pionnier[365].

De la même manière, la création féministe n'est-elle pas un art de pionnière ? En effet, cette vision de femmes n'est-elle pas apparue de prime abord « franchement rebutante » à de nombreux lecteurs et à de nombreux commentateurs, tout comme l'était apparu auparavant l'art surréaliste et automatiste ? Tel ces mouvements qui ont changé le cours de l'histoire littéraire, et même de l'histoire tout court, mouvements qui se sont présentés comme de « vaste[s] hypothèse[s] projeté[es] sur le monde », les oeuvres

---

364 L'image mentale se dégageant du representamen est souvent perçue comme un élément hétérogène, ce qui suscite des difficultés de lecture chez beaucoup de lecteurs et de lectrices qui abordent Nicole Brossard. Ainsi, Madeleine Ouellette-Michalska écrivait dans *Châtelaine* : « *L'Amèr*, un livre difficile mais bien beau à lire », « Il faut se voir pour se croire », janvier 1978, p. 24.

365 Marie Francoeur, *Confrontations*, *op. cit.*, p. 273.

féministes ont eu le désir d'initier le monde à un autre réel et à un autre langage. Les textes féministes se regroupent dans une même série littéraire en raison d'une organisation structurante semblable ou encore d'un même réseau d'intentions de représentation et de communication. Un tel regroupement ne nie pas la singularité de chacun des textes qui le constitue, il ne fait que reconnaître leurs points de convergence :

> En général, la critique se montre réticente à mettre ces textes en rapport entre eux, avec le tissu social qui les englobe et qu'ils tentent d'entailler. Critique sage qui s'en tient à l'originalité de chacune de ces écritures. Elle a raison de chercher en quoi réside la singularité, mais elle se garde de souligner quelque analogie que ce soit d'un texte à l'autre. Et pourtant, si des traits communs n'avaient pas été reconnus, est-ce que le surréalisme, est-ce que la peinture automatiste et les poètes de l'Hexagone dans leur ensemble, et sans entamer leur singularité respective, auraient accédé à l'existence ? Qu'il n'y ait pas de manifeste ni de déclaration en commun pour assortir ces textes de femmes permet d'ignorer le front chaud qu'ils constituent, de profiter du fait que ces femmes écrivains refusent précisément le carcan des groupes organisés[366].

Ainsi, un livre comme *l'Amèr*, présentant une « énonciation qui s'enfle démesurément [et] semble vouloir envahir tout le champ textuel[367] », perturbe obligatoirement, non seulement les habitudes de lecture, mais aussi tout le conditionnement symbolique des lecteurs, les confrontant à l'étrangeté d'une logique « hétérogène », la logique de la différence :

> Quel lecteur ne s'est jamais interrogé devant la résistance qu'offrent à son esprit trop cartésien certains discours culturels qu'il souhaiterait volontiers plus limpides pour son regard prévenu, plus dociles pour ses manoeuvres interprétatives et, pour tout dire, plus logiques ? [...] Sait-il seulement d'où lui vient ce sentiment d'étrangeté qui l'envahit quand, par l'effet du hasard ou par l'action de quelque destin maléfique, il se retrouve en présence d'un discours *utopique* ? [...] Pour l'heure, reconnaissons que ce sentiment du

---

366 Suzanne Lamy, « Des enfants uniques, nés de père et de mère inconnus », *l'Autre lecture*, tome 2, *op. cit.*, p. 40.

367 Marie Francoeur, *Confrontations*, *op. cit.*, p. 272.

> chaos, de l'*autrement organisé*, qui s'empare de lui, ne peut être que le fruit d'un discours de l'*ailleurs* [368].

Oeuvre d'avant-garde, *l'Amèr* se présente au départ comme un « discours de l'ailleurs ». En 1978, Brossard, première interprète de ses oeuvres, estimait que sa production était « encore en marge[369] ».

Cette marginalité est sans doute redevable à la non-compréhension (ou à la non-acceptation) des intentions de communications de l'auteure. En ce qui concerne la représentation métaphorique du corps féminin dans*l'Amèr*, la reconnaissance d'un double niveau de sens et la compréhension de l'intention première de représentation n'a pas toujours été effective. Et, comme nous l'avons souligné, cette reconnaissance demeure la condition la plus fondamentale à la réussite de l'acte illocutionnaire métaphorique. En fait, l'intention première de représentation qui découle du sens dérivé de l'acte illocutionnaire métaphorique a trop rarement été reconnue par les lecteurs et les lectrices donnant lieu à de nombreux échecs de la communication. Car c'est souvent un « regard étranger que pose la critique sur des oeuvres travaillées par la conscience féministe[370] ». La vision qui sous-tend l'acte illocutionnaire métaphorique remet volontairement en cause une vision des lecteurs fondée sur des conventions socio-culturelles établies. Pour les commentateurs, l'émergence d'une mère symbolique devient un enjeu utopique, alors que le rejet de la mère patriarcale et le meurtre du ventre sont perçus comme des éléments de refus, de négation de soi, comme une pulsion de mort[371].

---

368 Louis et Marie Francoeur, *Grimoire de l'art, grammaire de l'être*, *op. cit.*, p. 301-302.

369 Jean Royer, « Nicole Brossard : la traversée des inédits », *Le Devoir*, 16 décembre 1978, p. 24.

370 Louky Bersianik, « La lanterne d'Aristote », *op. cit.*, p. 83.

371 « On reconnaît la tendance dure des mouvements féministes qui se distingue par le refus de l'homme autant, sinon plus, que par la nécessaire libération de la femme. Il faut souligner que ce refus est aussi, pour celle qui le profère, négation de soi, qu'il répond à une pulsion de mort [...] », Robert Melançon, *op. cit.*

Cependant, l'auteure désire-t-elle vraiment que les lecteurs saisissent le sens dérivé des expressions métaphoriques ? Du texte se dégage un sens en devenir, d'infinies possibilités. L'auteure utilise justement le métaphorique pour permettre à la lectrice et au lecteur d'inventer une nouvelle représentation du monde. L'intention première de représentation se situe dans l'utopique. Le recours à l'implicite origine donc de deux raisons différentes : d'abord l'auteure ne désire pas cacher une réalité qui ne peut être exprimée, puis elle désire peindre autrement une réalité trop souvent dissimulée et, pour ce faire, elle doit d'abord procéder par une déstructuration du langage. Il lui faut donc recourir à des images différentes, à des formes qui ne peuvent être explicites puisque l'explicite ressortit trop souvent des codes de la culture patriarcale. L'utilisation de l'implicite a donc ici des raisons différentes que dans *Bonheur d'occasion* : l'absence d'images explicites est causée davantage par un vide linguistique qu'en raison de tabous linguistiques.

L'auteure a certes l'intention de produire un acte illocutionnaire métaphorique. La condition de sincérité est accréditée par la source de l'enjeu langagier, soit celle de produire une nouvelle langue, celle qui permettrait enfin aux femmes d'exprimer ce réel différent qui est le leur. La parole, le texte, devient le fondement de la transformation en sujet :

> lentement refermée. Mots et miroirs à me répéter avec un effet mais la tendresse. Un texte. C'est comme obligé pour coïncider à mes yeux. Dans ma bouche, sous mes yeux, ça me fait l'effet du papier c'est écrit tout de même il a un corps de femme à mes yeux, le sujet. (LA, p. 86)

C'est donc de manière consciente que l'auteure emploie la métaphore; cette figure est la seule permettant l'éclatement des anciennes structures et la naissance des nouvelles représentations. De plus, les difficultés importantes au niveau de la lecture et du décodage du niveau littéral font en sorte que l'auteure ne peut nier son intention de procéder par le biais d'une intention seconde. Toutefois, elle peut toujours se distancer de l'interprétation qui est proposée de son texte. En fait, Brossard, en utilisant

la métaphore, veut obliger le lecteur ou la lectrice à s'interroger. Les commentateurs ont-ils toujours été conscients des enjeux présents dans *l'Amèr* ? Trop souvent, ces enjeux leur sont apparus futiles ou encore vides de sens, menant à un cul-de-sac.

Quels sont les marqueurs intra-discursifs qui montrent qu'il existe bel et bien une forme métaphorique ? Ce sont d'abord les marqueurs qui structurent le texte en combat, soit la présence forte d'un « je » témoin, l'entremêlement du « je » et du « nous », l'incohérence de la structure syntaxique, l'importance des fonctions expressive et phatique et enfin la structure éclatée. Ces éléments sont des signes permettant d'appréhender un contexte métaphorique. Cependant, l'indice premier de la présence d'un acte de langage métaphorique est encore ici la présence d'un double contenu propositionnel en raison d'une inadéquation du contenu littéral en contexte. Car ce double contenu est l'élément définitionnel de l'acte de langage métaphorique. La reconnaissance de cette double structure permet en fait d'accéder à l'intention première de communication.

L'intention de communication qui se construit dans la double structure propositionnelle a-t-elle été reconnue ? Comme nous l'avons déjà souligné lors de l'analyse des oeuvres précédentes, la condition de contenu propositionnel est liée à la reconnaissance de cette double structure. L'intention de communication ne pourra être effective que par le décodage du sens dérivé, le lecteur ou la lectrice comprenant que la fille patriarcale présente un corps défini par la matrice, par la seule fonction biologique, et un corps, simple matière, qui n'a jamais eu accès au symbolique. En ce sens, les lecteurs doivent comprendre que ce n'est pas P qui est donné comme réel, mais bien le contenu dérivé P^1. Ainsi, les mères patriarcales ne sont pas des données réelles, puisqu'elles sont sans existence dans la réalité. Elles représentent métaphoriquement les femmes qui ne sont plus définies, dans la société patriarcale, qu'en fonction de leur matrice. Le lecteur ou la lectrice comprend donc que l'auteure « en créant l'acte illocutionnaire métaphorique M, exprime implicitement le contenu propositionnel que (P) par le biais littéral du contenu littéral (P^1) ». Bien que le contexte métaphorique subsume le texte, la reconnaissance de la forme métaphorique étant souvent acquise, il demeure qu'il est loin d'être facile pour les lecteurs de décoder le

contenu propositionnel (P) se dégageant du contenu littéral (P^1). De plus, le sens apparaît ici polysémique, relevant de l'utopie, et quelles que soient les valeurs interprétatives utilisées, chaque lecteur participe d'un décodage unique.

Le texte concrétise les aspirations contenues et annoncées dans les oeuvres précédentes, aspirations qui sont devenues peu à peu celles de beaucoup de femmes et de quelques hommes. En effet, *l'Amèr*, texte de combat, se conjugue aujourd'hui avec l'expérience générale de plusieurs lectrices, et peut-être de quelques lecteurs. En fait, « l'intentionalité foncière qui traverse l'oeuvre entière s'affirme dans l'expérience esthétique qui, elle, se répercutera finalement sur l'expérience générale du lecteur[372] ». Cet acte de langage particulier qu'est *l'Amèr*, cet acte de dénonciation, a agi sur le monde. Il est devenu un facteur de changement, de modification; la fiction, Brossard l'affirme elle-même, n'est plus la simple transcription d'un réel particulier, elle est un mécanisme de transformation de la réalité :

> De même, présentement beaucoup d'écritures de femmes qui entrent dans ce qu'on appelle les fictions n'en seront plus quand elles auront été accréditées dans la réalité, dans la mesure où la condition des femmes va se transformer, dans la mesure où les attitudes et les comportements vont changer[373].

L'auteure qui donna à l'un de ses ouvrages le titre de *Picture theory*, « peinture de la réalité », empruntant cette expression anglaise à l'auteur autrichien Wittgenstein, s'interroge depuis toujours sur l'interaction fiction/réalité, se questionnant sur « ce qui se produit quand la fiction émerge dans le texte, c'est-à-dire quand la fiction devient réalité[374]. » La réalité des femmes se transforme en fiction historique dans *l'Amèr*, cette

---

372 Wolf-Dieter Stempel, « Aspects génériques de la réception », dans « Théorie de la réception en Allemagne », *Poétique*, n° 39 (septembre 1979), p. 356.

373 Nicole Brossard, « La femme et l'écriture », *Le Devoir*, 3 juin 1978, p. 25.

374 *Le Devoir*, 30 octobre 1982, p. 17.

histoire que les hommes se sont plu à raconter aux femmes, tout en tentant de les convaincre de sa véracité.

En fait, la fiction, devenant réalité, a permis de changer les attitudes et les comportements des lecteurs et des lectrices. Peu à peu, l'expérience des lecteurs se conjugue au même temps que celle qui construisait l'univers de *l'Amèr*. Cette médiation entre l'oeuvre et l'expérience des lecteurs permet une certaine reconnaissance du texte : Stempel parle alors de médiation entre le produit artistique et le monde de l'expérience des récepteurs :

> Mais si le contact s'est rétabli, c'est qu'une médiation a pu se faire entre le produit artistique et le monde de l'expérience du récepteur. Car quel que soit le changement que la configuration sémiotique du texte est susceptible de souffrir, son fonctionnement demande à être sanctionné par la réception qui, à travers un jeu de correspondances secrètes, relie le texte au monde de celui qui le lit[375].

Cependant, l'effet pragmatique réel permettant de croire que l'intention de communication de l'auteure a été reconnue par plusieurs n'autorise pas à conclure que le texte de Brossard, malgré des effets réels, a été positivement sanctionné par l'interprète collectif. Bien qu'apparaissant moins choquante, moins surprenante qu'au moment de sa parution, l'oeuvre n'a pas encore de place dans la culture majoritaire. L'interprète collectif lui a reconnu un certain statut, tentant de récupérer un discours qui s'inscrit depuis sa naissance dans la marginalité et qui, bien que le « monde de celui qui le lit » ait maintenant changé, n'en demeure pas moins en marge. *L'Amèr* demeure encore aujourd'hui un texte marginal en raison de l'intention de communication qui en découle, une intention de dénonciation.

L'oeuvre présente une vision complexe et parfois déroutante de l'univers des femmes. En fait, les repères auxquels le lecteur ou la lectrice peut se rattacher disparaissent progressivement de *Bonheur d'occasion* jusqu'à *l'Amèr*, texte qui se donne pour but de déjouer constamment les

---

375 Wolf-Dieter Stempel, *op. cit.*, p. 356.

habitudes de lecture. En fait, l'oeuvre vise une continuelle déstabilisation des lecteurs. Cette déstabilisation est l'un des éléments de la dénonciation et participe donc à la force illocutoire de l'acte de langage métaphorique. Car si l'intention première de représentation présente un corps double, corps matrice/corps symbolique, l'organisation formelle du texte permet à cette intention particulière d'accéder au stade de la communication, se transformant en acte de dénonciation.

3. DU CORPS OPPRIMÉ AU CORPS UTOPIQUE : LES REPRÉSENTATIONS MÉTAPHORIQUES DU CORPS DANS L'UNIVERS FICTIONNEL FÉMININ, UNE VISION BIEN SOUVENT SPÉCIFIQUE ET SUBVERSIVE

> Impuissante à épuiser la spécificité d'une écriture, l'étude des procédés, des figures de pensée (comme on disait autrefois) qui se confondent avec les figures de mots, n'en demeure pas moins un moyen de pénétrer le texte. Sans doute les procédés présents dans les écritures de femmes le sont-ils aussi dans d'autres textes. Mais comment savoir, avant d'en avoir fait l'expérience, s'il ne vaut pas la peine de s'arrêter sur la fréquence de certains, sur leur exploitation, leur origine et leur finalité ?
> Suzanne Lamy, « Des enfants uniques, nés de père et de mère inconnus », *L'autre lecture*, tome 2.

La fiction des femmes tente bien souvent d'ébranler la logique des lecteurs et des lectrices par le biais du métaphorique. Suivant les conseils de Barthes[376], nous avons cherché à réinventer l'univers métaphorique qui sous-tend *Bonheur d'occasion*, *Les chambres de bois* et *l'Amèr*. L'oeuvre demeure une source de perpétuelle interprétation, le matériau d'une réécriture constante, dont le premier interprète/lecteur, et non le moindre, est

---

376 Louky Bersianik commentait ainsi dans « La lanterne d'Aristote » : « " Le critique ne peut que continuer les métaphores de l'oeuvre, non les réduire ", écrit Barthes (CV, p. 72). Ainsi, doit-il se considérer comme un détecteur d'ondes, un sonar; sa tâche consiste à détecter des signifiants en vibration, à entrer dans leur jeu, même si ce jeu ne lui est pas familier, à transmettre ces ondes, à les démoduler, c.-à-d. à reconstituer le signal original d'une onde porteuse modulée par ce signal. Démoduler, non pas démolir, non défaire une construction en lui prêtant un sens unique, en prétendant y trouver un signifié qui serait déjà arrêté; être à l'affût d'un désir, d'un vouloir-écrire et non, comme le souhaiteraient certains critiques, d'un " vouloir-dire ", c.-à-d. d'un sens définitif qui aurait pour effet de fermer l'oeuvre à tout jamais », *La théorie, un dimanche*, *op. cit.*, p. 85-86.

l'auteure[377]. Et la métaphore l'amène, et amène les autres lecteurs et les autres lectrices, bien au-delà du texte, dans un espace aléatoire :

> Quant à la métaphore, elle est souvent considérée comme « pur objet de langage ». Nous pensons au contraire que son identification, et celle de ses propriétés particulières — mettent en jeu toujours, outre les informations strictement linguistiques que l'on peut extraire du texte et du cotexte, certaines considérations d'ordre référentiel[378].

Cet au-delà est bien large en ce qui concerne l'étude de la fiction des femmes. Soulignant les limites de l'étude des figures et des procédés rhétorique pour montrer la spécificité de l'écriture féminine, Suzanne Lamy écrit :

> [Chaque procédé] est lié à la situation dans laquelle il apparaît, prolonge ou, au contraire, conteste le déjà-là. En m'intéressant à la litanie, je me suis rendu compte que, pour cerner cette forme qui paraît transparente et même simplette, il m'aurait fallu tout savoir des rapports de la répétition à l'ethnologie, l'histoire littéraire, la linguistique, la sociologie, la psychanalyse, la musique. Entreprise infinie[379].

Notre but était donc de réinventer le contexte métaphorique des oeuvres à l'étude afin de cerner l'une des intentions de communication de l'auteure, celle liée à l'implicite de la représentation du corps. Cette intention particulière de communication s'organise dans la forme et dans le contenu de l'univers métaphorique du texte. Elle permet de percevoir les irrégularités

---

377 Donnant l'exemple de Borduas, Louis et Marie Francoeur expliquent ainsi le rôle de l'auteur dans le processus d'interprétation de l'oeuvre : « Ce qui est juste pour tous les lecteurs de *Refus global* l'est au plus haut point pour son créateur. La rédaction de son manifeste devient pour Borduas une aventure heuristique qui fait de lui à la fois le créateur et le premier lecteur de son propre texte. Dans ce processus d'interprétation, l'auteur pourra d'abord découvrir, puis organiser sa propre pensée, sa vision du monde, au fur et à mesure que prendra forme *Refus global*. », *op. cit.*, p. 306.

378 Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'implicite*, *op. cit.*, p. 145.

379 « Des enfants uniques, nés de père et de mère inconnus », *op. cit.*, p. 35.

qui ont parfois causé des échecs de la communication et qui sont l'une des causes du silence ou des incompréhensions.

De plus, l'examen des différentes isotopies permet d'établir des concomitances entre des textes de femmes rédigés à différentes époques et se classant dans des séries littéraires différentes[380]. En fait, ces actes de langage littéraires présentent de nombreuses similarités sémantiques. Ainsi, la matrice, symbole d'enfermement, le regard, source d'oppression particulière, l'oppression de l'oeil masculin sur la femme, le corps dichotomique, séparé entre la chair et l'esprit, constituent des représentations métaphoriques communes à nos trois oeuvres, représentations liées à un imaginaire et à un réel spécifiques. Bien plus, la dichotomie corps/esprit, dichotomie qui engendre le morcellement du corps féminin, constitue le point d'ancrage de la représentation métaphorique du corps féminin dans nos trois oeuvres.

Cependant, malgré cette continuité dans les thématiques, la nature de la force illocutoire varie d'une oeuvre à l'autre. Par exemple, la dichotomie corps/esprit, point d'ancrage de la représentation, sous-tend une intention de communication dissemblable dans les trois oeuvres. Cette représentation est divulguée dans *Bonheur d'occasion*, elle est dénoncée dans *Les Chambres de bois*, alors qu'elle est combattue dans *l'Amèr*. De même, le thème du regard se développe comme un simple constat d'oppression dans *Bonheur d'occasion*, telle une dénonciation dans *Les Chambres de bois*, alors qu'il est le pivot du combat dans *l'Amèr*, symbolisant bientôt la renaissance, par le biais du regard de l'amante.

Les représentations du monde qui sont le fait des femmes sont toujours divulguées, communiquées ou cachées dans un but bien particulier. L'intention de communication est spécifique à chaque oeuvre et ces intentions ont différé de celles des oeuvres d'auteurs masculins. Le désir d'évoquer certaines contraintes, un certain réel, n'est pas lié aux mêmes intentions. Ainsi, nous allons maintenant voir que *Les Chambres de*

---

380 Il est probable que les textes lesbiens, même rédigés à des époques différentes, présentent des thématiques communes.

bois s'inscrit dans le courant de la littérature de la libération, dont il reprend certains grands thèmes, mais l'intention de communication qui se construit au coeur de la structure implicite peut apparaître différente de celle des oeuvres d'écrivains de la même époque. En fait, le désir de libération s'exprime différemment chez les femmes de cette génération et vise d'autres objectifs. Car la littérature de cette période, dans la mouvance du courant automatiste, a défini « les termes de la liberté » pour toute une société. Cette ouverture sur le monde que va permettre le mouvement automatiste, en rejetant les vieilles valeurs, en adoptant des objectifs de liberté et d'indépendance, favorisera de manière sous-jacente une certaine prise de conscience des femmes, en attendant la véritable prise de parole. Car « les termes de la liberté » se définiront différemment pour les créatrices. Leur discours d'alors ne constitue pas seulement le prélude à la révolution tranquille, mais bien davantage le prélude à la révolution féministe.

Nous allons maintenant examiner ces classements et ces jugements[381] en faisant un bref tour d'horizon du cheminement littéraire des femmes au Québec depuis les années trente. Nous verrons que la culture des femmes fut trop souvent une esthétique occultée. Car, pour bien des critiques, les oeuvres de femmes possèdent un caractère d'étrangeté qui perturbe leur logique de lecture et ne leur permet pas d'appréhender ce réel bien particulier décrit par les romancières et les poétesses québécoises. Un tel examen nous permet d'apprendre que les poétesses, les écrivaines et les dramaturges (encore bien peu nombreuses dans ce dernier cas), souvent oubliées, ont fait de bien belles trouvailles, trouvailles régulièrement récupérées par les créateurs !

---

[381] Nous nous intéresserons plus particulièrement aux commentaires des critiques parus au moment de la publication de l'oeuvre. Il est possible que l'horizon d'attente des lecteurs ait changé; cependant, les classements premiers étant quelquefois stigmatisants pour les oeuvres de femmes, il nous paraît important de replacer l'oeuvre dans le cadre de sa première appréciation.

CHAPITRE 3

L'ENDOTOPIE ET L'EXOTOPIE DE LA SÉRIE CULTURELLE : LA CULTURE LITTÉRAIRE FÉMININE OU L'ESTHÉTIQUE OCCULTÉE

1. L'ESPACE PROVISOIRE DE LA CRÉATION AU FÉMININ

> La femme, comme les Juifs, les Noirs et les errants, ne possède que le temps. Comme eux, elle ne peut donc raconter que ses exclusions, ses bornes, ses migrations. Ou rêver de Terre Promise.
> Madeleine Ouellette-Michalska, *L'Échappée des discours de l'oeil.*

Tout au long de leur parcours créatif, trop souvent véritable parcours de combattante, les créatrices qui jalonnent l'histoire des arts ont fait jaillir des représentations du monde que les hommes n'auraient pu faire surgir. La culture littéraire féminine est demeurée trop longtemps une esthétique occultée en raison de ces représentations du monde hétérogènes, spécifiques, mettant en oeuvre des interprétants bien souvent inconnus ou méconnus de l'interprète collectif. La littérature des femmes est aujourd'hui redécouverte parce que les femmes elles-mêmes, éditrices, critiques et lectrices, ont décidé de la rééditer, de l'interpréter ou de la réinterpréter. Les œuvres de femmes se sont alors constituées en signes dans la culture,

plusieurs n'ayant pu accéder à ce statut en raison du silence de l'interprète collectif. Car la littérature des femmes, discours « autrement organisé », met en oeuvre des valeurs particulières, valeurs bien souvent camouflées dans l'implicite du discours. Devant cette vision incompréhensible du monde, ceux qui « avaient le pouvoir de parler[1] » se sont tus.

En ce sens, l'oubli est la sanction la plus souvent imposée à la littérature des femmes. Bien plus que le rejet, le dédain ou la froideur, l'indifférence des critiques fut le pire ennemi des oeuvres de femmes. De plus en plus de critiques et de créatrices s'insurgent contre cette volontaire amnésie :

> On néglige trop souvent de considérer que l'histoire des arts s'est formée, peu à peu, à partir d'opinions personnelles qui ont eu force de loi, de sentences émises par ceux qui détenaient le pouvoir de parler. On a trop souvent souligné les préjugés dont sont truffés leurs propos envers les créatrices. Mais pire que tout, c'est surtout de leur silence envers les oeuvres des femmes qu'il faudrait les rendre coupables : il fait d'elles d'éternelles éphémères de la culture[2].

Les commentateurs ont en effet bien peu discuté l'apport des femmes au domaine des arts, un apport encore considéré comme presque inexistant. Les quelques femmes encensées, telles Gabrielle Roy et Anne Hébert, sont perçues comme des exceptions, alors qu'elles s'insèrent dans un processus créatif continu et qu'elles rejoignent par leurs écrits des écrivains et des poètes, mais aussi bon nombre d'écrivaines et de poétesses. Ainsi, les aspirations à la liberté qui se dégagent de l'oeuvre d'Anne Hébert ont des échos

---

[1] Liliane Blanc, *Elle sera poète, elle aussi ! Les femmes et la création artistique*, *op. cit.*, p. 13.

[2] *Ibid.*, p. 13-14. Et l'auteure poursuit : « Il est temps de souligner les omissions dans les livres d'art, dans les programmes de concerts et dans les manuels d'enseignement, de dénoncer cette mauvaise volonté, qui dure depuis des siècles, qui fait qu'encore aujourd'hui, quand l'oeuvre d'une femme est mentionnée quelque part, on a le sentiment bizarre d'avoir affaire à une anomalie qui aurait échappé à la vigilance des rédacteurs et des organisateurs. »

dans l'oeuvre de Marie-Claire Blais et de bien d'autres, telles Claire Martin et Louise Maheux-Forcier.

Les écrivaines et les poétesses citées dans les anthologies littéraires ne représentent en fait que la pointe de l'iceberg. Et la reconnaissance dont elles font l'objet, certes liée à leur talent, est aussi redevable au fait que l'interprète a su cerner dans leurs oeuvres des valeurs et des référents qu'il reconnaît et qu'il privilégie. Ainsi, les commentateurs excusent, en raison de la critique sociale qui sous-tend l'oeuvre, la petite histoire d'amour de *Bonheur d'occasion*. Gabrielle Roy, Jovette Bernier, Medjé Vézina et Simone Routier affirment pourtant toutes que la chair est décevante[3] malgré des styles et des préoccupations dissemblables. Ces artistes innoveront en parlant différemment de l'amour, un thème d'ailleurs traditionnellement considéré comme féminin. Analysant la poésie de Jovette Bernier, de Medjé Vézina et de Simone Routier, Gilles Marcotte soulignait :

> Ainsi, quel que soit l'aboutissement de leur quête, ces trois poètes, ces trois femmes, nous introduisent à un même débat, qui est celui de l'amour; et de l'amour blessé. Ce débat n'avait pas encore été ouvert dans notre poésie. Nous avions, parfois, entendu parler de l'amour, mais c'était avec une extrême timidité, dans une aura d'idéalisme qui le dépouillait de toute portée immédiate et charnelle. [...]
>
> Il était normal que ce fût la femme, vouée à l'amour d'une manière plus exclusive que l'homme, qui introduisît la préoccupation de l'amour dans notre littérature. Laure Conan s'y était arrêtée deux minutes dans son meilleur roman, *Angéline de Montbrun* [...][4].

---

[3] Cette thématique de l'amour déçu structure de nombreuses oeuvres de la première série. Dans *Une littérature qui se fait*, Gilles Marcotte écrivait que « la "confession de l'amour brisé, perdu ", nous l'entendons aux premières pages du roman de Jovette Bernier. Écoutons Medjé Vézina [...]. Et Simone Routier enfin parlera de la même souffrance, de la même douleur, quand, après avoir chanté les aventures de l'amour, elle invoquera le Dieu du " jardin clos " », Montréal, HMH, 1969, p. 135.

[4] *Ibid.*, p. 136. Souligné par nous.

Au Québec en fait, les femmes ont souvent modifié la donne en matière de littérature. Leurs innovations littéraires débutent bien avant les années trente et se poursuivent jusqu'aux écrits féministes. Ainsi, le premier auteur de roman psychologique est une femme, Laure Conan, qui, sur les conseils de l'abbé Casgrain, se tourna par la suite vers le roman historique[5]. De même, le roman en « je », privilégié par certaines écrivaines au cours des années trente, dont Jovette Bernier et Eva Sénécal, apparaîtra plus tard comme « le lieu par excellence de la contestation formelle dans le roman québécois[6] ». Pionnières d'une certaine écriture tournée vers la recherche de soi, écriture qui permettra aux femmes de prendre la parole et de découvrir leur voix, les écrivaines seront en effet suivies par les auteurs masculins et, ce qui sera alors considéré comme l'apparition d'une nouvelle forme romanesque aura pourtant déjà été exploité par les écrivaines de l'avant-guerre[7]. Plus tard, à la fin des années quarante, la publication des vingt et un poèmes contenus dans le recueil*Les Sables de rêve* de Thérèse Renaud constituera la première manifestation de poésie automatiste au Québec. Durant cette même période, le roman *Mathieu* de Françoise Loranger explique la nouvelle angoisse existentielle

---

[5] Voilà peut-être le premier exemple de récupération par l'institution d'un discours qui aurait pu s'avérer trop subversif, l'auteure d'*Angéline de Montbrun* évoquant la réalité bien particulière d'une femme au siècle dernier. Comme le souligne Barbara Godard, « Après avoir publié Angéline de Montbrun, un roman écrit sur le mode de la confession qui explorait avec franchise les sentiments d'une femme, Laure Conan s'est laissée intimider par les critiques de l'Abbé Casgrain, et a bifurqué vers le roman historique, jugé plus convenable. », « Transgressions », *L'autre lecture*, tome 1, *op. cit.*, p. 87.

[6] « [...] rejet, par la plupart des romanciers québécois écrivant depuis 1960, non seulement du roman traditionnel, tel que Marcotte l'entend « comme passé », mais aussi du récit traditionnel à la troisième personne au profit de nouvelles formes romanesques en « je » [...] », Agnès Whitfield, *Le je(u) illocutionnaire. Forme et contestation dans le nouveau roman québécois*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1987, p. 4.

[7] En fait, quelques écrivains ont aussi pratiqué le roman psychologique dans les années précédant la guerre, tel Robert Charbonneau qui publie *Ils posséderont la terre* en 1941. Il faut toutefois noter que le roman de Charbonneau est publié dix ans après la parution de *La Chair décevante* de Jovette Bernier. Alors, pourquoi l'innovation de Bernier n'a-t-elle pas été reconnue ?

des jeunes québécois[8]. Quelque temps auparavant, Gabrielle Roy avait consacré le roman urbain avec *Bonheur d'occasion* [9] et, quelques années plus tard, Anne Hébert pratiquera une forme peu usitée en proposant un roman-poème. Les écrivaines et les poétesses ont donc innové à plus d'un moment au cours de l'histoire littéraire québécoise, bien que leurs innovations n'aient pas toujours été reconnues. En fait, les critiques et les commentateurs, de même que la majorité des lecteurs, sont souvent peu réceptifs aux formes artistiques nouvelles, et encore moins lorsqu'elles sont le fait d'une femme. Parlant de la réception du roman de Jovette Bernier, Chamberland écrivait :

> Du roman de Jovette Bernier très peu de commentateurs apprécient la phrase télégraphique, syncopée qu'elle emploie, rapprochant cette manière d'écrire du jazz, musique condamnée de l'époque, autant par ses origines raciales et sociales que par le symbole qu'elle représente. De même, les nombreuses inversions, les sous-entendus marqués de nombreux points de suspension, les retours en arrière sont matière à caution car on apprécie peu les dérogations aux règles de composition et de grammaire françaises. Bref, on est réfractaire à toutes formules nouvelles, surtout lorsqu'elles sont mises de l'avant par une femme[10].

En ce sens, les créatrices qui innovent se placent encore davantage en marge, telles Jovette Bernier, Thérèse Renaud et, dans une certaine mesure,

---

[8] Dans *Une littérature qui se fait*, Gilles Marcotte souligne que ce roman « fascina "toute une génération d'écrivain" », cité par Anne Brown, « Brèves réflexions sur le roman féminin québécois à l'heure de la Révolution tranquille », *l'Autre lecture*, tome 1, *op. cit.*, p. 140.

[9] Anne Brown souligne ainsi le travail de précurseure de Laure Conan et de Gabrielle Roy : « [Laure Conan] fut, [...] la première parmi nos écrivains à accorder de l'importance à l'étude psychologique de ses personnages. Ce faisant, elle transforma, de façon radicale et à jamais, le paysage littéraire québécois. / Une soixantaine d'années plus tard, Gabrielle Roy s'éloigna, elle aussi, des sentiers battus. La publication de *Bonheur d'occasion*, en 1945, orienta le roman québécois vers l'étude du milieu urbain. », *Ibid.*, p. 139-140.

[10] Présentation de *La Chair décevante* de Jovette Bernier par Roger Chamberland (Montréal, Fides, 1982), cité par Christl Verduyn, dans « La prose féminine québécoise des années trente », *L'autre lecture*, tome 1, *op. cit.*, p. 62-63. Souligné par nous.

toutes les écrivaines féministes. Et ces précurseures sont parfois plagiées par un auteur masculin qui laissera par la suite sa marque dans les manuels pour avoir découvert un style, un genre, un thème, pourtant déjà exploité par une créatrice[11].

Pourtant, cette occultation n'a jamais empêché les créatrices de vouloir changer l'art et le monde. Elles ont partagé ce désir avec les créateurs masculins, mais pour des motifs bien souvent divergents. Doublement marginalisées, en tant que femmes et en tant qu'artistes, les créatrices québécoises ont vécu l'art non seulement comme un acte de transformation, de contestation, mais aussi comme un acte d'affirmation et de prise de conscience de soi et de son existence.

---

[11] En fait, la méconnaissance des oeuvres de femmes favorise le plagiat, volontaire ou involontaire, de textes féminins importants, mais trop souvent ignorés ou oubliés. Ainsi, un nouvel auteur français publiait au cours de l'année 1995 un ouvrage dont le titre s'apparente étrangement à celui de la traduction française de *By Grand Central Station I Sat Down et Wept* d'Elizabeth Smart : « Le nouveau chouchou du milieu littéraire parisien s'appelle Paulo Coelho. Ex-hippie, parolier de rock, ce Brésilien de 48 ans propose aux Français un roman intitulé *Sur le bord de la rivière Piedra je me suis assise et j'ai pleuré*. Le roman est peut-être génial — nos critiques nous le diront — mais Coelho ne s'est pas forcé pour le titre; l'an dernier, en effet, la traductrice Hélène Filion publiait aux éditions Guernica *À Grand Central Station je me suis assise et j'ai pleuré*, d'Élizabeth Smart (1913-1986), une Canadienne qui a écrit en 1945 ce classique « chef-d'oeuvre » que l'on a comparé à *Madame Bovary*. L'expression originale vient du « Cantique des cantiques », « En commençant par la fin », *l'Actualité*, 15 septembre 1995, p. 104.

2. LE PARCOURS CRÉATEUR DES ÉCRIVAINES ET DES POÉTESSES QUÉBÉCOISES : VOYAGE À LA RECHERCHE DES FEMMES CHAMANES

> Aussi, je dis que chaque fiction de femme qui est mise à jour ou qui circule publiquement, chaque fiction de femme qui se socialise, trace dans l'espace historique un nouvel horizon.
> Nicole Brossard, *le Devoir*, 3 juin 1978.

> Je suis une déterreuse de l'histoire des femmes. [...] Je fais connaître nos mères, des femmes qui nous ont légué leur révolte, leur colère. C'est se donner des esprits guides, des femmes chamanes; c'est faire un voyage dans le temps.
> Jovette Marchessault, *La Vie en rose*, décembre 1981.

2.1 PREMIÈRE SÉRIE LITTÉRAIRE : LA SÉRIE DU SILENCE IMPOSÉ : LA QUÊTE D'UNE VOIX-VOIE

> ... la mutité des femmes n'est ni congénitale ni choisie, mais bien le résultat d'une répression par et sous la ligne langagière tracée par le dominant.
> Susanne de Lotbinière-Harwood, « Rebelle et infidèle. La traduction comme pratique de réécriture au féminin », *l'Autre lecture*, tome 2.

Les oeuvres de femmes s'inscrivent dans un espace/temps littéraire particulier; elles ne constituent pas des objets isolés sans attaches culturelles ou idéologiques. Les écrivaines et les poétesses ont toujours créé au coeur de la culture majoritaire et celles d'avant l'ère féministe ne revendiquaient certes pas le droit à une parole spécifique. Ainsi, les oeuvres de la présente série, tout comme celles des auteurs masculins de la même période, apparaissent au seuil des mutations et des bouleversements qui se préparent :

> Jusque vers 1940, le roman canadien-français avait adhéré aux idéologies de conservation au point de s'identifier à elles [...]. Puis, le choc de la modernité a ébranlé la société et les idéologies. Le passage d'une société traditionnelle à une société moderne, par la voie de l'urbanisation et de l'industrialisation, a provoqué le déracinement, l'éclatement des institutions, le conflit des valeurs et l'isolement. « Au pays de Québec », tout a subitement changé[12].

La société québécoise est alors régie par ce que les historiens ont appelé l'idéologie de conservation. Au cours de cette période, « [l]es Québécois doivent [...] préserver et transmettre intacte la culture canadienne-française[13]. » En ce sens, les femmes sont d'abord mères et ménagères; si elles osent prendre la plume, leurs oeuvres se doivent de défendre les valeurs traditionnelles. Quelques oeuvres perpétueront encore cette condamnation au silence, mais de plus en plus de textes de femmes revendiqueront le droit à la parole libre. Jusqu'à *Bonheur d'occasion*, les créatrices auront eu bien du mal à exprimer leur propre vision du monde. Alors que les commentateurs considèrent que les années 1944-1945 inaugurent une nouvelle ère littéraire, nous croyons aussi que ces mêmes années terminent une période de silence imposé pour les créatrices québécoises. Bientôt, davantage d'oeuvres de femmes laisseront transparaître une vision hétérogène, différente, une vision délinquante défiant les valeurs prescrites.

Déjà au cours des années vingt et trente était apparue une poésie féminine contestataire, que l'on songe aux textes d'Alice Lemieux-Lévesque[14],

---

[12] Maurice Arguin, *Le roman québécois de 1944 à 1965*, Montréal, l'Hexagone, 1989, p. 11.

[13] Carole Melançon, « Évolution de la réception de *Bonheur d'occasion* de 1945 à 1983 au Canada français », *Études littéraires*, vol. 17, n° 3 (Hiver 1984), p. 459.

[14] Poétesse, son recueil *Poèmes* remporte le prix David (1929) *ex aequo* avec un recueil de Simone Routier.

de Blanche Lamontagne-Beauregard[15] ou encore de Medjé Vézina[16]. Toutes ces poétesses ont abordé, comme leurs consoeurs romancières de la même époque, le thème de l'amour, thème depuis longtemps privilégié par les femmes artistes. Ces poétesses ont cherché à représenter leur réalité amoureuse à travers l'écriture poétique, une réalité amoureuse qui s'avère bien éloignée des diktats imposés[17]. L'amour est revisité par ces créatrices, ces « grandes amoureuses » qui vivent de continuels conflits entre leurs désirs et une spiritualité conflictuelle.

> Ces femmes passionnées et animées du plus grand idéal esthétique et spirituel furent célébrées en leur temps pour leur poésie qui, à bien des égards, ne manqua pas d'audace. Simone Routier, Jovette Bernier et Medjé Vézina furent de grandes amoureuses. On a souvent parlé à leur égard d'amour déçu mais nous préférons parler d'amour impossible car ce désir qui les habitait, comment pouvait-il suivre son cours en ce Québec si douloureusement catholique ? [...] aucune de ces poètes ne fut dupe de l'imposture qui visait à faire d'elles des amoureuses passives et des femmes serviles[18].

Le recueil de Medjé Vézina, *Chaque heure a son visage*, est un exemple de cette écriture poétique présentant une sensualité toute particulière, sensualité qui se vit pour les femmes au coeur d'un dilemme, l'écueil entre Dieu, le dogme, et la réalité de leur vie de femme[19]:

---

[15] Poétesse, elle remporte, en 1912, un prix de Poésie accordé par la Société du parler français.

[16] *Chaque heure a son visage* (1934) est son unique recueil.

[17] « [...] En fait, il semble que ces femmes écrivent entre la matière irréconciliable de deux triangles, l'un spirituel et constitué de la poésie, de la nature et de Dieu, l'autre existentiel et constitué de la femme, du désir et de l'idéal. Triangles qui s'érodent et se nourrissent au point de produire simultanément un immense cri de joie et d'impuissance », Brossard, Nicole et Lisette Girouard, *Anthologie de la poésie des femmes au Québec*, Montréal, les Éditions du remue-ménage, 1991, p. 14.

[18] *Ibid.*, p. 13-14.

[19] Ainsi, Lucie Robert souligne : « Les écrivaines exploitent une thématique qui se réfugie alors dans le mysticisme, où Jésus-Christ devient la figure de l'amant recherché, ou encore dans une mythification des pratiques esthétiques qui transforment l'amant en oeuvre d'art. De cette manière, les écrivaines recréent l'homme à l'image de leurs

La brise se complaît à libérer l'anthère,
ô Volupté des choses de la terre !
Bonheur sensuel fait de torpeur, de délire,
Que vous hantez mon rêve qui soupire !
Mon Dieu, c'est toi qui mets dans notre chair,
hélas !
L'ardent désir que tu ne permets pas.
(« Prière pour ma volonté », *Chaque heure a son visage* (1934))

La poésie devient alors le seul lieu possible de résolution du conflit; en écrivant, ces femmes transforment les déceptions de leur vie amoureuse en art.

Toutefois, si la poésie féminine des années 30 paraît novatrice, celle des années quarante s'élabore dans une ère marquée surtout par les silences[20], rejoignant ainsi le roman de la même période. Au début des années quarante, Thérèse Tardif est la première à braver explicitement les conventions et à revendiquer le plaisir sexuel pour la femme dans *Désespoir de vieille fille*. Son recueil sera d'ailleurs éreinté par la critique, ainsi que par la poétesse Simone Routier dans *Réponse à Désespoir de vieille fille*, et il finira par sombrer dans l'oubli.

---

attentes et de leurs aspirations, portant, par là même, un jugement sévère sur les hommes réels de leur entourage. La poésie féminine des années trente traduit une relation amoureuse sublimée. », Lucie Robert, « D'*Angéline de Montbrun* à *La Chair décevante* : la naissance d'une parole féminine autonome dans la littérature québécoise », *L'autre lecture*, *op. cit.*, p. 47. Souligné par nous.

[20] « Si on peut affirmer qu'entre 1920 et 1935, les recueils que font paraître les femmes poètes enrichissent notre poésie, on ne peut en dire autant de la majorité des recueils qui seront publiés entre 1935 et 1945. Certes, on retiendra *Vitrail* de Cécile Chabot et *Les Murmures* de Reine Malouin, tous deux parus en 1939. On se réjouira du premier recueil de Rina Lasnier, *Images et Proses* (1941), on s'étonnera de l'originalité du premier recueil d'Anne Hébert, *Les Songes en équilibre* (1942), mais on se désolera de la parution de médiocres recueils qui vont peu à peu repousser dans l'obscurité la fulgurante apparition des poètes des années fastes », Lori Saint-Martin, « Introduction », *l'Autre lecture*, *op. cit.*, p. 14 et 15.

En fait, des interprétants moraux sont fréquemment intervenus dans le processus d'interprétation de la première série que nous avons identifiée comme celle du « silence imposé » (1930-1945)[21]. Commentant *Désespoir de vieille fille*[22] de Thérèse Tardif, l'abbé Lussier, se défendant bien « de se laisser guider par des préjugés d'ordre moral », condamne « moins la logique des " grossiers paradoxes " [...] que leur moralité douteuse[23] ». Comme le fait remarquer Barbara Godard à propos de la réception critique de *Désespoir de jeune fille* et de *By Grand Central Station I Sat Down et Wept* de l'écrivaine canadienne-anglaise Elizabeth Smart : « Les critiques, désemparés, s'effraient d'y voir exprimée une sexualité sans entraves et d'y voir bravées les conventions littéraires, et tentent de ramener les auteures à l'ordre[24]. » La réalité d'un discours sur la sensualité, et encore plus particulièrement sur la sensualité féminine, se heurte à la surdité de l'interprète qui ne peut comprendre une parole qui remet en cause les valeurs particulières de la culture.

Quelques années auparavant, *La Chair décevante* de Jovette Bernier n'avait pas échappé à ces critiques à tendance moralisatrice. Le roman

---

[21] Plusieurs oeuvres de femmes parues durant cette période ont été condamnées en raison de leur « prétendue » immoralité; outre *La Chair décevante* et *Désespoir de jeune fille*, on notera, entre autres, *La coupe vide* d'Adrienne Choquette : « Paru en 1948, *La coupe vide* connut une réception très controversée. Audacieux tant par le sujet traité que par la lucidité déconcertante de son auteure, le premier roman d'Adrienne Choquette choqua tout autant qu'il plut. Si certains virent cet ouvrage comme étant parent de ceux de François Mauriac ou de Julien Green en raison de la qualité de son analyse psychologique, d'autres, au contraire, condamnèrent d'emblée cette oeuvre, la jugeant dangereuse, immorale, " très perverse " même.

Cette dernière réaction me semble attribuable à la nature particulière du modèle féminin que nous propose la romancière. Créature ténébreuse d'une grande beauté, alliant la séduction des femmes fatales et le pouvoir dévastateur des êtres funestes, Patricia Foress n'est ni plus ni moins qu'une nouvelle Lilith. », Jeanne Turcotte, « *La Coupe vide*, une illustration de la présence de Lilith dans l'imaginaire collectif québécois », dans la *Littérature québécoise : La recherche en émergence*, Québec, Nuit blanche, 1991, p. 210. Elle l'est du moins pour les critiques qui admettent difficilement qu'une femme évoque la sensualité féminine.

[22] Montréal, l'Arbre, 1943.

[23] Barbara Godard, « Transgressions », *op. cit.*, p. 90.

[24] *Ibid.*, p. 89.

paraît en 1931 chez l'éditeur Albert Lévesque dans la collection « Les romans de la jeune génération ». Cet éditeur, l'un des premiers à avoir publié de manière majoritaire des romans canadiens-français, a fait une grande place aux romancières dans ses publications[25]. En fait, la plus grande visibilité des romancières va de pair avec l'essor que connaît la littérature canadienne-française en général. Presque absentes du monde littéraire jusqu'au tournant du siècle, les femmes vont y occuper une place de plus en plus importante à partir des années vingt.

Les sévères critiques que subit le roman de Jovette Bernier sont liées à deux facteurs : le genre adopté et le traitement scabreux du sujet. Privilégiant l'intérieur des êtres, ce texte écrit à la première personne évoque les sentiments, les émotions de l'âme, délaissant les grandes idéologies et les discours sociaux. Serait-ce parce que les écrivaines ne pouvaient écrire autre chose, n'ayant guère la possibilité de prendre part aux débats politiques et sociaux[26] ? Peut-être. Le privé demeure encore l'aire sémantique du féminin, alors que le domaine public demeure celui du masculin[27]. Et mis à part un cas d'exception comme celui de Blanche Lamontagne-Beauregard, les femmes qui écrivent, tout comme les femmes en général, participent peu à la vie politique et discutent peu d'enjeux sociaux dans leurs écrits.

---

[25] Comme le souligne Madeleine Ducrocq-Poirier : « Parmi les maisons d'éditions qui se multiplient, celle d'Albert Lévesque va promouvoir les bons romans, notamment de femmes », *Le roman canadien de langue français de 1860 à 1958 : recherche d'un esprit romanesque*, Paris, Nizet, 1978, p. 291. En cette même année 1931, il publie le roman *Dans les ombres* d'Eva Sénécal.

[26] « [...] Les femmes se limitent au seul champ qui leur soit ouvert, soit l'amour. Elles ouvrent ainsi, maladroitement la plupart du temps, un domaine nouveau à la littérature québécoise. Peut-être par une pudeur excessive, on avait toujours ignoré le discours amoureux tant dans la poésie que dans le roman. Les femmes, moins impliquées que les hommes dans les luttes idéologiques, peuvent jeter un regard moins tamisé sur la réalité de leur vie », Maurice Lemire, *Introduction à la littérature québécoise (1900-1939)*, Montréal, Fides, 1981, p. 99.

[27] Susanne de Lotbinière-Harwood, « Re-belle et infidèle. La traduction comme pratique de réécriture au féminin », *l'Autre lecture*, tome 2, *op. cit.*, p. 59.

En fait, les écrivaines et les poétesses créent dans des sphères longtemps dévalorisées par l'interprète collectif. Les domaines de l'amour, de la famille et du quotidien étaient pourtant les seuls sur lesquels il leur était permis de s'exprimer, les condamnant par le fait même à demeurer en marge, le pouvoir de l'idéologie ne se situant pas du côté de l'amour, de la famille ou du quotidien. Mais le choix d'un discours plus personnel n'est pas uniquement dicté par des contraintes institutionnelles; il l'est aussi par la nécessité de dire autrement la vie, de contester certaines conventions, de se révolter contre le social et le politique. En fait, « muettées », les créatrices de cette période cherchent à affirmer leur vision du monde, une vision issue de « l'aire sémantique du privé » et dominée par « l'aire sémantique du public ». Suzanne de Lotbinière-Harwood explique à l'aide du schéma suivant la non-légitimité de la parole des femmes, non-légitimité qui les condamne au silence :

> « DOMINANT = l'aire sémantique du masculin / le public
> ligne de démarcation de « la » réalité
> MUETTÉES = l'aire sémantique du féminin / le privé
>
> Pour réécrire en français féminisé le schéma dominant / muted de l'anthropologue Edwin Ardener (1975), j'ai traduit muted par le néologisme « muettées », plutôt que « muettes », pour indiquer que la mutité des femmes n'est ni congénitale ni choisie, mais bien le résultat d'une répression par et sous la ligne langagière tracée par le dominant. Cette ligne départage en même temps la sphère du discours dominant et la sphère privée d'une parole qui n'a généralement pas droit de cité sur la place publique[28].

Et qui plus est dans la littérature ! Le néologisme « muettées » exprime bien la réalité du silence imposé qui caractérise cette première série littéraire. Pour s'affranchir de cette domination, les féministes affirmeront que le « privé est politique ».

Ainsi, l'auteure de *La Chair décevante*, en adoptant l'écriture au « je », en favorisant la description des sentiments, des émotions, procédés encore inconnus à cette période d'apogée de roman du terroir, a provoqué les com-

---

[28] *Ibid.*

mentaires acerbes des commentateurs. Véritable drame dans la vie d'une femme de l'époque, la grossesse non désirée est une problématique qui présente peu d'intérêt du point de vue des critiques. En fait, cette thématique de la fille-mère, liée à une réalité spécifiquement féminine, n'intéresse guère les commentateurs. Ces derniers s'attardent davantage sur les aspects moraux du texte, certains trouvant le roman « moral, au fond », d'autres mettant en doute ces mêmes qualités, invoquant une immoralité que n'excuse pas le talent de l'auteur :

> Un livre est-il moral lorsque l'auteur, dont, encore une fois, je ne conteste ni le talent, ni les qualités d'écrivain, dont la personne même n'est pas en cause, prêche la révolte contre toute discipline, contre toute loi et toute société tenues responsable de sa faute ? Un livre est-il moral lorsqu'il tend à démontrer que la vertu n'est qu'hypocrisie ? La vie toute nue ! La vie, mélo sublime ! La vie, amas de « charognes symboliques ou naturalistes ». [...] On veut être réel. La réalité n'est pas tout dans un roman29.

La réalité n'est pas tout en effet, surtout lorsqu'il s'agit de celle des femmes. Et elle ne représente certes pas un bon sujet de roman. C'est la réalité des hommes, le pouvoir et le social, qui constitue le matériau par excellence des oeuvres de fiction. Les angoisses des femmes abandonnées n'intéressent pas l'humanité. Et pourtant, les femmes ont parlé de cette réalité toute autre dès qu'elles ont fait des oeuvres de fiction.

De quelle réalité s'agit-il ? Le texte artistique ouvre toutes les possibilités. En percevant un certain aspect de la réalité, l'artiste évoque ce réel particulier qui se construit au coeur de son imaginaire. Il crée une vaste hypothèse; il ouvre des perspectives inimaginables pour les autres êtres humains. Les artistes féminins ont justement présenté un réel différent, hétérogène, puisqu'elles pouvaient, au sein de leur création, invoquer ce monde nouveau, cette Terre promise, et dire l'impossibilité des femmes à vivre selon la réalité. Elles ont questionné les données posées par toute une société : « Et si les femmes n'étaient pas telles qu'on les a toujours

---

29 Jean Bruchési, « Dans le monde des lettres », *op. cit.*, p. 16.

décrites ? Et si elles étaient autres ? Et si leur réalité n'était pas satisfaisante ? ». Le critique s'est opposé à la virtualité d'un réel différent; si la présentation du réel l'avait satisfait, il n'aurait peut-être pas vilipendé l'auteure sur sa manière. Son malaise tient au fait qu'il se retrouvait en terrain inconnu. Ducrocq-Poirier souligne ainsi l'originalité du texte de Jovette Bernier :

> Le destin si particulier de Didi Lantagne, les détails que, jusque-là, on taisait dans une vie privée et qui nous sont révélés, soulignent que le roman canadien-français a opté maintenant pour l'individualisme que Wolfgang Kaiser revendiquait explicitement dans sa définition : « Tout ce qui chez un être humain a un caractère individuel et privé, intéresse le roman »[30].

Ce privé, cet intime plus particulièrement féminin a sûrement heurté les lecteurs.

Car les critiques et les commentateurs, conscients néanmoins de la qualité de l'ouvrage, achoppent sur le sujet du roman, de même que sur son traitement. Le caractère novateur du texte, cette voix de femme criant sa révolte contre l'injustice, n'intéresse pas le critique qui ne comprend pas une parole affirmant autrement. En fait, il n'accorde aucun crédit à un sujet aussi puéril et velléitaire. Pourtant presque totalement oublié aujourd'hui, ce texte annonce déjà la prise de parole des femmes qui s'amorcera quelques années plus tard :

> *La Chair décevante* apparut à tous comme un roman d'esprit et de forme inédits; comme une « prose qui sortait de l'ordinaire » où palpitait « une âme romantique mise à nu (...) fatiguée par toutes les désillusions de la vie », mais qui « chantait l'amour avec ardeur » et avec « emportement ». Toutefois, sur le moment, on ne comprit pas quel progrès venait de marquer le roman canadien-français avec le premier roman de Jovette Bernier que

---

[30] Madeleine Ducrocq-Poirier, *Le roman canadien de langue française de 1860 à 1958*, *op. cit.*, p. 301.

l'on se contentait une fois de plus, d'interpréter et d'estimer plus ou moins moralement. [...][31].

En fait, l'histoire de Didi Lantagne, jeune fille abandonnée[32] par son fiancé alors qu'elle est enceinte, élevant seule son fils naturel, et qui causera accidentellement la mort du père de son enfant, vingt ans plus tard, en lui apprenant la vérité, apparaît trop pathétique au critique. Pourtant, à l'intérieur de son histoire, c'est toute une critique de la société de son époque que fait Jovette Bernier. Elle résume l'amertume des femmes qui n'ont pour seul destin que l'amour. Didi Lantagne n'exprime-t-elle pas le ressentiment de bien des femmes lorsqu'elle s'exclame : « Ah ! si je me donnais à la mort plutôt qu'à l'Amour : la chair est si décevante ![33] » ? Le roman annonce déjà la prise de conscience qui va s'amorcer chez les femmes à partir des années cinquante. Prémonitoire d'un questionnement et d'une révolte qui trouvent déjà des échos dans les écrits de femmes,*La Chair décevante* n'est pas seulement un roman sentimental et pathétique. En fait, « le mythe de la femme sacrifiée et effacée, seule condition du bonheur pour tous[34] », qui

---

31 *Ibid.*, p. 299.

32 Cette thématique de l'abandon est liée à une réalité vécue par de nombreuses femmes de toutes les époques. Ainsi, le collectif Clio nous renseigne, dans l'*Histoire des femmes au Québec*, sur l'infortunée Janette Bilodeau-Parent qui connut un sort semblable à Didi et à Florentine : « Janette Bilodeau-Parent fut, au début du 19e siècle, la maîtresse du juge de Bonne. Mais lorsque celui-ci la laisse tomber et se marie pour mieux faire avancer sa carrière, elle riposte par la presse. Elle publie [une] lettre dans *Le Canadien* [21 mai 1808] exhortant les électeurs à prendre garde à son ancien amant. Malgré son avertissement, le juge de Bonne, adversaire du Parti Canadien, est réélu en mai 1808. », *op. cit.*, p. 128. Dans la réalité, tout comme dans la fiction, l'homme qui abandonne n'est aucunement sanctionné pour son action.

33 Jovette-Alice Bernier, *La Chair décevante*, *op. cit.*, p. 117.

34 Marie-José Des Rivières, *Châtelaine et la littérature (1960-1975)*, Montréal, l'Hexagone, 1992, p. 142. De façon surprenante, cette même Jovette Bernier, auteure d'avant-garde et « révoltée » comme le soulignait Jean Bruchési dans une critique qui présentait trois romans, dont *La Chair décevante* et *Dans les ombres* d'Eva Sénécal (« Ces trois romans, dont je veux dire un mot, appartiennent à des degrés divers, au genre romantique personnel. [...] Je serais même tenté de rattacher Mlle Bernier, la plus révoltée et la plus désespérée, à l'école populiste dont M. André Lemonnier est le grand maître et dont le programme bannit tout ce qui n'est pas réaliste et peuple », « Dans le monde des Lettres », *op. cit.*, p. 16), tiendra bien des années plus tard un courrier du coeur

domine et puis survit dans la conception populaire, est déjà contesté dans la littérature.

Quelques années plus tard, Gabrielle Roy abordera aussi le thème de la fille-mère, réaffirmant implicitement que la chair est décevante. Le premier roman de cette écrivaine, *Bonheur d'occasion*, se présente comme une synthèse des oeuvres qui ont précédé, oeuvres qui dénonçaient déjà la douleur du corps féminin. En ce sens, il constitue le point culminant de notre première série littéraire, le texte clé de la série « du silence imposé », une série de type ampliatif :

> Cette série [...] s'oppose à la précédente par le déploiement d'une logique qui conduit l'Interprète collectif de l'échantillon au tout, du particulier au général, des textes singuliers à un texte clé qui, non seulement les résume tous, mais qui les amplifie en en proposant une synthèse inédite[35].

Cette « synthèse inédite », dénonçant, entre autres, l'oppression d'un corps féminin dévasté, est fort bien accueillie par la critique.

Alors que les textes de Jovette Bernier et de Thérèse Tardif avaient été vilipendés, l'oeuvre de Gabrielle Roy remporte un vif succès, autant commercial que médiatique, et sans précédent au Canada français. Selon Ricard, biographe de Gabrielle Roy, l'auteure est « saluée comme un écrivain de premier ordre, en qui on voit l'instigatrice de ce renouveau littéraire que les esprits éclairés du temps appelaient de tous leurs voeux surtout depuis le début de la Guerre[36]. » Et l'énorme succès de l'oeuvre se prolon-

---

(*Châtelaine*, 1960-1973) dans lequel elle prodiguera des conseils pour le moins conservateurs.

[35] Louis Francoeur « La série culturelle : structure, valeur et fonction », *op. cit.*, p. 71.

[36] François Ricard, *Gabrielle Roy*, Montréal, Fides (coll. Écrivains canadiens d'aujourd'hui), 1975, p. 53. Et l'auteur poursuit : « Il faudra attendre vingt ans, c'est-à-dire la publication d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel*, pour que se reproduise un tel phénomène. », *ibid.*, p. 54. *Bonheur d'occasion* fut non seulement un succès critique, mais il fut aussi un succès commercial : « On n'a guère idée aujourd'hui de l'ampleur du succès commercial et médiatique de *Bonheur d'occasion*. Dans le contexte du Québec et du

gera plusieurs années en raison du retentissement que connaîtra le roman à l'extérieur du pays. Considéré comme le meilleur livre du mois par *Le Literary Guild* des États-Unis, *Bonheur d'occasion* remporte le prix Fémina en 1947[37].

Durant la première période de réception de l'oeuvre, « [d]eux préoccupations majeures ressortent [...] : les valeurs sociales et la moralité[38] ».

> La plupart des critiques canadiens-français s'attachent aux valeurs traditionnelles représentées dans le roman. Rose-Anna en est le principal symbole. Les critiques la glorifient et mettent de côté Florentine, représentante des nouvelles valeurs qui viennent bousculer les anciennes.
>
> Plusieurs des adeptes de l'idéologie en place livrent dans leur article une dernière lutte contre l'implantation de ces nouvelles valeurs. [...]
>
> La deuxième préoccupation, la cote morale attribuée à *Bonheur d'occasion*, peut se rattacher à deux facteurs : premièrement, au thème de la fille-mère; puis, au changement annoncé par le roman du passage des valeurs rurales aux valeurs urbaines. Pour laquelle de ces deux raisons certains critiques défendaient-ils la lecture du roman aux gens non avertis et aux jeunes de l'enseignement classique ? Que voulaient-ils dire par « gens avertis » ? Était-ce ceux qui, ancrés dans l'idéologie de conservation, pouvaient interpréter le roman comme étant un discours anti-urbain[39] ?

Canada, rien de comparable ne s'est jamais vu jusque-là. [...] Le succès de *Bonheur d'occasion* et de son auteur, en somme, est le premier succès « à l'américaine » dans l'histoire de la littérature québécoise et canadienne, et il n'est pas sûr qu'aucun autre succès l'ait surpassé depuis. », François Ricard, *Gabrielle Roy. Une vie*, Montréal, Boréal, 1996, p. 268.

[37] « Inaugurant la série des Prix littéraires de fin d'année, le traditionnel Prix Fémina, décerné par le jury de femmes de lettres vient d'être attribué à Mme Gabrielle Roy, pour son roman *Bonheur d'occasion* », Pierre Descaves, « Un grand prix littéraire français à une romancière canadienne » *Le Devoir*, 20 décembre 1947, p. 10.

[38] Carole Melançon, *op. cit.*, p. 461. Pour mener à bien son étude de la réception de *Bonheur d'occasion*, Carole Melançon a dû dépouiller quelque trois cents articles. Nous ne nous attardons qu'à la première des trois périodes de réception identifiées par l'auteure, soit celle qui s'échelonne de 1945 à 1952. Nous examinons les critiques faisant suite à la parution des oeuvres, replaçant ces oeuvres dans un processus historique particulier, et tentant de voir de quelle manière s'élabore l'histoire littéraire particulière des créatrices québécoises.

[39] *Ibid.*, p. 461-462.

Qualifiée de premier roman urbain, l'oeuvre s'avère différente d'autres oeuvres de femmes de la même époque par le regard qu'elle porte sur la réalité féminine. Le discours est moins intimiste (le roman se déroulant à la troisième personne) et l'oeuvre est davantage axée sur la description de l'univers social que sur la description des émotions et des sentiments des protagonistes. Ces caractéristiques de l'oeuvre ont plu aux commentateurs et ont contribué à l'accueil favorable du roman.

En ce sens, les critiques ont certes orienté la lecture que l'on fait de *Bonheur d'occasion* en privilégiant certains aspects de l'oeuvre. Les textes de femmes, longtemps peu nombreux, n'ont pas facilement eu accès à la sanction collective[40]. Lorsque l'interprète collectif privilégie certains textes de femmes, les assimile, il leur reconnaît des référents qui sont siens, mais il occulte tout de même des référents qui relèvent plutôt du culturel féminin. Car si la culture veut bien s'enrichir de certains textes[41], elle ne veut pas mettre en danger les bases mêmes qui la sous-tendent et remettre ainsi en question ses propres interprétants :

> L'institution littéraire, il va sans dire, devrait se borner à reconnaître la polysémie intrinsèque d'une oeuvre, sa capacité de produire constamment de nouvelles significations. Trop souvent toutefois, ceux qui font profession

---

[40] Les oeuvres de femmes font si peu l'objet de reconnaissance que, malgré l'accueil chaleureux reçu par *Bonheur d'occasion*, certains critiques affirmeront que le prix accordé à Gabrielle Roy vise bien plus à remercier le Canada pour son effort de guerre qu'à saluer une oeuvre d'importance. Dans sa biographie, François Ricard accorde cependant un certain crédit à cette thèse : « L'amitié pour les "cousins" canadiens et la reconnaissance due au Canada pour sa participation à la libération récente de la France, telle sera, pendant les cinq ou six semaines qui précèdent l'attribution des prix littéraires de l'automne, la carte que joueront à fond René D'Uckermann et Mme de Pange dans leur campagne de presse et leurs tractations auprès des membres du jury Fémina. », *Gabrielle Roy. Une vie*, *op. cit.*, p. 305. Mais de telles tractations, certes utilisées dans toutes les cabales pour les prix littéraires, n'enlèvent rien à la valeur de l'oeuvre comme ont semblé l'affirmer sournoisement certains commentateurs.

[41] Ce désir d'enrichissement s'exprime dans le besoin d'expansion de la série culturelle et de ses tendances assimilatrices à l'égard de la sphère extraculturelle

> de parler en son nom restreignent plutôt l'expressivité d'un texte. En le définissant d'un point de vue idéologique, ils privilégient et imposent au public une de ses significations virtuelles[42].

Ainsi, la critique sociale constitue l'aspect le plus fascinant de l'oeuvre selon les commentateurs. Tous s'accordent à dire que *Bonheur d'occasion* est « une extraordinaire initiation à des réalités humaines [...][43] ». L'aventure de Florentine et de Jean Lévesque, la désillusion de la jeune fille, qui rejoint bien la désillusion de l'héroïne de *La Chair décevante*, n'est qu'un motif pour faire une critique sociale. Cet aspect, véritable pierre angulaire du texte, prédomine dans les textes critiques au détriment de tous les autres aspects[44]. Comme le rappelait Gustave Lanctôt en présentant Gabrielle Roy à la soirée de réception de la *Société Royale du Canada*, l'histoire véritable de *Bonheur d'occasion*, « c'est beaucoup moins la faillite du rêve d'amour de la jolie, mais impatiente et frivole Florentine, que la lutte courageuse d'une famille contre la mauvaise fortune et la situation économique[45] ». En fait, le personnage même de Florentine n'intéresse guère; parfois même, il scandalise :

> [...] Il en est même qui ne pardonnent pas à l'auteur la maigreur de Florentine ! Florentine, voilà le point noir, la brebis galeuse dans le troupeau des personnages.
>
> *Bonheur d'occasion* est pourtant un document social avant d'être un roman mais combien sont obsédés par l'aventure de cette Florentine de malheur, comme si ce cas-là était le premier de son genre dans l'histoire de

---

42 Marie Francoeur, « Sémiotique de la littérature et esthétique des signes », *Études littéraires*, vol. 21, n° 3 (hiver 1988-1989), p. 104-105.

43 Pierre Descaves, *op. cit.*

44 « Affabulation toute simple, selon une trame qui a déjà servi dans pas mal d'autres romans : la jeune ouvrière qui se laisse abuser par l'homme qu'elle aime, après l'avoir provoqué, tout en prenant envers lui des airs d'indépendance, qui est abandonnée par lui [...]. », Albert Alain, *op. cit.*

45 Cité par Théophile Bertrand dans « "*Bonheur d'occasion*" aujourd'hui », *Lectures*, novembre 1947, p. 155.

> l'humanité, et en veulent voir dans tout l'ouvrage qu'une histoire d'amour scandaleuse[46].

Mais si le personnage de Florentine apparaît parfois choquant à ceux qui oublient que *Bonheur d'occasion* est d'abord un « document social », l'anecdote peu morale, prétexte à la présentation du monde ouvrier, ne retient pas véritablement l'attention. En privilégiant la description de l'univers social, l'auteure évite les reproches que les commentateurs et les critiques ont fait à d'autres écrivaines, telles Jovette Bernier et Thérèse Tardif. Car, tout comme ces oeuvres, *Bonheur d'occasion* est examiné à l'aune de certains critères moraux. Mais bien que s'étant attardée aux « vulgarités de l'existence[47] », Gabrielle Roy a évité l'écueil dans lequel tombent bien des écrivaines, faire dans le « réalisme cru et choquant[48] ». Elle a su préserver la pudeur des lecteurs, du moins celle des « gens avertis » :

> Le thème pouvait multiplier les occasions de scènes scabreuses, du moins très risquées et osées : il faut reconnaître à l'auteur le mérite d'avoir su le traiter avec une grande délicatesse de touche. Sa manière n'est pas le réalisme cru et choquant. L'ouvrage n'est certes pas à mettre entre les mains des jouvencelles ou des jouvanceaux, mais il n'est pas fait pour offusquer, encore moins scandaliser les gens avertis[49].

---

[46] Germaine Bernier, « Hommages et critiques autour de "*Bonheur d'occasion* " », *Le Devoir*, 24 janvier 1948, p. 5. Souligné par nous. Et l'auteure poursuit : « D'aucuns en veulent encore à Florentine de ne pas s'abîmer dans le remords et, débrouillarde, après avoir été bêtement prise au piège de l'amour, d'en prendre un autre à son tour. Ces gens-là voudraient rencontrer la même délicatesse de sentiments, la même délicatesse de conscience chez les enfants élevés dans la rue, dans l'ignorance de tout en même temps que dans la poussière, que chez les autres qui ont reçu protection, instruction religieuse et profane, entraînement constant à la pratique de toutes les vertus. Dans la majorité des cas — je ne dis pas tout — c'est impossible ou bien l'éducation soignée ne signifie plus rien. », *ibid.* Mais pas un mot évidemment sur le comportement de Jean Lévesque.

[47] « [...] les sujets relevés se prêtent tout autant que les petitesses et les vulgarités de l'existence au développement artistique d'une intrigue romanesque. Gabrielle Roy pourra nous le prouver avec le même talent, une prochaine fois. », Théophile Bertrand, « *Bonheur d'occasion* », *Mes fiches*, 20 décembre 1945, p. 24.

[48] Albert Alain, *op. cit.*

[49] *Idem.*

Car le thème dont il est question ici présente une réalité féminine généralement passée sous silence et en parler clairement signifie sans aucun doute faire dans le « réalisme cru et choquant ». Et un autre critique, indiquant que l'oeuvre ne s'adresse pas aux adolescents, soulignera que c'est l'un des plus éclatants mérites de l'oeuvre « que de suggérer plutôt que de peindre une scène trop prosaïque[50] ». Les critiques ne reprochaient-ils pas justement à Jovette Bernier de se montrer « trop prosaïque », d'étaler au grand jour les affres et les tourments d'une femme ayant connu les joies et les déceptions de l'amour charnel ? Mais contrairement à Jovette Bernier qui mettait l'emphase sur les émotions et les sentiments de son héroïne, l'auteure de *Bonheur d'occasion* ne commente pas les actes, les agissements et les pensées de ses protagonistes féminines. Gabrielle Roy semble jeter un regard purement objectif sur ces personnages.

Cet effort de distanciation est certes apprécié par la critique. En fait, en conservant une distance certaine entre elle et son sujet, entre elle et ses héroïnes, Gabrielle Roy fait un choix judicieux, choix lui évitant certaines des critiques que l'on fait au récit trop autobiographique des auteures féminins :

> Mlle Roy a fait ses observations du dehors, avec impartialité, avec clairvoyance. Si elle avait été Florentine — l'héroïne de *Bonheur d'occasion* —, le personnage de Florentine n'aurait pu être aussi vrai, aussi juste qu'il l'est; si le milieu qu'elle nous décrit était le sien, elle serait incapable de le reconstituer avec une telle authenticité. Il paraît que les arbres voient bien mal la forêt[51].

---

50 Théophile Bertrand, « *Bonheur d'occasion* », *op. cit.*, p. 22-23. En en-tête de la critique, faisant suite à la description de la publication, on retrouve l'indication « Pour adultes ».

51 Jean-Charles Hamel, « "*Bonheur d'occasion*" de Gabrielle Roy », *Le Jour*, 4 août 1945, p. 5.

Car bien peu de critiques de l'époque ont perçu la perspective de femme qui oriente le récit. Si certains font brièvement ressortir cet aspect, ils le font en confortant l'image traditionnelle de la femme et de la mère dévouée. Ainsi, parlant de la création des personnages, Jean-Charles Hamel évoquera « cette admirable Rose-Anna, type de la femme du peuple dont le courage et le renoncement réussissent seuls à sauvegarder le foyer et à garder un peu unie la famille[52] ». Quelques années plus tard, Albert Legrand, dans *le Quartier latin*, évoquera brièvement le thème de l'amour, montrant qu'il s'agit de la description d'un amour typiquement féminin, tout en don : « [...] L'amour y est décrit du côté féminin. Analyse saisissante de la vigueur passionnelle de la femme qui se donne plutôt qu'elle ne prend[53]. » De Rose-Anna, il dira qu'elle « est plus que femme, elle est mère[54] », considérant par le fait que le plus grand rôle de la femme est celui de mère. Pour la critique, l'image de la femme apparaît une fois de plus simplement dichotomique, entre la fille pervertie et la sainte mère.

Certains critiques lui reprocheront son objectivité[55], mais la plus grande majorité sera d'avis que c'est la distance que met l'auteure entre elle et son sujet qui fait de *Bonheur d'occasion* une oeuvre si juste, si clairvoyante. René Garneau écrit que c'est en « gardant avec beaucoup de sûreté l'équilibre toujours menacé d'un écrivain objectif, [que] Gabrielle Roy fait preuve d'une conscience sociale comme on n'en a pas vue jusqu'ici

---

52 *Idem.*

53 Albert Legrand, « Pour l'amour de la littérature », *Le Quartier latin*, 20 février 1948, p. 2.

54 *Ibid.*

55 Certains critiques lui reprocheront cette objectivité : « Je ne reproche pas à Mlle Roy d'avoir cherché à rendre laid ce qui est laid mais je lui reproche de l'avoir fait sans beaucoup d'art. [...] A lire BONHEUR D'OCCASION (sic), on a l'impression qu'un gouffre sépare l'auteur des gens dont il raconte la vie avec tant de minutie. On dirait un inventaire fait par un huissier chez des gens qui vont être dépossédés. [...] C'est peut-être à juste titre que le débit où les hommes se livrent à des réflexions d'ordre général sur la guerre, la chute de la France, par exemple, s'appelle "Les Deux Records". En effet, leurs propos n'ont pas beaucoup plus de vie que les disques de phonographe. », Vera Dammann, « *The Tin Flute* - Gabrielle Roy. Éditions Reynal & Hitchcock, New York, 1947. », *Lecture I*, 1947, p. 247.

à ce degré dans les lettres canadiennes[56] ». Car ce souci d'objectivité est une garantie de crédibilité, surtout dans le cas d'une femme; l'oeuvre y gagne en sérieux et rejoint ainsi les oeuvres écrites par des hommes :

> [...] je voudrais que l'on garde dès aujourd'hui l'impression que le roman de Gabrielle Roy marque un temps nouveau et original dans notre littérature. Cette jeune fille ne pense pas et n'écrit pas comme les autres femmes qui écrivent au Canada. Sa facilité d'expression est peut-être moins grande que celle de plusieurs. Elle traite son sujet d'une façon objective et mâle. [...] Jamais un auteur Canadien, sauf M. Panneton, ne s'est soumis aussi fidèlement à son sujet. Le talent de Gabrielle Roy me semble fait de l'équilibre de toutes les qualités qui relèvent de l'esprit, du tempérament et de la sensibilité[57].

En fait, en conservant une distance certaine entre elle et son sujet, entre elle et ses héroïnes, Gabrielle Roy fait un choix judicieux, choix lui évitant certaines des critiques que l'on fait au récit trop autobiographique des auteures féminins. Et pourtant *Bonheur d'occasion* n'échappe pas à son statut de texte de femme. Certains, soulignant les faiblesses du style et de la construction de l'oeuvre, associeront volontiers ce relâchement à la nature féminine de l'auteure. Berthelot Brunet conclut ainsi sa critique dans *La Nouvelle relève* :

> Gabrielle Roy reste donc femme dans son style : je ne m'en félicite pas moins que le premier roman réaliste canadien et qui n'est pas un roman régionaliste en même temps soit d'une femme : les gros doigts d'un homme auraient tout gâté et, par réaction, on aurait voulu revenir à l'idéalisme[58].

---

56 René Garneau, « *Bonheur d'occasion* », *le Canada*, 6 août 1945, p. 5.

57 *Ibid.* Souligné par nous.

58 « *Bonheur d'occasion*, par Gabrielle Roy », *La Nouvelle Relève*, septembre 1945, vol. IV, p. 354. Souligné par nous. Berthelot Brunet écrivait : « Par malheur, ce roman excellent, l'un des deux ou trois bons romans qu'ait offerts notre littérature, pêche souvent par le style.

Mais entendons-nous. Ce n'est pas du style que je désirais : les soucis de style gâtent le plus souvent un roman réaliste [...]. Gabrielle Roy au contraire fait joli parfois,

En fait, Gabrielle Roy adapte les règles propres au réalisme social afin de présenter une vision nouvelle. Et alors que l'oeuvre privilégie l'objectivité propre au réalisme, elle présente des personnages féminins qui espèrent, rêvent et vivent en posant un regard assez critique sur le monde. Le discours fictionnel et l'univers métaphorique de *Bonheur d'occasion* présentent la réalité contraignante que vivent les femmes au sein de la famille patriarcale[59], bien plus prisonnières de leur condition que ne le sont les hommes. Cependant, l'objectivité du regard et l'évocation, plutôt la description de certains événements, comme dans le cas de la scène d'amour entre Jean Lévesque et Florentine, évitent à l'auteure certaines attaques moralisatrices.

Certes, les oeuvres masculines de la même époque se doivent aussi d'être pudiques. Ainsi, le roman de Jean-Charles Harvey, *les Demi-Civilisés*, publié en 1934, cause un scandale tout aussi grand que*la Chair décevante* de Jovette Bernier[60]. Mais il faut noter qu'Harvey s'attaque à la toute-puissance de l'Église, péché bien plus grave qu'un écart à la vertu. Les raisons pour lesquelles les bien-pensants et les critiques s'attaquèrent au roman de Harvey s'avèrent donc différentes de celles qui firent condamner le texte de Bernier. Car ne permet-on pas aux écrivains et aux poètes d'aller plus loin dans leurs écrits ? Ainsi, un texte comme celui du*Vierge incendié* de Paul-Marie Lapointe aurait-il pu être écrit par une femme ? Bien plus qu'une atteinte à la morale, les textes qui abordent les désirs féminins apparaissent dangereux pour l'édifice social, car la réalité des femmes ne

---

et je sais un esprit trop tôt dégoûté qui a laissé le livre dès les premières pages justement à cause de cela. Pour moi, ces petites taches ne m'ont guère arrêté. », *ibid.*, p. 353-354.

59 Cet aspect du texte sera par la suite reconnu par les critiques féministes (soulignons, entre autres, les études de Lori Saint-Martin et de Nicole Bourbonnais).

60 « Dès sa parution en 1934, le roman *les Demi-Civilisés* produit un véritable scandale et est censuré par le cardinal Villeneuve. [...] Certains considèrent Harvey comme le "grand-père" de la Révolution tranquille, parce qu'il s'est attaqué violemment à la pauvreté intellectuelle de l'élite canadienne-française soumise à la puissance de l'Église. », *Littérature québécoise. Des origines à nos jours*, sous la direction de Heinz Weinmann et Roger Chamberland, HMH, Lasalle, 1996, p. 119.

s'accorde pas toujours aux diktats de la société patriarcale, la sensualité des femmes ayant été depuis toujours définie selon des critères masculins. La vertu est une qualité plus particulièrement associée aux femmes[61] et leurs écarts à la morale ont toujours été plus sévèrement punis. De manière subsidiaire, elles demeurent, par le fait même, les gardiennes de la vertu et de l'ordre social. Mais, les femmes ont écrit, dans leurs poèmes ou dans leurs romans, combien leur pesaient ces interdits moraux, interdits dont elles faisaient plus particulièrement les frais et qu'elles ont dû combattre dans l'implicite de leur discours.

Pourtant, les écrivaines, souvent victimes d'ostracisme lorsqu'elles écrivent sur l'amour, ne doivent pas trop s'attarder non plus aux grands thèmes sociaux et politiques. L'interprète collectif se montre donc ambivalent en permettant difficilement aux femmes de discuter certains thèmes, pauvreté, argent et pouvoir, tout en dévalorisant ce domaine privé qui a longtemps été le seul matériau d'expression créative des femmes. Dans le cas de *Bonheur d'occasion*, texte qui demeure du domaine extratextuel (puisque texte de femme), l'interprète a fait jouer sa tendance assimilatrice et il en a fait un élément culturel. En ce sens, la série sanctionnée parallèle à celle du « silence imposé » (série littéraire féminine regroupant des textes sanctionnés et non sanctionnés) est une série caractérisée par une sémiosis intensive. Dans ce type de série,

> [...] l'Interprète collectif a tendance à ne rechercher dans ses relations textuelles avec la sphère extraculturelle que des interprétants qui lui sont analogues, c'est-à-dire des interprétants qu'il estime que sa culture pourra

---

[61] Depuis le XVIe siècle, siècle au cours duquel se développa l'idée de pudeur dans le langage, en partie grâce à l'oeuvre d'Érasme, *Civilité puérile* (1530), les excès de langage apparaissent dangereux et répréhensible, et encore davantage lorsqu'ils sont le fait des femmes. Ainsi, Giovanni Della Casa, auteur de *Galatée*, « sait que les femmes plus que les hommes useront de périphrases pour éviter les mots "suspects de saleté". » (Jean-Claude Bologne, *Histoire de la pudeur*, Paris, Olivier Orban, 1986, v. le chapitre sur la pudeur dans le langage). Comme l'indique Jean-Claude Bologne : « La modestie est désormais imposée aux femmes : la pudeur étant donc davantage déterminée comme un attribut féminin, il sera donc bien plus difficile aux femmes d'écrire de manière qui pourrait être interprétée comme licencieuse », *ibid.*

> facilement et rapidement assimiler, parce qu'elle les considère, de son propre point de vue, comme culturels[62].

Ainsi, *Bonheur d'occasion*, tout en présentant des éléments d'extranéité, n'en est pas moins reconnu comme culturel par l'interprète collectif. Le sort de *La Chair décevante* de Jovette Bernier, texte de la même série, fut tout autre, comme nous l'avons souligné. L'un des facteurs de la non-acceptation de l'oeuvre dans le domaine culturel est le fait que celle-ci relate presque uniquement une expérience de femme, alors que la reconnaissance de *Bonheur d'occasion* est certes redevable à son caractère « universel[63] ». Quelques décennies passeront avant que les créatrices ne s'insurgent contre cette dictature de l'universalité et qu'elles affirment leur désir d'inscrire leur propre réalité comme valeur universelle.

Après 1945, la littérature québécoise connaît un essor particulier. De même, la littérature féminine, dans le sillon du prix Fémina remporté par Gabrielle Roy, se développe considérablement dans les années qui suivent[64]. Les femmes investissent le champ de la création. La première série, qui connaît un certain aboutissement avec *Bonheur d'occasion*, fait des petits, mais déjà une autre série se prépare, une série qui parle de libération. Si *Bonheur d'occasion* constatait l'oppression des pauvres, mais aussi des filles et des mères, plusieurs oeuvres de cette série parleront du désir de

---

[62] Louis Francoeur, « La série culturelle : structure, valeur et fonction », *op. cit.*, p. 77.

[63] Théophile Bertrand, citant une critique qu'il a faite de *Bonheur d'occasion* dans *Mes Fiches* en 1945, écrit ceci en novembre 1947 : « Ces lignes soulignaient [...] que notre littérature comptait une romancière qui dès sa première grande oeuvre accédait d'emblée au plan de l'universel. », « "*Bonheur d'occasion*" aujourd'hui », *Lectures*, *op. cit.*, p. 155. Pour de nombreux commentateurs, le grand talent de Gabrielle Roy est donc de faire de la littérature universelle; c'est contre ce leurre que les écrivaines féministes, désirant non plus parler du monde, mais bien de leur monde, s'insurgeront.

[64] « La création féminine fait les manchettes. Depuis le Prix Fémina de Gabrielle Roy en 1947, les écrivaines se sont multipliées : romancières, poètes, dramaturges. Marie-Claire Blais, Suzanne Paradis, Anne Hébert, Charlotte Savary, Françoise Loranger, Rina Lasnier, la liste est impossible à dresser tant elle est longue. », Collectif Clio, *L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*, *op. cit.*, p. 420.

réappropriation des femmes[65]. Alors qu'apparaît dans la société québécoise une volonté de changement, les femmes sont de plus en plus nombreuses à s'exprimer en littérature, en peinture, en danse. Plusieurs textes de femmes sont alors positivement sanctionnés[66], s'intégrant ainsi au champ culturel, tels les textes d'Anne Hébert et de Marie-Claire Blais. En parallèle, d'autres poétesses et d'autres écrivaines tentent de vivre l'expérience automatiste et d'accéder à un certain renouveau de la parole[67].

---

[65] « Le réalisme romanesque de *Bonheur d'occasion* était une littérature de constat. Il en sortira bientôt une littérature de combat, antiromanesque et moins soucieuse de réalisme qu'assoiffée de vérité et de justice. Il ne suffira plus de décrire, de raconter, de plier les mots à l'expression des choses; renversant le rapport, le roman québécois fera le procès du monde bourgeois dans les mots de ceux qui en sont les victimes, qui ont été dépossédés de tout et même des mots. », Réjean Beaudoin, *le Roman québécois*, Montréal, Boréal, 1991, p. 66-67. Les oeuvres de femmes s'inscrivent dans les grands courants littéraires québécois de la seconde moitié du vingtième siècle, que ce soit le roman de moeurs urbaines, le roman psychologique ou encore le roman de contestation (le texte de Gabrielle Roy n'est-il pas l'un des représentants les plus importants du réalisme social, genre pratiqué aussi par des hommes ?). Toutefois, les enjeux débattus dans les textes de femmes sont parfois différents de ceux des textes masculins. Ainsi, la révolte exprimée dans la littérature de combat diffère chez les créateurs et chez les créatrices. La question nationale a ainsi occupé une place beaucoup plus importante dans la littérature masculine. De même, les créatrices québécoises se sont peu intéressées à la contestation de l'aliénation langagière par le biais de l'emploi du « joual »; plus tard, les écrivaines féministes préféreront attaquer les structures mêmes du langage patriarcal (un langage partagé tout autant par le colonisé que par le colonisateur).

[66] D'un point de vue exotopique, l'Interprète transforme alors ces éléments extraculturels en éléments culturels.

[67] « Tandis que Rina Lasnier et Anne Hébert, après Grandbois et Saint-Denys Garneau, sont confirmés dans leur rôle d'aînés, de jeunes poètes se constituent en génération et entreprennent de se dire à soi et au monde. », *Écrivains contemporains du Québec, depuis 1950*, sous la direction de Lise Gauvin et Gaston Miron, Paris, Seghers, 1989, p. 14. On se retrouve ici encore, au coeur même de la culture féminine, en face de deux séries parallèles, celle que représentera les écrivaines et poétesses impliquées dans le mouvement automatiste et celle qui se constituera davantage dans la tradition littéraire existante.

2.2 DEUXIÈME SÉRIE LITTÉRAIRE : LA SÉRIE DE LA CONTESTATION : LA QUÊTE D'UNE IDENTITÉ

Les années cinquante sont marquées par l'apparition du mouvement automatiste. Les changements qui s'amorcent alors sont surtout le fait des poètes[68]. Leur parole éclatée et contestataire donnera naissance à une poésie assez provocatrice. Quelques femmes joindront le mouvement[69]. C'est d'ailleurs une femme, Thérèse Renaud, qui publiera le premier recueil de poésie automatiste :

> Le compagnon : La lecture de la vingtaine de poèmes des *Sables du rêve* de Thérèse Renaud parus en 1946 aux *Cahiers de la file indienne* ont été pour moi une révélation - je n'aurais pas cru possible une telle fraîcheur dans un milieu aussi académique et aussi religieux que l'était le Québec dans les années quarante : qu'on lise les textes d'Anne Hébert ou de Rina Lasnier de cette époque pour sentir la différence de la voix de Thérèse Renaud qui sera en 1948 une des signataires de *Refus Global* [70].

Ainsi, alors que la critique s'insurgeait contre le texte de *La Chair décevante* décrivant « la vie toute nue ! », Roger Rolland écrit, lors de la fondation de la revue *Amérique française* en 1941 que « [...] si la littérature n'a pas d'autre matière que la littérature, elle perd toute qualité, et nuit bientôt à elle-même. C'est toute la vie qui importe[71] ». Le discours des créateurs de cette époque tente de revaloriser la vie, l'existence redécouverte. Claude Gauvreau, l'un des plus fervents défenseurs de

---

[68] Dans le domaine des arts en général, les peintres, les graveurs et autres artistes en arts visuels ont certainement été les plus actifs et les premiers à pratiquer la forme automatiste.

[69] Ainsi, sept des quinze signataires de *Refus Global* sont des femmes; ce sont Madeleine Arbour, Muriel Guilbault, Marcelle Ferron-Hamelin, Thérèse Leduc, Louise Renaud, Françoise Riopelle et Françoise Sullivan.

[70] Philippe Haeck, *Naissances. De l'écriture québécoise*, Essais, Montréal, VLB éditeur, 1979, p. 124.

[71] « Présentation », *Amérique française*, nov. 1941, vol. 1, n° 1, p. 1.

l'automatisme, affirme ainsi dans un article portant sur l'esthétique : « La vie est et sera ma loi. [...] Cette paix jaune, c'est la lumière qui féconde la vie. Et la liberté[72] ». De la même manière, Françoise Sullivan exprime sa préférence pour les forces vives de l'existence redécouverte dans « La danse ou l'espoir[73] », rejoignant ainsi beaucoup de créatrices du passé (Jovette Bernier ne s'insurgeait-elle pas contre l'hypocrisie de la société ?) : « L'académisme est un cercle vicieux. La vie a raison de la mort. Les énergies étouffées longtemps trouvent le soin de se libérer par la suite de la fureur accrue ». Un tel texte semble prémonitoire de l'explosion féministe qui déferlera sur le monde au cours des années 1970. En fait, le désir de donner naissance à un nouvel égrégore duquel serait bannie la dichotomie corps/esprit rejoint une parole féminine depuis toujours tournée vers la vie, vers le corps, parole généralement occultée et jusque-là rejetée dans l'extra-culturel. Et, tout comme les textes féministes, les textes des automatistes, en condamnant les valeurs anciennes, apparaissent comme des éléments d'extranéité dans le domaine culturel de l'époque. En raison de leur potentiel déstabilisant, l'interprète culturel, devant le danger d'irruption de valeurs autres, refusera momentanément de les sanctionner. Cette irruption provoqua toutefois un profond bouleversement et favorisa un changement d'état de la culture. En fait, la transformation culturelle (passage d'un état de la série culturelle à un autre état) qui se produit au cours des années quarante et cinquante contient en germe toute la Révolution tranquille.

Comme nous l'avons souligné, la première manifestation publique de poésie automatiste est le fait d'une femme, Thérèse Renaud, qui publie*Les*

---

72 Claude Gauvreau, « Le Jour et le joug sains », *Sainte-Marie*, vol. 2, n° 2, 30 oct. 1945. Beaucoup d'autres créateurs ont participé à ce discours sur la vie et la liberté. Que l'on songe, entre autres, à Fernand Dumont (« Cela nous interdit la recherche de la beauté formelle pour elle-même. Cette recherche fausse l'expression de la réalité intérieure. La beauté ne réside qu'au coeur de l'existence recouvrée; la seule beauté formelle n'en offre qu'un succédané, elle en donne le change », « Conscience du poème », dans *L'Ange du matin*); à Roland Giguère (« [...] nous commencions d'inventer un monde / avec les formes et les couleurs / que nous lui avions rêvées », « Continuer à vivre », dans *Les Armes blanches*); ou à Pierre Vadeboncoeur (« La culture, ici, n'a de chances de vie que dans la mesure où elle se mettra à différer de ce qu'elle fut », « Réflexions sur la foi », *Cité libre*, mai 1955, p. 15).

73 Texte publié dans le manifeste du *Refus Global*.

Sables de rêve en 1946 aux *Cahiers de la file indienne*. Le langage onirique de l'automatiste permet ici d'entrevoir une certaine spécificité féminine, un langage-femme qui n'est pas encore apparu dans les textes de libération de la seconde série. Ce recueil de Thérèse Renaud peut d'ailleurs être considéré comme l'un des textes précurseurs de la série féministe. Il inaugure un nouveau langage créatif bientôt repris par plusieurs créateurs et ouvre aussi la voie à cette écriture autre qui sera celle des femmes dans les années soixante-dix :

> Il n'y a pas beaucoup d'années que les femmes grignotent l'imaginaire de la Loi. L'histoire de la modernité québécoise elle-même commence tard. En 1946, Thérèse Renaud publie *Les Sables de rêve*, un texte à forme surréaliste où s'inscrivent des désirs particuliers, une sexuation nouvelle du féminin. On ne parle pas encore de différence sexuelle dans l'art ou d'un possible langage-femme à cette époque. C'est vers les années 1970, sous l'influence d'ailes plus radicales (plus politiques, dirais-je) du féminisme et sous l'éclairage des théories de la psychanalyse que commence à se débattre la question du marquage du féminin dans les productions intellectuelles[74].

En fait, la poésie de Renaud propose des images allusives évoquant un érotisme et un désir féminin particuliers. Selon Marchand, « [l]'érotisme est un peu voilé; il n'est jamais violent ou corrosif comme chez Gauvreau. La simple affirmation du désir par une femme représentait pourtant, dans le Québec de 1946, toute une révolution[75]. » En effet, la parole un « peu voilée » s'explique facilement par l'occultation systématique que connaissent les représentations érotiques féminines, que l'on songe aux poèmes de Rina Lasnier ou encore à la prose sensuelle de *Désespoir de*

---

[74] Renée-Berthe Drapeau, *Féminins singuliers. Pratiques d'écriture : Brossard, Théoret*, Montréal, Triptyque, 1986, p. 41.

[75] Jacques Marchand, *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, Montréal, VLB éditeur, 1979, p. 241.

jeune fille. L'oeuvre de Thérèse Renaud, toute novatrice qu'elle soit, s'inscrit donc dans un mouvement culturel continu[76].

Les vers de Renaud, tout comme ceux de ses confrères masculins, suscitent l'étonnement et même la stupeur chez les commentateurs. La lecture de l'extrait suivant permet de comprendre la surprise des lecteurs et des lectrices de l'époque, davantage habitués au « vers régulier des romantiques français[77] » : « Je n'ai jamais pu marcher sur la tête ni sur le ventre car mes mains sont faites de cactus-volants[78] ». Mais alors que d'autres créateurs masculins, tels Gauvreau ou Lapointe, ont retrouvé une certaine audience après une plus ou moins longue éclipse, bien peu de gens, même chez les chroniqueurs et les critiques littéraires, se souviennent encore de Thérèse Renaud. Bien plus, Gauvreau aurait lui-même volontairement occulté l'oeuvre de la poétesse :

> Il ne fait aucun doute que Gauvreau connaissait sa poésie car, en avril 1948, il a participé en tant que récitant à une expérience d'intégration des arts où, à la lecture d'un poème de Thérèse Renaud, s'entremêlaient une musique de Pierre Mercure et une danse de Françoise Sullivan et Jeanne Renaud (Mousseau avait dessiné les costumes). Dans ses textes théoriques, Gauvreau parle volontiers de Roland Giguère et parfois de Paul-Marie Lapointe (poètes qui se sont manifestés publiquement après lui) mais, à ma connaissance, il ne dit pas un mot de l'oeuvre de Thérèse Renaud. Faut-il voir un lien entre ce silence et sa volonté de se définir comme l'inventeur de la poésie automatiste québécoise ? Quoi qu'il en soit, *Les Sables de rêve* ont sombré dans l'oubli aussi longtemps que les oeuvres de Gauvreau[79].

---

76 Ces quelques exemples montrent bien que les féministes n'ont pas été les premières à parler du corps et du désir féminins, bien qu'elles l'aient fait en plus grand nombre et plus ouvertement que les écrivaines précédentes.

77 « [...] imaginez maintenant par qui ce texte (*Le vierge incendié* de Paul-Marie Lapointe) pouvait être lu en 1948 au Québec à une époque où l'enseignement de la littérature privilégiait le vers régulier des romantiques français », Philippe Haeck, *op. cit.*, p. 83.

78 *Les Sables de rêve*, *3ième Cahier de la File indienne*, 1946, illustré par Mousseau.

79 Jacques Marchand, *op. cit.*, p. 238-239.

Gauvreau fut réhabilité au cours des années soixante-dix, mais Thérèse Renaud, bien que *Les Sables de rêve* ait été réédité en 1975, est toujours plus ou moins inconnue dans le monde artistique et littéraire.

Les poétesses automatistes seront doublement dans l'extraculturel de par leur qualité de femme et de créatrice liée à un mouvement marginal et contestataire. Cette forme d'expression fait voler en éclats les règles du genre poétique, permettant ainsi toutes les libertés. Le désir de changement, la révolte contre l'étouffement de la culture québécoise, la dénonciation d'une vie collective stagnante et sans issue font naître une parole de libération, parole à laquelle les femmes vont participer et qui, sans leur donner encore l'autorisation d'une spécificité, leur fournira au moins l'occasion de s'interroger avec toute la société sur les valeurs existantes. En fait, l'art de cette période a défini « les termes de la liberté[80] » pour toute la collectivité. Cette ouverture sur le monde, ce rejet des vieilles valeurs, favoriseront de manière sous-jacente une certaine prise de conscience des femmes, en attendant la véritable prise de parole. Pour les créatrices, « les termes de la liberté » seront véritablement définis au cours des années soixante-dix, lorsque les textes des écrivaines et des poétesses permettront de dire l'indicible, d'affirmer cette « parole autre » qui n'avait jusqu'alors trouvé que peu d'échos dans les textes de femmes.

En fait, l'automatiste n'a pas provoqué de véritable révolution dans l'univers littéraire féminin : les valeurs particulières de ce mouvement culturel, telles les « forces de l'inconscient » et « amour de la beauté[81] »,

---

[80] Cette expression est empruntée à Paul-Marie Lapointe.

[81] « On pourrait ici se demander si la magie surréaliste et automatiste qui sera source de libération et d'inspiration pour des poètes comme Paul-Marie Lapointe, Gilles Hénault et Roland Giguère, porte moins bonheur aux femmes. Cette magie qui accélère les images, les rêves et les fantasmes, qui peut disséminer la colère et la révolte dans un ruissellement d'images neuves et somptueuses, cette magie politique du poétique de "l'homme libéré de ses chaînes inutiles", cette poésie centrée dans son imaginaire érotique sur "l'énigme de la femme", pouvait-elle inspirer la "muse" elle-même et répondre à la demande du "je" féminin ? En effet, il semble que, bien qu'elle valorisât le changement, les forces de l'inconscient, de l'amour et de la beauté, la pensée surréaliste ne put véritablement libérer la créativité des femmes. Toutes celles qui s'en seront approchées, et ce, malgré le grand sens poétique dont elles firent preuve, ne publieront

n'ont pas eu de grandes répercussions sur l'imaginaire féminin. Ces créatrices ont agi dans le sillage d'un mouvement culturel dont la forme et le langage ne leur permettaient pas encore d'affirmer leurs désirs; elles intégraient les valeurs particulières d'une société en mutation, mais elles ne parlaient pas encore de leur spécificité en tant que femmes et poètes, en tant que femmes et créatrices.

Ainsi, exception faite d'un texte comme *Les Sables de rêve*, la révolution féministe ne semble pas être issue du mouvement automatiste[82] comme en est issu le mouvement national. Tout au plus peut-on affirmer que la recherche de liberté, l'appel à la vie lancé par les automatistes, la remise en question de tous les systèmes, en permettant une remise en cause de la situation des créateurs, favorise le début d'une certaine prise de conscience chez les créatrices. Bien que se constituant en série parallèle, la série automatiste a sans contredit transformé d'une certaine manière l'aire culturelle féminine.

En fait, les écrivaines de la deuxième série (1945-1965), les automatistes et les autres, les écrivaines de la contestation, ont retrouvé la parole, la voix; elles trouveront leur voie, et leur langage propre, dans la troisième série, celle de l'affirmation (1965-1980). Un « bond qualitatif »

---

qu'un seul recueil : on songe ici aux auteures des éditions Quartz, Diane Pelletier Spiecker, Michèle Drouin et Micheline (Kline) Sainte-Marie », Nicole Brossard et Lisette Girouard, *op. cit.*, p. 16. Suzanne Meloche, pour sa part, ne sera publiée que bien des années après avoir écrit *Les aurores fulminantes*. Publié en 1980 aux Herbes rouges, le recueil avait été rédigé en 1949.

[82] Pour elle, contrairement à Gauvreau et à Lapointe, l'écriture ne « sera qu'une expérience passagère », Jacques Marchand, *op. cit.*, p. 240. Et l'auteur poursuit : « [L]orsqu'elle recommencera à écrire, après un long silence, elle le fera sur un mode tout autre, plus narratif et réaliste. », *ibid.* Thérèse Renaud s'explique ainsi : « Et puis, j'ai cessé d'écrire : ce mode de création poétique devenait facile. Je m'en suis désintéressée. Je ne suis revenue à l'écriture qu'en 1964. », Jean-Pierre Duquette, « Fernand Leduc : de l'automatisme aux microchromies » (entrevue avec Fernand Leduc et Thérèse Renaud), *Voix et Image*, volume II, n° 1, sept. 1976, p. 7-8, cité par Jacques Marchand, *op. cit.*, p. 239.

vient parfois modifier la nature des interprétants[83], provoquant alors une rupture « épistémologique ». La culture des femmes connaîtra une telle rupture au cours des années soixante-dix avec la révolution féministe. Véritable bond de qualité, moment de discontinuité, la prise de parole des créatrices féministes engendrera en fait une véritable révolution idéologique et esthétique.

Toutefois, bien que connaissant certaines ruptures, tout phénomène culturel est un phénomène interprétatif en mouvement continu, en quelque sorte ininterrompu. Les textes littéraires qui ont précédé ont été le fer de lance d'une contestation implicite qui va trouver sa voie autour de la contestation féministe. En parallèle à la série automatiste, d'autres écrivaines ont pris la parole pour dire la liberté et affirmer leur désir d'autonomie. Ces créatrices ont ainsi transformé l'aire culturelle et permis, ou à tout le moins annoncé, la prise de parole des écrivaines féministes; c'est le cas, entre autres, de Louise Maheux-Forcier, d'Anne Hébert, de Marie-Claire Blais et, plus récemment, d'une poétesse comme Huguette Gaulin[84]. D'autres, moins connues, ont aussi tracé la voie de l'autonomie culturelle, telle Françoise Loranger[85] qui, avec *Mathieu*, décrit une crise existentielle moderne. Enfin, quelques textes de cette période peuvent se classer dans la série féministe, entre autres certaines oeuvres de Claire Martin[86].

---

83 « [...] Cependant, la spirale sans fin des sémiosis ne signifie pas que l'interprétation continue s'effectue sans heurt ni rupture. [...] L'apparition d'une nouvelle série culturelle est justement l'un de ces événements qui, par mode d'interprétation, donne lieu à un développement de la pensée collective. Nous sommes forcés de conclure qu'il est alors apparu une sorte de rupture non pas dans l'interprétation, mais dans la nature des interprétants. L'inférence ampliative permet ainsi à la pensée interprétante de faire un bond *qualitatif*, là où manifestement se produit une rupture épistémologique », Louis Francoeur, « *La série culturelle : structure, valeur et fonction* », *op. cit.*, p. 82.

84 « En 1972, paraît *Lecture en vélocipède* d'Huguette Gaulin, un recueil dense, novateur et d'une modernité qui englobe déjà la révolte féminine sur le point de s'exprimer au cours de cette décennie. », Nicole Brossard et Lisette Girouard, *op. cit.*, p. 20.

85 Son roman *Mathieu* n'a fait l'objet d'aucune étude importante avant 1994.

86 « Un nom cependant est systématiquement tu, celui de Claire Martin. Cela est d'autant plus étrange qu'elle a été probablement la première femme de sa génération à oser publier un roman autobiographique, *Dans un gant de fer*, véritable réquisitoire contre son père et contre l'éducation reçue, qui a fait scandale à l'époque, et qu'on aurait avantage à lire ou à relire, ne serait-ce que pour y retrouver les premiers germes, dans

Exprimant le bonheur qu'il y a à redécouvrir les écrivaines du passé, Gabrielle Frémont déplore le silence qui entoure cette écrivaine dont le roman autobiographique, *Dans un gant de fer*, présente « les premiers germes, dans notre littérature, d'une contestation féministe[87]. » Et elle en cite l'extrait suivant, extrait qui permet de constater une certaine convergence avec les manifestes féministes :

> Nous n'avions pas droit à la culture, ni la spécialisée, ni la générale. Mais les maternités annuelles, les nuits blanches, les jours noirs, les allaitements, les lessives, la cuisine et pour finir l'éclampsie ou les fièvres puerpérales, rien à dire. Vocation féminine[88].

Cette oeuvre, bien que contemporaine de celles d'Hébert ou de Blais, fait plus qu'annoncer la révolution féministe, elle y participe et prépare la venue des textes clés, ces oeuvres qui incarneront le mieux la qualité de la série féministe.

Mais, auparavant, les textes de la série de la libération s'opposeront aux oeuvres de toutes ces écrivaines « muettées » qui constituent la première série, celle du silence imposé. Durant cette épopée de la libération, les romancières, tout comme les romanciers, semblent avoir mis plus de temps que les poétesses et les poètes à pratiquer une écriture moderne. Mais, bientôt, le premier roman d'Anne Hébert viendra renouveler, dans un mélange de poésie et de prose[89], l'écriture romanesque

---

notre littérature d'une contestation féministe. », « *Traces d'elles. Essai de filliation* », *Gynocritiques/La gynocritique*, Barbara Godard, éd., Toronto, ECW Press, 1987, p. 89.

87 *Ibid.*

88 Claire Martin, *La joue droite*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1966, p. 137-38 (2e partie de son autobiographie).

89 Ce texte fut qualifié de roman-poème par certains commentateurs. Par la suite, d'autres critiques feront une distinction entre le roman poétique, tel *Menaud, maître-draveur* de Félix-Antoine Savard, et un texte qui se rapprocherait davantage d'un roman-poème, tel *Amadou* de Louise Maheux-Forcier. Ainsi, selon Réjean Robidoux et André Renaud, le roman d'Anne Hébert occuperait une position mitoyenne entre les deux types de textes : « [...] quand nous disons "roman-poème", nous n'entendons pas

et l'écriture féminine[90], en permettant une parole révoltée qui ouvre pour la première fois « la voie à la libération[91] ». Plusieurs oeuvres de femmes suivront parlant aussi de libération, plus particulièrement de libération sexuelle[92].

Tout comme *Bonheur d'occasion*, *Les Chambres de bois* est un roman relativement bien accueilli par la critique. Ainsi, Jean-Paul Robillard compare le roman au *Grand Meaulnes* d'Alain Fournier[93] :

> « C'était au pays de Catherine, une ville de hauts fourneaux flambant sur le ciel, jour et nuit, comme de noirs palais d'Apocalypse... " Ainsi commence le très beau roman poétique que vient de nous donner Anne Hébert. Un ouvrage qu'il faut lire comme on lit " Le grand Meaulnes " ou encore " Le fou de l'île ", c'est-à-dire avec accompagnements d'airs de luth...» Mais alors que la poésie d'Alain Fournier et de Félix Leclerc rutile de féerie ou chante la joie de vivre, celle d'Anne Hébert se nourrit d'une sorte de désespérance[94].

---

signifier exactement ni nécessairement ce qu'on a coutume de nommer "roman poétique". Nous pensons qu'il existe un roman poétique traditionnel, correspondant au niveau de l'écriture à une poésie de type classique ou romantique ou parnassien ou bien symboliste. *Menaud, maître-draveur*, *Doux amer*, sont poétiques parce que leur écriture est image et musique [...]. Il en va à peu près de même avec *Les chambres de bois* [...] où toutefois l'écriture, dans ce qu'elle a d'énigmatique et, disons, d'interrogatif, se rattache à une manière poétique plus actuelle. », « *Les Chambres de bois* d'Anne Hébert », dans *Le Roman canadien-français du XXe siècle*, Ottawa, Éd. de l'Université d'Ottawa, 1966, p. 165-166.

90 Il est novateur et prémonitoire car il « annonce "le bouleversement de l'univers romanesque" qui va suivre », Monique Lafortune, *Le roman québécois, reflet d'une société*, Laval, Mondia, 1985, p. 101.

91 *Ibid.*, p. 101.

92 « Au niveau des thèmes, la diversité éclate. On assiste, en particulier, à une véritable libération de la sexualité. André Renaud y voit les premiers balbutiements de l'amour dans notre roman et note que cette entreprise de libération semble le fait de romancières : Monique Bosco (*Un amour maladroit)*, Yolande Chéné (*Au seuil de l'enfer)*, Suzanne Paradis (*Il ne faut pas sauver les hommes)*, Marie-Claire Blais (*le Jour est noir)*, Pauline Saint-Onge (*Ce qu'il faut de regrets)*. », Maurice Arguin, *Le roman québécois de 1944 à 1965*, Montréal, l'Hexagone, 1989, p. 181. Souligné par nous.

93 *Le Petit journal, op. cit.*

94 *Idem.*

La majorité des critiques louent la beauté du style d'Anne Hébert[95], Clément Lockquell soulignant même qu' « il est rare qu'un même talent donne une égale mesure de sa puissance dans des genres aussi différents que le sont la poésie et le roman[96] ». En fait, ce « journal lyrique imaginaire[97] » intéressera d'abord par sa forme, bien plus que par son sujet. Un sujet qui apparaît souvent bien superficiel aux critiques.

Car le mariage raté de Catherine et Michel, la simple anecdote qui tisse la trame de fond du roman, ne retint guère l'attention des critiques. Le personnage de Catherine apparaît généralement souffrant, malade et, un peu comme la Didi Lantagne de *La chair décevante*, tiraillé par des désirs contradictoires. Catherine, un peu comme Florentine auparavant, apparaît

---

95 De façon générale, la critique encense le style d'Anne Hébert. Outre Jean-Paul Robillard, deux autres critiques s'attardent sur la qualité de l'écriture. Pierre Lombard, dans *l'Action catholique*, ne montre aucune retenue : « *Les Chambres de bois* est peut-être le mieux écrit de tous les romans contemporains de France et du Québec : charme, concision, strict minimum de bavures ! »(« *Les Chambres de bois* », 15 novembre 1958, p. 4); Maurice Blain parle pour sa part d'une prose romanesque « dépouillée jusqu'à l'extrême pauvreté de tout souci d'invention, mais riche de tous les sortilèges d'une langue très pure et somptueuse » (« Anne Hébert ou le risque de vivre », *Liberté 59*, n° 5 (septembre-octobre 1959), p. 328); alors que Saint-Aubin, dans *Les Cahiers de la Nouvelle-France* , semble résumer l'opinion générale : « On a justement loué la qualité de cette oeuvre, le style concis, dépouillé et incantatoire; les évocations à la fois discrètes et puissantes. [...] Sûreté de touches, acuité du regard, justesse du ton (un seul mot un peu déclamatoire, ce "cri du monde à sa naissance"), équilibre soutenu entre le réel et le surréel; l'oeuvre ne ploie jamais sous le poids, fantomatique, il est vrai, des personnages, ne s'enfle jamais sous le souffle de l'inspiration. » (« *Les Chambres de bois d'Anne Hébert* », n°8, octobre-décembre 1958, p. 268; repris dans *Lectures*, *op. cit.*). Seule note discordante dans ce concert d'éloges, Clément Lockquell écrit dans *Le Soleil* : « Cet horrible écartèlement, Anne Hébert l'a traduit paradoxalement dans une langue d'une douceur et d'une élégance quelquefois difficile à supporter, comme on endure mal une perfection trop soutenue. » (« L'univers d'Anne Hébert », *Le Soleil*, 8 novembre 1958, p.4).

96 Clément Lockquell, *op. cit.*

97 *Ibid.*

antipathique à plusieurs critiques[98]. Ayant fauté, Florentine devrait expier; mal mariée, Catherine devrait en prendre son parti. Mais ces personnages de femmes contestent et, surtout, ils se questionnent. Leur détermination, tout autant que leur malaise et leur souffrance, suscite de l'embarras chez le critique confronté à un réel qu'il ne conçoit pas. Sa perception de la réalité est souvent toute autre.

En fait, pour trouver son véritable sens, la désespérance et le questionnement doivent être situés dans un contexte plus vaste, celui de la société canadienne-française. Marquant une étape dans l'oeuvre d'Anne Hébert, *Les Chambres de bois* présente, non plus seulement une vision d'emprisonnement, mais aussi un désir de libération. Et la critique associe d'abord cette « prise de conscience inexorable[99] » à une libération collective, celle de la littérature canadienne-française, à une aventure qui résumerait « exactement l'histoire du roman canadien-français, depuis sa source de ténèbres et d'inconscience jusqu'à sa libération, après un parcours soutenu par la seule volonté d'être, réfugiée, mais intacte, en quelque pointe d'instinct et d'esprit ». Déjà, dès la publication du *Torrent*, la vision poétique et romanesque d'Anne Hébert est associée au thème de la libération du pays. Enchaînement, révolte et libération sont les termes

---

98 Pierre Lombard écrit : « [...] Catherine, inconstante, toute douce, effacée, nervalienne, puis soudain la plus ordinaire des femmes qui se laisse tourner la tête par le premier "mec" estivant. » (*op. cit.*), alors que dans *Les Cahiers de la Nouvelle-France*, Saint-Aubin, tout en comprenant les souffrances de Catherine, se dit déçu des résultats de sa transformation, soulignant que son aventure « contrarie le destin de Catherine au lieu de l'épanouir, car rien dans cette idylle n'est assez profond, assez "ouvert" » (*op. cit.*, p. 267).

99 Joseph Bonenfant, « *Les Chambres de Bois* d'Anne Hébert », *Nouvelles de l'AEFLUM*, février 1959. Il écrit en conclusion de sa critique : « Poème de la libération, *Les Chambres de bois* raconte l'histoire d'une libération collective, si l'on veut, et l'on songe à la jeune littérature canadienne-française; libération individuelle, encore, et que l'on évoque ici l'histoire personnelle de quiconque veut se libérer du monde féminin de la mère, du monde de la connaissance abstraite, ou du monde du repliement sur soi. C'est tout ça, sans doute. », *Ibid.*

privilégiés par les critiques pour présenter son oeuvre comme une grande métaphore du pays conquis[100].

Pour les commentateurs, *Les chambres de bois* permet de connaître le pays. Ulric Aylwin définit ce texte comme l'écho des « voix du pays » :

> Une nation cherche à se connaître elle-même, comme le fait une personne. Chaque pays, dans le balbutiement de ses premières paroles, tente ainsi de formuler sa vocation collective. [...] Anne Hébert, plus que d'autres, a souffert de cette radicale ignorance [...]. [...] Anne Hébert a prêté sa lucidité à notre « visage obscur »; elle a, donnant une voix à notre « coeur silencieux », été cette « parole confuse qui s'ébauche dans la nuit » et qui prépare le chant de ceux qui nommeront « tous ces paysages d'avant l'homme »[101].

En fait, la libération d'une jeune fille, mariée trop jeune à un homme qui ne l'aime pas vraiment, vivant dans la peur et la souffrance, n'apparaît guère intéressante si ce n'est pour en faire une vibrante allégorie qu'adresserait Anne Hébert à ses compatriotes :

> [...] je crois qu'elle écrit pour ses compatriotes et que le sens de son apologue, dans « Les Chambres de bois » est qu'il faut aussi et d'abord regarder vers le monde, avant de se mirer comme Narcisse au miroir de ses propres rêves[102].

---

[100] L'auteure elle-même se questionnait à ce propos : « Je m'étonne par contre quand la critique décrit *Le Torrent* comme le symbole du Québec enchaîné. C'est une abstraction. Il faudrait plutôt s'interroger sur la fonction de la mère, de la religion, ce sont des problèmes essentiels du moins pour ce qui me concerne. », André Vanasse, « L'écriture et l'ambivalence, une entrevue avec Anne Hébert », *Voix et Images*, vol. VII, n° 3, p. 446. Souligné par nous.

[101] Ulric Aylwin, « Au pays de la fille maigre : *Les Chambres de bois* d'Anne Hébert », *Voix et Images du Pays*, 1, 1967, p. 37 et 50.

[102] Pierre de Grandpré, *op. cit.*

Catherine est décrite comme une « refoulée » pour qui « il ne s'agit pas tant [...] de changer de mari que de se délivrer d'abord de ses obsessions. Et de soigner ses nerfs...[103] ». Une femme insatisfaite ne peut l'être en raison des contraintes ou des diktats sociaux, mais uniquement parce qu'elle n'est pas « normale ». Il lui faut donc se faire soigner ! En fait, l'insatisfaction doit représenter autre chose que l'insatisfaction d'une femme pour avoir dusens. Elle doit s'inscrire dans un discours aux visées plus larges. En ce sens, les commentateurs procèdent à une minimisation du discours féminin, n'octroyant aucune importance à tout ce qui se rattacherait à l'aire privée, considérant que la valeur de l'oeuvre se situe dans sa portée sociale et politique, une portée qui ne touche pas l'avenir des femmes, mais bien l'avenir du peuple.

En fait, dans les années cinquante et soixante, les critiques font généralement abstraction de l'appartenance de l'auteur à un groupe particulier, celui des femmes, et préfèrent inclure l'oeuvre dans un cheminement littéraire national. Il est vrai que les écrivaines du Québec, tout comme les écrivains, ont créé dans un climat d'étouffement et de censure particulier à la culture d'ici :

> Ces romanciers écrivaient sans se douter de ce qu'ils montraient, tant le jeu de la censure, collective et individuelle, était parfait; ils montraient tout, mais déplacé, masqué, transformé, conformé. Ni eux ni leurs lecteurs ne pouvaient reconnaître leur fond propre au terme de tant de dissimulations aussi nécessaires et prudentes que celles dont s'entoure le rêve : il leur aurait fallu, aux uns et aux autres, une force qu'ils n'avaient pas et une clef qu'ils ne possédaient pas[104].

Car, comme nous l'avons déjà souligné, les créatrices n'ont pas créé en parallèle de la culture masculine, et elles n'ont pas été les seules à avoir recours à une parole allusive. Seulement la vision du monde qui transcende

---

103 Jean-Paul Robillard, *op. cit.*

104 Jean Le Moyne, *op. cit.*, p. 36.

les écrits de femmes[105] a bien souvent été occultée au profit de référents qui touchaient plus particulièrement les écrivains, les poètes et les créateurs. La parole de libération liée à l'identité nationale ne procède pas de la même dynamique chez les créateurs et chez les créatrices. Davantage liée à l'identité nationale chez les créateurs, elle pose bien d'autres questions chez les créatrices puisqu'à l'étouffement vécu en raison d'une destinée nationale particulière s'ajoute une aliénation liée à une identité sexuelle particulière. Mais le révolté de la littérature des années soixante, homme ou femme sans distinction, est presque uniquement à la recherche d'une identité nationale[106]; rarement les empêchements à vivre sont-ils décrits comme étant liés au fait d'être femme, presque toujours les commentateurs font découler ces empêchements de la situation sociale et politique particulière du Québec colonisé et religieux.

Mais certains verront dans *Les Chambres de bois* autre chose qu'un chant de libération nationale. Le comportement de Catherine ne manquant pas de soulever le mécontentement « moral » des critiques[107], ils chercheront alors à minimiser ses états d'âme et de corps pour chercher le véritable sens de l'anecdote. Certains, négligeant l'aspect libérateur du texte,

---

105 Ainsi, les écrivaines et les poétesses automatistes se sont intéressées davantage à la question de l'identité nationale, mais elles n'ont pu faire complètement abstraction de la problématique de l'identité sexuelle.

106 Au courant de cette période, la question nationale apparaît certes être la plus fondamentale : « "Il est impossible, je crois, pour le romancier québécois actuel, d'éluder la question nationale." (André Brochu, *L'Instance critique : 1961-1973*, Montréal, Leméac, 1974). Cette phrase est tirée d'un texte publié en 1961. Dans le contexte d'alors, elle énonçait une règle qui souffrait peu d'exceptions. », Réjean Beaudoin, *op. cit.*, p. 75. En fait, la question des femmes n'apparaît encore qu'en second plan, mais les questionnements des années soixante ne seront pas sans amener aussi une remise en question du rôle des femmes dans la société québécoise.

107 Pierre Lombard souligne ainsi que l'oeuvre est destinée aux adultes : « Le style pur d'Anne Hébert enchante toujours d'un vif accent lyrique. Hélas, surgissent, — comme des poubelles cabossées placées sur un autel par un bedeau possédé, — trois brefs mais inutiles gestes d'alcôves auxquels personne ne prendrait garde dans les romans terre à terre usuels !

Pardonnez-moi cette panne sur le point "crucial" si cher aux romanciers. Dans une page destinée à tous, avais-je le droit de cacher que *Les Chambres de bois* sont destinées aux adultes ? », *op. cit.*

considéreront que cette histoire de délivrance marque une étape particulière dans le cheminement littéraire d'Anne Hébert. Si « [l]e thème du roman est de toute évidence celui de la délivrance[108] » pour le critique Saint-Aubin, il n'en fait cependant pas une métaphore de la délivrance du pays. Il convient que le thème de la délivrance est universel, se prêtant ainsi facilement au symbolisme, mais il souligne que cet espoir de délivrance s'attache au personnage même de Catherine. Et bien qu'elle soit transformée, elle n'atteint pas cette plénitude débouchant sur une véritable libération :

> Ce qu'elle a appris, négativement, l'a tout de même transformée; elle est descendue trop loin dans la souffrance, la solitude, la conscience d'elle-même (qui est son âme unique) pour que nous acceptions le piètre prétexte de sa libération (je n'oserais dire délivrance) : une banale aventure charnelle, aventure qui contrarie le destin de Catherine au lieu de l'épanouir, car rien dans cette idylle n'est assez profond, assez « ouvert ». Il n'y a pas d'équilibre entre la lente maturation dans les chambres de bois et le consentement facile de Catherine au premier concubinage de plage... Catherine ne peut obéir ainsi à ses instincts élémentaires après avoir conquis son être au prix de la mort[109].

Faut-il penser que la transformation de la délivrance de Catherine en quête mystique a pu effacer la « banale aventure charnelle » qui ne pouvait certes pas constituer le fondement du texte ?

Qualifiant l'oeuvre de véritable « odyssée spirituelle[110] », Maurice Blain écrit que le premier roman d'Anne Hébert, « annonce une rupture très visible. C'est le récit d'une délivrance et l'avènement incertain de l'espoir dans un univers jusque là sans autre issue que la mort[111]. » Ce texte lui semble être une oeuvre de rupture et de libération. Mais il s'interroge : de

---

108 Saint-Aubin, *op. cit.*, p. 266.

109 *Ibid.*, p. 267-268.

110 « Des rêveries passionnées de l'enfant à la conscience amère de la jeune femme, cette odyssée spirituelle traverse toute la distance du songe à la mort, et de la mort à la vie », Maurice Blain, *op. cit.*, p. 327.

111 *Ibid.*, p. 324.

quelle libération s'agit-il ? Elle est d'abord une rupture et une libération psychologique; anéantissant les forces de la mort, elle ouvre les portes à la vie et, par le fait même, à la création. L'oeuvre constituerait donc un point tournant dans l'oeuvre d'Anne Hébert,

> [c]ar, jusqu'aux *Chambres de bois*, l'intuition et la représentation du mythe de la mort portent une réalité et une valeur en soi, mais sans dynamique interne parce qu'inarticulées sur la vie, cette insaisissable terre promise. [...] Pour la première fois apparaissent la tentation et le risque de vivre, et d'être heureux[112].

Mais comme le dira plus tard un personnage de Marie-Claire Blais, Pauline Archange, l'héroïne des *Chambres de bois* aspire à vivre et à être heureuse[113]. Le roman rompt avec les fictions du passé et l'oeuvre « ferme un temps psychologique et un cycle artistique révolus dans l'oeuvre d'Anne Hébert [...] [et] annonce une entreprise autrement difficile et passionnante : celle de l'affrontement du réel, du monde des humains[114] ». Si l'aspiration de Catherine au bonheur marque une transition particulière dans l'oeuvre d'Hébert, elle indique aussi la rupture historique qui se prépare dans la fiction des femmes... et dans la réalité des femmes, car elle annonce aussi un autre affrontement, celui de l'imaginaire des femmes avec l'univers fictionnel masculin. Car les créatrices, et plus tard d'autres femmes, affronteront bientôt cette « monstrueuse fiction » travestissant leur réalité.

---

[112] *Ibid.*, p. 325-326.

[113] En 1971, Adrien Thério écrira : « Si je ne m'abuse, nous sommes ici en présence du seul personnage d'Anne Hébert qui, après bien des déboires, finit par comprendre que la vie et l'amour ne ressemblent pas à ce que racontent les contes de fées. [...] Tous les autres personnages ou meurent de leur expérience, ou en deviennent un peu fous, ou s'entêtent dans leur prison à vivre en reclus en attendant la mort. » (« La Maison de la belle et du prince ou l'enfer dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert », *Livres et auteurs québécois* 1971, p. 280 et 283). Cette caractéristique particulière est l'un des aspects qui font des *Chambres de bois* une oeuvre prémonitoire de nombreux autres textes de femmes.

[114] *Ibid.*, p. 330.

Car la parole de libération va bientôt se conjuguer en termes féminins; ce discours de libération s'affirme parallèlement à celui de tous les autres créateurs, s'inscrivant d'abord dans un discours de libération nationale, puis devenant une parole plus spécifiquement féminine[115]. En préparant « le chant de ceux qui nommeront "tous ces paysages d'avant l'homme"[116] », Anne Hébert a aussi tracé la voie à la prise de parole des femmes. Elle a inauguré ces mots particuliers qui permettront d'expliciter et de définir les termes de la liberté au féminin.

Au cours des années soixante, les écrivaines reprennent le flambeau et parlent plus fort de liberté. En fait, à partir de cette seconde série, les créatrices proposent aux femmes de dénoncer les injustices et d'affirmer leur pouvoir par le biais de l'oeuvre artistique. « [A]u cours des années soixante, disait Anne Brown "le roman a changé la femme"[117] » et Marie-Claire Blais pourra enfin écrire dans *Manuscrits de Pauline Archange* : « Combien on aspirait à vivre librement, dans l'harmonie d'un corps et d'un esprit heureux[118] ». De même, *Amadou* de Louise Maheux-Forcier, en présentant la thématique de l'homosexualité féminine, appellera à la libération du corps féminin et de sa sexualité.

---

115 « Nous vivons dans un régime patriarcal où le Nom du Père est assumé par le Conquérant, l'Étranger, par celui qui détient, depuis plus de deux cents ans, le pouvoir économique et politique. L'homme québécois ne tient pas lieu de Père symbolique et si problématique que soit la situation pour les fils, il n'en reste pas moins que cet état de fait est porteur de questionnements des rôles sexuels où peut devenir possible un dialogue nouveau entre les hommes et les femmes. Plus facilement du moins que dans les cultures dominantes où la fonction maternelle est oblitérée par la fonction paternelle. [...] La prise de conscience des femmes, à la fin des années 60, a pu s'insérer dans cette brèche », Louise Dupré, « Une pensée vivante », *Penser au féminin*, *op. cit.*, p. 22.

116 Ulric Aylwin, *op. cit.*, p. 50.

117 Anne Brown, « Brèves réflexions sur le roman féminin québécois à l'heure de la Révolution tranquille », *L'autre lecture*, tome 1, *op. cit.*, p. 151.

118 Marie-Claire Blais, *Manuscrits de Pauline Archange*, Montréal, le Jour, 1968 (Prix du Gouverneur général). Quelques années plus tard, soit en 1976, Marie-Claire Blais participera au Collectif féministe *La nef des sorcières* (Montréal, Quinze, 1976).

Car cette aspiration à la liberté n'est plus seulement celle d'une génération, elle est aussi le souhait de toutes les femmes de cette génération[119]. Tout comme les écrivains qui assimilent maintenant écriture et désir de libération, les femmes feront de l'écriture un outil d'affranchissement. Mais elles ne poursuivent plus les mêmes objectifs que leurs confrères masculins. Ainsi, l'aventure langagière du joual par laquelle les écrivains et les dramaturges tenteront de dénoncer la dépossession socioculturelle du peuple québécois intéressera peu les créatrices. On peut citer le cas de Michèle Lalonde et de son *Speak White* :

> Michèle Lalonde considère le joual comme une « version colonisée de la langue québécoise. » Son poème *Speak White*, texte de théâtre, de représentation et de constestation, qui a été lu à la Nuit de la Poésie (1970), montre bien que l'anglais est la langue du pouvoir et de l'argent, et le français celle du peuple ouvrier. Cette idée est par ailleurs reprise dans son long manifeste, écrit à la façon du poète français Joachim du Bellay, *Défense et illustration de la langue québécoise*. Lalonde y démontre que « la langue québécoise est une transformation organique du français en Amérique. »[120].

Mais les femmes réclameront bientôt des changements plus importants et plus fondamentaux que ceux exigés dans *Refus global*. L'héroïne de *l'Euguélionne* affirmera alors :

> Il faut transgresser tout commandement, ordre, intimidation quels qu'ils soient. [...] Il faut transgresser [...] <u>les conformismes même révolutionnaires</u>, les phrases lapidaires, qui sont des intimidations pures et simples[121].

---

119 Selon Fernande Saint-Martin, longtemps éditrice de la revue *Châtelaine*, « ce sont les Québécoises qui ont le plus porté le poids de la Révolution tranquille. Ses effets remettaient en question toute leur vie personnelle, alors qu'elles étaient peu préparées pour faire face aux nouvelles situations comme la contestation des jeunes qui, finalement a été positive pour les femmes grâce aux remises en question qu'elle imposait. », Marie-José Des Rivières, *Châtelaine et la littérature*, *op. cit.*, p. 48.

120 *Littérature québécoise. Des origines à nos jours*, *op. cit.*, p. 202.

121 Louky Bersianik, *l'Euguélionne*, *op. cit.*, p. 313-314. Souligné par nous.

La littérature féministe conjugue désormais les termes de la liberté au féminin[122]. L'aventure débute avec l'engagement formaliste; mais, bientôt, certaines féministes rompent avec ce projet esthétique qui ne permet pas à la subjectivité féminine de transparaître vraiment dans l'écriture[123]. Les écrivaines tenteront alors de découvrir leurs propres voies vers la parole, vers la liberté et l'autonomie.

2.3 TROISIÈME SÉRIE LITTÉRAIRE : LA SÉRIE DE LA TRANSGRESSION : LA QUÊTE D'UNE SPÉCIFICITÉ OU COMMENT S'INSÉRER DANS L'ORDRE CULTUREL

> Ignorée de l'histoire mais réinventant la sienne propre, piégée dans son rôle d'objet mais se rêvant enfin sujet, la femme redécouvre, en même temps qu'une possible identité, son corps perdu, ses désirs éperdus. Et elle se fabrique alors un langage à elle, encore incertain, fait d'hésitations et de tâtonnements, qui trébuche et balbutie, mais qui la situe dorénavant, de peine et de misère, dans l'ordre culturel.
> Gabrielle Frémont, « Casse-texte ».

Au cours des années soixante-dix, la littérature « du pays » atteint son apogée avec *l'Homme rapaillé* de Gaston Miron. Ces mêmes années sont marquées par la « *manifestation* sinon concertée du moins dorénavant plus

---

122 « La génération de l'Hexagone nous avait habitué-e-s à une écriture engagée, mais alors que le nationalisme s'attaquait au champ politique, la textualité au féminin aborde le domaine de la vie privée en se basant sur le précepte féministe bien connu : " Le privé est politique " », Louise Dupré, « Poésie, rébellion, subversion », *L'autre lecture*, tome 2, *op. cit.*, p. 151-152.

123 Ainsi, Madeleine Gagnon et France Théoret quitteront le comité de rédaction de *La Barre du jour* en 1969.

cohérente de la "modernité" québécoise[124] » avec, entre autres, la publication de deux textes de Nicole Brossard, *Suite logique* et *Le Centre blanc*. D'abord écrivain moderne, rompant avec le passéisme d'une écriture manifestant un imaginaire qui ne parvient plus à s'insérer dans le réel, Brossard choisit bientôt d'inscrire « fictivement son réel dans la configuration du féminin[125]. » L'apport de Brossard à la culture littéraire québécoise est donc double : après l'aventure formaliste survient l'aventure féministe avec la publication de *l'Amèr* :

> *L'Amèr* marque un tournant dans le trajet d'écriture de Nicole Brossard. Parallèlement à la production des trois romans que sont *Un livre*, *Sold-out* et *French Kiss*, il y a eu l'écriture, le plus souvent à tendance formaliste, de poèmes regroupés en 1978 sous le titre *Le Centre blanc*. Avec *l'Amèr* s'amorcent un questionnement féministe et un travail de la forme qui allient le formalisme de ce qu'on nomme le Texte avec la fiction dont Brossard dit qu'elle est « l'épreuve au féminin ». Elle décide donc de ne plus camoufler l'essentiel (« je suis une femme ») et ainsi parler sa réalité dans une écriture de dérive plus proche du corps et du désir féminins[126].

Car si l'aventure formaliste entraîne l'engagement féministe, la véritable rupture est celle provoquée par le sujet-femme. En ce sens, l'année 1975,

---

[124] « 1970 aura donc été, là encore, une année déterminante. L'histoire de la poésie québécoise vécut alors, dans un premier moment, une célébration : prix de la revue *Études Françaises* à *L'Homme rapaillé* et surtout, par le fait même, publication en recueil des déjà désormais classiques poèmes de Miron; année d'achèvement donc [...].

Année de remarquable aboutissement, soit. Mais également années de rupture, non moins spectaculaire, dans l'ensemble de la production poétique québécoise de l'époque : publication de deux recueils de Nicole Brossard, *Suite logique* et *Le Centre blanc*. », Normand de Bellefeuille, « SUITE LOGIQUE. Pour une grammaire de la différence », dans « Traces. Écriture de Nicole Brossard », *la Nouvelle Barre du jour*, n° 118-119 (novembre 1982), p. 92.

[125] Louise Dupré, « Les utopies du réel », dans « Traces. Écriture de Nicole Brossard », *op. cit.*, p. 87.

[126] Michèle Saucier, « Lectures intimes », dans « Traces. Écriture de Nicole Brossard », *op. cit.*, p. 33-34.

année internationale des femmes[127], année d'affirmation et d'éclatement, représente un point tournant, car rien ne sera plus pareil dans la seconde décennie des années soixante-dix[128]. En 1976, la production théâtrale *La Nef des Sorcières*, oeuvre collective de femmes, est jouée et dirigée par des femmes. Un numéro fondamental de *la Barre du Jour*, intitulé « Le corps, les mots, l'imaginaire », paraît en 1977. Et cette même année, « Brossard publie l'impensable : *l'Amèr ou le chapitre effrité* [129] ». Cette année marque l'apogée de la série littéraire féministe; les textes qui se propagent affirment désormais l'existence et la force vitale des créatrices. Ces dernières se mettent alors volontairement en marge pour faire voler en éclats tout le champ symbolique de l'univers patriarcal. Véritable cataclysme, raz-de-marée, révolution pour d'autres, le mouvement des femmes provoquera un véritable bouleversement culturel.

Ainsi, bien que se présentant tel un processus continu, la littérature des femmes, tout comme celle des hommes en l'occurrence, connaît des ruptures, des moments de discontinuité, moments qui se présentent en rébellion contre ce qui a précédé. Cette rupture est survenue au Québec au moment de la publication de *Refus global*, puis, un peu dans le sillon de ce manifeste et des automatistes, entre autres Gauvreau et Lapointe, par

---

127 « Les revendications des femmes prennent de l'ampleur à la faveur de l'année internationale de la femme que proclame l'ONU en 1975. Les groupements féministes, dont la Fédération des femmes du Québec qui compte trente-cinq associations de plus de cent mille membres, luttent sur tous les fronts pour dénoncer la condition faite aux femmes, l'oppression dont elles font l'objet et les inégalités dont elles sont victimes. », *Littérature québécoises. Des origines à nos jours*, *op. cit.*, p. 241.

128 Comme le souligne Lori Saint-Martin, parallèlement à l'essor de l'écriture au féminin, on observe d'autres manifestations : « Parallèlement, on assiste à l'explosion du théâtre féministe collectif, au lancement des numéros spéciaux "femmes" de *La Barre du jour*, à la fondation de revues féministes (*Les Têtes de pioche*, 1976-1981, *Des luttes et des rires de femmes*, 1978-1981, et bien d'autres) et à la création de regroupements de tous genres. Années grisantes, où éclatent des vérités jamais dites au grand jour, années d'allégresse, d'agitation politique, de débats enflammés et de passions enfin libérées. Tout bougeait, semblait-il alors, et très vite. L'ancien ordre s'effondrait à vue d'oeil; tous les espoirs étaient permis. », Saint-Martin, « Introduction », *l'Autre lecture*, tome 2, *op. cit.*, p. 11.

129 Louise Cotnoir, « Lecture tangentielle », dans « Traces. Écriture de Nicole Brossard », *op. cit.*, p. 121.

l'émergence d'une écriture moderne. Mais pour la culture des femmes, ces ruptures ne faisaient que tracer la voie à celle qui allait survenir lors de l'explosion féministe.

Les textes de femmes ne sont pas nés et ne se sont pas développés de manière isolée; au contraire, ils « ont en commun d'être toujours en interaction continue[130] ». Par exemple, des trois textes étudiés, seul *l'Amèr* donne la parole au « je ». Du récit psychologique des écrivaines des années trente au texte dialectique des écrivaines féministes, de *La chair décevante* à *l'Amèr*, le processus créatif présente une synergie particulière, un mouvement continu, puisque des textes antérieurs aux années soixante-dix, des textes qui se positionnent par ailleurs dans d'autres séries culturelles, annoncent, en raison de certains aspects, la prise de parole du mouvement féministe. Les craintes et l'amertume de *La Chair décevante* trouvent leur forme d'expression dans les textes des écrivaines féministes. De même, de nombreux textes de la deuxième série, textes qui reprendront l'appel à la libération déjà lancé dans *Les chambres de bois*, annoncent déjà le discours plus émotif et revendicateur des écrivaines féministes. C'est le cas, entre autres, de *Manuscrits de Pauline Archange* de Marie-Claire Blais, un texte qui, comme tant d'autres textes de femmes des années soixante, explique les prémisses contenues dans *Les Chambres de bois*. Dans le passé, les revendications se sont souvent camouflées dans des discours poétiques ou des récits fortement référentiels. La narratrice est alors absente de l'histoire qu'elle racontait, la vision du « je » n'étant pas totalement absente du discours, mais plutôt camouflée dans la fiction, dans un imaginaire qui doit s'inventer en dehors du réel. L'une des grandes innovations de l'écriture féministe sera l'affirmation du sujet-femme, un sujet qui s'est fait très

---

[130] Expliquant le fonctionnement des unités de base de la culture, les textes, et les comparant aux langages naturels, Louis Francoeur écrit : « Loin de ne trouver que dans les seuls langages naturels le double aspect systémique et sémiotique, comme le prétendait naguère Benveniste, l'observateur découvrira, au contraire, dans le langage de la culture, un champ d'étude dont les unités de base, les *textes*, ont en commun d'être toujours en interaction continue. Nous soutenons alors qu'aucun de ces systèmes signifiants ne possède de mécanisme qui lui permettrait éventuellement de naître et de se développer de manière isolée. », « La série culturelle : structure, valeur et fonction », *op. cit.*, p. 61. Les italiques sont de l'auteur.

discret dans la fiction et la poésie des femmes jusqu'alors. Nicole Brossard contribuera à cet avènement. Selon nous, la dimension du féminin est nécessairement sous-jacente sous une forme ou sous une autre dans tout texte de femmes en raison de ce réel différent qui construit l'imaginaire des femmes. Cette dimension était donc présente dans les textes de Brossard bien avant la publication de *l'Amèr* et s'exprimait de la manière suivante selon Louise Dupré :

> Féminin, féminisme : trajet double dans la démarche de Nicole Brossard. Inscription du féminin dans la période allant jusqu'en 1975, si on admet que la rupture avec la syntaxe normative est également un dépassement du champ symbolique paternel à sujet unaire, transcendantal. Et le sujet éclaté, pluriel, se détourne de la logique masculine qui pose la castration, la définition, le linéaire et le binarisme[131]

Et à partir de *l'Amèr*, elle « introdui[ra] dans l'espace de sa fiction la double dimension du féminin et du féminisme[132] » :

> Sans narrateur désormais, elle se posera comme sujet sexué : « je suis une femme », dira-t-elle. Je, sujet, s'énonce comme individu du sexe féminin, le générique *femme* assurent dès au *je* (à *la je*, devrions-nous écrire) son insertion dans le réel/l'imaginaire.
>
> Mais *je* s'énonce aussi comme *une* femme et l'article indéfini *une* garantit l'infini des possibles, permet de construire un univers du féminin infinitisable en combinatoires toujours renouvelées. *Je*, femme une et multiple, double dans la relation à l'autre femme, par la sororité, la solidarité, *je suis*, accédant à l'existence[133].

Ainsi, au cours des années soixante-dix, de nombreux ouvrages paraîtront qui feront connaître la révolte féministe et le besoin des femmes,et des créatrices, de se dire autrement. Le désir de libération des années

---

131 Louise Dupré, « Les utopies du réel », dans « Traces. Écriture de Nicole Brossard », *op. cit.*, p. 85.

132 *Ibid.*, p. 84.

133 *Ibid.*, p. 84-85.

cinquante et soixante ne se conjuguera au féminin qu'au moment de la publication de nombreux textes de femmes marquant un point culminant de la lutte féministe. *L'Euguélionne* de Louky Bersianik apparaît comme le texte clé de cette période, mais de nombreux autres textes viennent le soutenir ou l'expliquer[134], tels *l'Amèr* de Nicole Brossard, *Bloody Mary* et *Une voix pour Odile* de France Théoret, *Les fées ont soif* de Denise Boucher, *Lueur* de Madeleine Gagnon et *Retailles* écrit en collaboration par les deux écrivaines précédentes. En fait, il semble que cette période d'explosion de l'écriture des femmes, d'abord mouvement littéraire, « devint vite, à cause des idées même qu'il véhiculait, tremplin de choix pour les féministes et véritable phénomène social[135]. » De même que le mouvement automatiste avait permis aux artistes masculins de provoquer une véritable révolution esthétique et sociale[136], le mouvement d'écriture des femmes des années soixante-dix permettra un « renouvellement des codes[137] » et l'éclosion d'une véritable parole de femme. Car les féministes québécoises des années soixante-dix affichent déjà leur propre pays, la féminitude.

---

[134] Certaines critiques, dont Lori Saint-Martin, parlent plutôt de textes fondateurs : « Vers la fin des années soixante-dix, le paysage littéraire québécois s'est vu transformé par l'essor de la nouvelle écriture au féminin. A quelques années d'intervalle à peine, paraissent les textes fondateurs : *L'Euguélionne*, de Louky Bersianik (1976), *La Nef des sorcières* (1976), pièce de théâtre collective, *l'Amèr*, de Nicole Brossard (1977), *Bloody Mary*, de France Théoret (1977), *Les fées ont soif*, de Denise Boucher (1978), *Lueur*, de Madeleine Gagnon (1979), *Triptyque lesbien*, de Jovette Marchessault (1980) », Lori Saint-Martin, « Introduction », *l'autre lecture*, tome 2, *op. cit.*, p. 11. Selon nous, tous ces textes ne se retrouvent pas au sommet de la série féministe; apparaissant dans les années qui suivent les premiers manifestes féministes, dont *l'Euguélionne*, ils expliquent et soutiennent le discours des oeuvres précédentes.

[135] Gabrielle Frémont, « Petite histoire d'un grand mouvement. L'écriture des femmes. », *op. cit.*, p. 174.

[136] Comme nous l'avons déjà souligné, cette période de transition (1940-1970) prépare la prise de parole des féministes.

[137] Gabrielle Frémont, *op. cit.*, p. 174. Gabrielle Frémont fait pour sa part une comparaison entre le mouvement surréaliste et le mouvement d'écriture des femmes : « On peut sans exagérer comparer ce mouvement qui fut comme une vague de fond dans nos lettres québécoises [...] au mouvement surréaliste des années trente, ou encore au plus récent nouveau roman. Même renouvellement des codes, même refonte de l'expression formelle, même remise en question des supposées lois établies. », *Idem*.

De nombreuses créatrices féministes, dont Louky Bersianik et Nicole Brossard, ont été ces génératrices (catalyseures) de changement. Du refus du discours dominant, du refus de l'idéologie qui le sous-tend découlait obligatoirement un refus des règles, des normes qui structurent le langage par lequel est transmis et se perpétue cette idéologie. Car les femmes parlent la langue de l'Autre et pour se mettre au monde, elles doivent obligatoirement utiliser de nouveaux mots. Bien souvent choqués, les lecteurs et les lectrices sont néanmoins obligés de s'interroger et ces questionnements vont peu à peu favoriser les changements :

> Les femmes au Québec se familiarisent petit à petit avec le langage des féministes. Sans s'identifier à elles, dont l'image révolutionnaire en effraie certaines, des femmes de partout sont sensibles au message et l'adaptent à leur vécu[138].

Cette ère de « transgression » en sera une d'effervescence et d'engagement pour les artistes et les créatrices québécoises[139].

L'engagement se traduit d'abord par un travail sur le langage, ce premier lieu de l'asservissement se devant donc d'être le premier lieu de la transgression. Nicole Brossard croit que la « seule parole-femme qui soit agissante est féministe[140]. » Cette « aventure linguistique[141] » vécue par de

---

138 Collectif Clio, *op. cit.*, p. 476.

139 De plus en plus de créatrices réalisent l'importance et même l'obligation d'un engagement particulier. Cette époque est donc celle de l'engagement féministe de plusieurs créatrices et artistes : « Dire le monde au féminin devient un des thèmes de la scène culturelle. Artistes et actrices expriment ce qui auparavant, n'aurait même pas été considéré un signe digne de l'art. », Collectif Clio, *op. cit.*, p. 500. Ainsi, au théâtre, outre la fondation du Théâtre expérimental des femmes, deux événements marquent la décennie soixante-dix, soit la présentation, en 1976, de *La Nef des sorcières*, puis celle, en 1977, des *Fées ont soif*. Ce dernier spectacle provoquera un véritable scandale en faisant dialoguer deux figures mythiques de la femme, soit la Vierge Marie et la putain.

140 Brossard parle de deux paroles différentes : « Mais une ambiguïté fondamentale travaillait en sourdine, à savoir : parole féminine ou parole féministe. Car il ne fait plus

nombreuses écrivaines féministes a fait d'elles des transgressantes, des « frontalières » travaillant à la limite de deux mondes :

> Celles qui travaillent avec et sur le langage soulignent ce rôle de « frontalières » : elles font de leur écriture une affaire de contrebande, jouant sur l'existence d'écarts, de failles pour ouvrir une brèche dans le langage afin d'y faire entrer quelque chose de neuf. Ce travail sur le langage suit deux voies : d'une part, on déconstruit les structures et les images du langage patriarcal; de l'autre, on assiste à la renaissance d'une langue archaïque[142].

Cette parole deviendra discours pour se dire et s'affirmer autrement, discours de blâme et surtout discours de refus, refus de la culture patriarcale trop longtemps considérée comme une culture universelle. Ce discours constituera en fait le véritable « refus global » de la culture féminine, un refus qui transite tantôt par la fiction, tantôt par la théorie. Les écrits de femmes suivront alors « les traces du manifeste[143] ». Car tout comme les artistes liés au *Refus Global*, les artistes féministes s'affirmeront contre la culture dominante. Elles refuseront ce langage absolu, le langage patriarcal, et inventeront leur propre écriture, leur propre forme, donnant sens à ce qui n'existait pas, à ce qui n'avait pas encore de place dans la Pensée, dans l'Imaginaire et dans la Culture. En ce sens, bousculant l'ordre établi et

---

de doute pour moi que la seule parole-femme qui soit agissante est féministe. », « La femme et l'écriture », *Le Devoir*, 3 juin 1978, p. 25.

141 La revue *La Barre du jour*, fondée, entre autres, par Nicole Brossard, fut un des lieux privilégiés de cette aventure particulière.

142 *Ibid.*, p. 69. L'expression « frontalière » est de Louise Cotnoir (« Au dire des frontalières », *La Nouvelle Barre du jour*, n° 78, mai 1979, p. 65).

143 Nicole Brossard intitule ainsi l'un des chapitres de son ouvrage *Le Sens apparent* : « Le chapitre commence par la description d'une manifestation [...]. La manifestation impose l'autre voie (voix) par la présence corporelle (qui signe) et par les mots qui formulent le NON. Regroupées, les sujettes se tirent de la fiction. Elles combattent. [...] Contre le discours excluant et colonisateur, l'écrivaine projette le sien. Les imaginaires herbeux et métalliques se frappent l'une contre l'autre. La cité s'ouvre à l'envahissement. », Renée-Berthe Drapeau, *op. cit.*, p. 87-88.

toutes les idéologies existantes, l'art féministe dérange et oblige tous et toutes à s'interroger[144].

Mais pour provoquer ces questionnements, pour modifier la perception du monde qui est celle des lecteurs, pour leur faire entrevoir ce nouvel horizon, l'auteure doit d'abord les déstabiliser :

> Sait-il seulement d'où lui vient ce sentiment d'étrangeté qui l'envahit quand, par l'effet du hasard ou par l'action de quelque destin maléfique, il se retrouve en présence d'un discours *utopique* ? Cet étrange sentiment ne peut provenir de la crainte, en tout cas, car ce lecteur sait trop bien que l'utopie n'accomplit ces révolutions que dans le rêve. Non pas davantage de quelque espoir déçu, car l'utopie ne sera toujours pour lui qu'une fiction dont les valeurs lui semblent inconnues. Pour l'heure, reconnaissons que ce sentiment de chaos, de l'autrement organisé, qui s'empare de lui, ne peut être que le fruit d'un discours de l'ailleurs[145].

Les textes féministes déroutent les lecteurs parce qu'ils remettent en cause les codes linguistiques, les formes établies de la fiction et tout le champ du symbolique. Ils empruntent la voie de la modernité, déjouant les « pratiques discursives codifiées et légitimées[146] » et apparaissent dès lors illisibles. Cette illisibilité provoque souvent un sentiment de déroute chez les lecteurs et les lectrices. Ils ne perçoivent pas que la seule voie pour

---

[144] L'art féministe se remet lui-même en cause, poussant toujours plus loin le questionnement et la recherche : « [...] le féminisme ronge la base idéologique des intelligences. Il force l'avant-garde à ne pas se figer dans l'amusement surréaliste et la fantasmagorie usée de l'essence féminine. La nouvelle écriture que des femmes comme France Théoret et Nicole Brossard pratiquent mine les lettres et l'Idéal de la "complémentarité" sexuelle. De telles productions obligent ce qui se fait autour d'elles à une auto-analyse. », *Ibid.*, p. 41.

[145] Louis et Marie Francoeur, *op. cit.*, p. 302.

[146] Dans un article où ils analysent *Le Centre blanc* de Nicole Brossard et tentent de cerner les critères de poéticité de la poésie québécoise, Robert Giroux et Hélène Dame proposent le problème de l'illisibilité comme critère de modernité et le définissent ainsi : « non-conformité à une pratique discursive codifiée et légitimée », « Les critères de poéticité dans l'histoire de la poésie québécoise (sémiotique littéraire) », *Études littéraires*, avril 1981, p. 124.

découvrir cet autre univers, celui de la réalité des femmes, est de s'attaquer à toutes les formes de contingences, le langage et les pratiques discursives en tout premier lieu :

> Le lecteur qui ne saurait se débarrasser de ses habitudes trouve l'écriture au féminin opaque, et peut-être même illisible. Sa première réaction pourrait être d'écarter de tels romans du domaine de ce qu'on appelle "la littérature", sans se rendre compte du problème aigu qui réside dans ce que les formes littéraires traditionnelles ne véhiculent pas efficacement la réalité de la femme ; elles s'y opposent même[147].

Les textes de Brossard ont souvent été qualifiés d'illisibles. Participant au colloque de la NBJ sur l'écriture de Nicole Brossard en 1982, François Charron avouait :

> Personne ne lit Nicole Brossard s'il n'accepte de s'y perdre. Je me rappelle de mon premier contact avec cette oeuvre fulgurante. La première idée qui me soit venue : cette personne est folle. Je ne savais pas si bien dire. Face à mon identité, face aux normes de ma société que j'apprenais tant bien que mal à assimiler, cet écrivain était littéralement folie, brisure, perte de direction[148].

Et, tentant de déstabiliser l'autre, le discours féministe, revendicateur et parfois violent, empruntera (et emprunte encore) le chemin de la parodie, de l'ironie, de la satire : « Peut-être aussi la tendance à imbriquer satire (du sexisme) et parodie (des textes patriarcaux) illustre-t-elle un " refus global " de la culture masculine [...][149] ». Ces stratégies allusives permettent d'exer-

---

147 Louise Forsyth, « L'écriture au féminin : *L'Euguélionne* de Louky Bersianik, *L'absent aigu* de Geneviève Amyot, *l'Amèr* de Nicole Brossard », *Journal of Canadian Fiction*, n° 25-26, 1979, p. 199.

148 « Nicole Brossard, écrivain classique », dans « Traces. Écriture de Nicole Brossard », *op. cit.*, p. 71.

149 Lori Saint-Martin, « L'ironie féministe prise au piège : l'exemple de *l'Euguélionne* », *Voix et Images*, n° 46, automne 1990, p. 120.

cer un nouveau pouvoir, pouvoir qui refuse et remet en cause les règles mêmes du langage.

Louky Bersianik se sert efficacement de l'arme ironique dans *l'Euguélionne*, texte fétiche qui marquera le point culminant de la troisième série littéraire féminine, celle de l'affirmation. Ce texte résume en effet les critiques antérieures et favorise l'explosion féministe. Le parti pris humoristique n'est certes pas étranger à l'accueil favorable que connut l'oeuvre. Comme le souligne Louise Forsyth : « Le livre doit son succès à son sens de l'humour, à la justesse de ses commentaires et à son style varié et joyeux[150]. » L'ironie est un procédé souvent utilisé pour contrer le rejet et l'incompréhension.

De même, la notion d'utopie permet aux écrivaines de propulser leurs personnages dans un univers sans véritable identité et dans lequel toutes les analogies sont permises, tous les discours possibles. Dans *l'Euguélionne*, Bersianik fait le procès de la culture patriarcale en transformant le monde réel en monde imaginaire, une utopie où il lui est plus facile de critiquer, de juger et d'ironiser sur des valeurs particulières, valeurs qui forment potentiellement les interprétants qui sont ceux de l'interprète collectif.

> [...] Ainsi la parodie carnavalesque a fourni à Louky Bersianik des thèmes et des procédés qui lui ont permis de manipuler le langage dans un but destructeur, mais en vue de contribuer à un renouvellement idéologique. *L'Euguélionne* se trouve être le dialogue entre l'idéologie féministe teintée de culture populaire et l'idéologie officielle. Plus importante que son aspect destructeur apparaît donc la fonction idéologique de cette parodie qui s'exerce au nom de nouvelles valeurs, au nom d'un monde à l'envers placé sous le signe de l'utopie[151].

---

150 *Ibid.*, p. 203.

151 Evelyne Voldeng, « *La parodie carnavalesque dans l'Euguélionne* » dans *Féminité, subversion, écriture*, sous la direction de Suzanne Lamy et Irène Pagès, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 1983, p. 123.

Cette manière de contester, cette stratégie particulière de déstructuration du récit permet à l'auteure de dire ce qu'il serait dangereux de dire autrement. Elle transmet sa vision par l'intermédiaire d'un personnage de science-fiction, l'Euguélionne, qui est aussi la porte-parole des nouvelles valeurs féminines. Car cette longue métaphore filée, bien plus qu'une simple satire du monde patriarcal, présente une nouvelle manière de concevoir la vie[152]. Les valeurs structurant cette idéologie deviendront ces nouveaux signes qui modifieront l'ameublement mental des récepteurs et ne leur permettront plus d'entrevoir le monde de la même manière. Les textes féministes provoquent ce changement d'horizon en interpellant l'autre, les lecteurs et les lectrices, et en remettant en cause tout l'édifice idéologique patriarcal.

L'esthétique littéraire des féministes a été caractérisée par la transgression, le refus et même « l'agression »[153] : refus des règles et des normes, refus du symbolisme patriarcal, refus des images et des métaphores qui peuplent les textes des écrivains et des poètes et, finalement, refus des genres littéraires conventionnels. En fait, les femmes qui écrivent considèrent souvent que les genres littéraires sont « trop structuré[s] et d'une économie différente de la leur[154] ». Brossard, pourtant l'une des pionnières

---

152 « Avec une verve toute particulière, Louky Bersianik renverse, inverse, désacralise, dénude et commente avec humour ce qui se dit et se fait dans les saintes Écritures qui deviennent chez elle de Saintes Scribouillures, ainsi que dans les textes de saint Siegfried et saint Jacques Linquant. Elle ne se contente point de pratiquer des brèches dans l'idéologie patriarcale. Philosophe, elle propose une idéologie nouvelle », Marguerite Andersen, « La douceur n'est pas encore de mise », *op. cit.*, p. 309.

153 « Selon P. Nepveu, le chemin de la littérature québécoise va de l'agression, de la transgression et de la subversion par la fragmentation vers une "esthétique douce". [...] Il constate qu'au Québec, "vers 1975, il y a eu une violence de la nouvelle parole au féminin : violence militante, discours de dénonciation, réactivation symbolique de figures qui menacent et agressent". Nous pensons à *l'Amèr* (1977) et à *Amantes* (1980) de Nicole Brossard, à *l'Euguélionne* (1976) et au *Pique-nique sur l'Acropole* (1979) de Louky Bersianik, au *Triptyque lesbien* (1980) de Jovette Marchessault et à Denise Boucher dont la pièce *Les fées ont soif* déclenche en 1978 un tollé général. », *ibid.*, p. 307-308.

154 « Au Québec, Nicole Brossard a été une des premières à contester l'hégémonie du genre. Elle bascule du récit roman au poétique, mêlant le quotidien aux réflexions théoriques. On peut poser que même si les femmes ont été les instigatrices du renversement du genre, c'est sans doute qu'il était à leurs yeux, trop structuré et d'une économie diffé-

de la modernité au Québec, subvertira bientôt les formes mêmes de cette modernité :

> J'affirmerai cependant que Nicole Brossard a accompli, depuis 1975, un détournement de la modernité québécoise. En transposant le précepte féministe *le privé est politique* dans le champ de la fiction, elle a donné à l'intime, au quotidien, un éclairage autre : elle a engagé la nouvelle écriture dans une nouvelle voie, celle du féminisme. La phrase qui termine *L'Amèr* : « Je veux *en effet* voir s'organiser la forme des femmes dans la trajectoire de l'espèce », permet de réévaluer les rapports entre l'individuel et le collectif, les deux sphères étant liées dans un même trait de crayon, dans un même spire[155].

Nicole Brossard s'insurge contre toutes les formes littéraires, roman, poésie et même essai[156]. Elle tente de les subvertir à l'aide d'une écriture elliptique, brisée, entre poésie et narration, entre narration et théorie. En intégrant réflexion théorique et création, en conjuguant la métaphore et l'ironie, Brossard invente alors la fiction-théorie[157].

---

rente de la leur. », Michèle Saucier, « Lectures intimes », *op. cit.*, p. 43, note 2. En fait, Brossard fut l'une des premières à contester ouvertement cette hégémonie; cependant, nombre d'écrivaines ont auparavant bouleversé la forme pour l'adapter à leur prose ou à leur poésie.

155 Louise Dupré, « Les utopies du réel », *op. cit.*, p. 87-88.

156 Présentant *l'Amèr*, René Lapierre commence ainsi sa chronique : « *L'amèr* n'est pas un roman : ce n'est pas non plus une nouvelle, un "récit", ni (encore moins !) un poème... Mais c'est un peu tout cela à la fois; composite, complexe et inachevée, comme son titre même, cette oeuvre atonale semble n'être que le détail — agrandi plusieurs fois — d'une autre oeuvre, plus importante, et autonome », p. 90. Plus tard, Louise Forsyth expliquera ainsi le parti pris de *l'Amèr* : « Brossard n'a respecté aucune convention dans *l'Amèr*, pas même les conventions du genre romanesque. Pour que le livre reste hors de tout champ symbolique et idéologique, elle a voulu réduire l'écart entre la fiction et la théorie. Le beau texte qui découle de cette nouvelle écriture constitue une riche synthèse de la prise de conscience d'une femme et de la découverte d'un imaginaire qui tourne autour des images et des sonorités de la mère, de la mer, l'amour, la larme, la matière, la matrice, l'imaginaire, l'amer, etc. : *l'Amèr.* », *op. cit.*, p. 210.

157 « Le langage poétique permet donc de penser le monde en dehors des modèles traditionnels. Au Québec, l'écriture au féminin a intégré une réflexion théorique, ce qui a eu comme effet de métisser la poésie, de la faire dévier vers ce qu'on a nommé la

L'Amèr est l'un des premiers ouvrages de fiction-théorie. Déjà considérée comme un écrivain d'avant-garde, « de toutes les avant-gardes qui se sont succédées[158] », Brossard poursuit ici une recherche sur le langage déjà entamée dans ses oeuvres précédentes, dont *French kiss*[159]. Texte de redéfinition, d'expérimentation, *l'Amèr* cherche tous les signes qui permettraient aux femmes d'émerger enfin dans la fiction et dans l'Histoire, favorisant l'essor d'une conscience féminine et faisant resurgir les traces du passé.

Bersianik évoque ainsi le travail archéologique réalisé par Brossard :

> On pourrait donc, en dernier lieu, faire état de la contribution de Nicole Brossard à la levée de l'occultation des traces où s'était inscrite la mémoire des femmes, et que les traces du patriarcat ont enlisées. Ce palimpseste est loin d'être déchiffré[160].

L'Amèr redécouvre les traces perdues en réactivant la mémoire amnésique des femmes; l'auteure termine en avouant clairement ses intentions : « Je veux *en effet* voir s'organiser la forme des femmes dans la trajectoire de l'espèce. » (LA, p. 109) Désireuse de voir apparaître ces formes, jusqu'à présent chimériques, dans la fiction, Brossard cherche le langage qui rendrait possible une telle appropriation du réel. La déstructuration syntaxique n'est qu'un outil permettant de déchiffrer le palimpseste de l'histoire des femmes.

---

fiction-théorie. On pense à *l'Amèr* de Nicole Brossard, à *Une voix pour Odile* de France Théoret, à *Retailles* de Denise Boucher et Madeleine Gagnon, pour ne citer que ces titres », Louise Dupré, *op. cit.*, p. 23.

158 Robert Melançon, « L'impasse de *l'Amèr* », *le Devoir*, 8 octobre 1977, p. 19.

159 « Dans *l'Amèr*, publié en 1977, se profilera le désir de poser le A inaugural d'une possible langue sacrée qui sécréterait la phalline, substance susceptible de miner le théâtre idéologique du e muet pour que « s'organise la forme des femmes dans la trajectoire de l'espèce »,Yolande Villemaire, « Présentation critique », *Un livre* (Nicole Brossard), Montréal, Les Quinze, 1980, p. 10.

160 Louky Bersianik, « Fieffée désirante », dans « Traces. Écriture de Nicole Brossard », *op. cit.*, p. 107.

Dès sa parution, le livre est perçu comme une oeuvre différente, particulière. Patrick Imbert parle d'un « texte original et extrêmement déroutant[161] », soulignant que de nombreux lecteurs, même avertis, seront déconcertés. Souvent considéré comme un livre difficile[162], *l'Amèr* est salué par certains pour son audace et sa vision :

> Dans la préface de la réédition de 1988, préface intitulée « Du propre au figuré », Louise Dupré note que : « [l]a parution de *l'Amèr*, en 1977, a fait date. Nicole Brossard, qui jusque-là avait publié de la poésie et des romans, nous donnait une prose tenant à la fois de la théorie et de la fiction — une « théorie/fiction », comme elle l'écrit tout au début du livre —, osée, combative et lyrique, s'inscrivant dans la pensée du féminisme radical.
>
> Si *l'Amèr* a connu autant de succès, c'est que pour les femmes ce texte s'avérait nécessaire : il correspondait à un fondamental besoin de voir, imprimée noir sur blanc, une réflexion politique sur la maternité dans le système patriarcal où la femme, comme mère, se trouve flouée, ne pouvant devenir sujet dans le champ symbolique[163].

D'autres admirent la présentation graphique de l'oeuvre. Imbert, dans un article justement titré « l'art de la demi-page blanche », considère que les blancs et les ellipses participent aussi du sens :

> La demi page blanche est donc une structure éminemment bien composée. Les changements de typographie, les symboles picturaux importent alors énormément. Même s'il ne frappe pas l'oeil, [...] il n'en demeure pas moins qu'ils contribuent nettement à l'instauration du sens[164].

---

161 « *L'Amèr* de Nicole Brossard ou l'Art de la demi-page blanche », *le Droit*, 18 mars 1978, p. 22.

162 Évoquant l'oeuvre de Brossard, Madeleine Ouellette-Michalska écrira : « *l'Amèr*, un livre difficile mais bien beau à lire », « Il faut se voir pour se croire », *Châtelaine*, janvier 1978, p.24.

163 *l'Amèr, op. cit.*, p. 7.

164 Patrick Imbert, , *op. cit.*

Incantation magique, texte avant-gardiste, *l'Amèr* constitue un parcours de lecture imprévu puisqu'il se présente comme une remise en question radicale. Et « il ne doit pas être lu comme un texte linéaire[165] » puisqu'il propose bien plus qu'il n'explicite.

Mais l'oeuvre demeure encore une oeuvre marginale, un livre de combat et d'expérimentation, marquée du sceau de l'« engagement féministe », un engagement quelquefois mal perçu des critiques, surtout lorsqu'il est identifié comme radical[166]. Ainsi, certains critiques considèrent que « l'audacieuse opération de déconstruction syntaxique » n'est qu'« une simple envie d'être "moderne" à tout prix[167] ». Ils accusent Brossard d'incohérence, faisant de son écriture elliptique, à l'occasion qualifiée de « télégraphique[168] », un amalgame favorisant surtout la confusion. La thématique de la relation mère/fille, « l'émancipation rapide de *la même femme*, qu'elles contiennent toutes les deux[169] », apparaît alors narcissique et indéchiffrable, ainsi vouée à la confusion.

René Lapierre, soulignant d'abord que « [l]e but à atteindre, bien sûr, est celui de la libération du corps, du désir et de l'amour féminins [...][170] »,

---

165 « *L'Amèr*, de même que les autres ouvrages de Nicole Brossard, ne doit pas être lu comme un texte linéaire, mais comme un montage où l'espace textuel, l'alternance de blanc, de gris et de noir ont plus d'importance que l'enchaînement temporel et que les liens "logiques" [...] », *ibid.*

166 « On reconnaît la tendance dure des mouvements féministes qui se distingue par le refus de l'homme autant, sinon plus, que par la nécessaire libération de la femme. », Robert Melançon, *op. cit.*, p. 19.

167 *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, p. 23-24.

168 Ironisant sur l'importance fondamentale de la forme dans l'oeuvre de Brossard, un texte anonyme paru dans *le Quotidien* (10 septembre 1977, p. C-4) affirme que : « Nicole Brossard nous gratifie encore une fois d'un magnifique volume. [...] "Le contenu c'est le contenant", pourrions-nous dire pour parodier notre grand Marshall ... [...] Pour ceux qui connaissent bien l'écrivain, on peut constater qu'elle n'a rien perdu de son style télégraphique. [...] ».

169 René Lapierre, « Nicole Brossard. *l'Amèr ou le chapitre effrité* », *LAQ*, 1977, p. 91.

170 *Ibid.*, p. 90.

déplore l'ambiguïté d'une thématique suggérant l'osmose du texte et du livre, de la mère et de la fille :

> Cette thématique ambiguë, et, par définition, tournée vers elle-même, est cependant loin d'être toujours cohérente, voire déchiffrable. Car dans ce texte où, tout compte fait, rien n'arrive, Nicole Brossard multiplie et mêle à plaisir les complications théoriques, idéologiques et philosophiques, si bien que nous passons rapidement - et pour de bon - de la polysémie à la confusion. Dans son intention de « signifier » à tout prix et par tous les moyens, l'auteur accède avec une docilité décevante à tous les impératifs de la mode actuelle; métaphores interminables, jeux de mots forcés (« Le corps d'on coupé », « palmées langer », etc.), passages opaques : « S'y noie sa chute ou sa forme privée outre les parenthèses, celle, qui les fit naître s'étant par extension doublée d'interdits mais le passage la fiction emplissant le chant de l'oeil ». Mallarmé n'en reviendrait pas !...[171]

Le critique effectue un virage du sémantique au syntaxique, confondant la forme et les propos. Dérouté par la structure éclatée, et selon lui peu cohérente, il en impute le caractère nébuleux aux thèmes conjugués et reproche au texte d'être un « texte de femme, tourné vers la femme[172] ». Faisant abstraction de la dimension utopique del'oeuvre, et du combat, il conçoit le chapitre effrité tel le « résidu » du livre et comme un travail inachevé.

L'oeuvre constitue certes une ébauche puisque l'objet ultime de référence, la mère, non plus lieu de reproduction, mais aussi symbole de production, n'a pas encore d'existence réelle. Car la thématique est d'abord liée aux concepts de production et de reproduction en tant que symbolisation d'une filiation à venir. Le caractère lesbien du texte permet

---

[171] *Ibid.*, p. 91-92

[172] « Dans ce texte de femme, tourné vers la femme, Nicole Brossard fait totalement abstraction de la mère et de l'homme (père) évacué(e)s : le masculin, j'imagine, ne devrait plus l'emporter... au même titre que la relation avec l'enfant, vue comme dépendance et servitude. », *ibid.*, p. 91. La mère est pourtant l'une des références pivots du texte de Brossard.

d'entrevoir l'osmose[173]; cependant, le désir de la narratrice n'est pas seulement d'exprimer l'unicité, mais aussi d'explorer la multiplicité, une multiplicité qui permet de « renouveler la conscience individuelle » se voulant ainsi utopiste[174].

Examinant la thématique « production/reproduction », Patrick Imbert perçoit aussi la tentation de l'incohérence, mais il l'explique par la pluralité des isotopies, ce qu'il appelle une « pluri-isotopie » :

> Nicole Brossard dissout donc, au niveau de la phrase, les liens dits « logiques » (ordre sujet, verbe, complément, etc.) institués par la grammaire [...]. Inutile de préciser que l'auteur joue aussi très fortement avec l'isotopie indispensable [...] à la compréhension du texte. L'isotopie, c'est-à-dire un niveau de lecture cohérent, est parfois littéralement balayée et remplacée par une pluri-isotopie génératrice d'ambiguïté et d'un texte produisant ses propres signifiants [...] [175].

L'ambiguïté entraîne un nécessaire questionnement duquel devrait découler une remise en cause. En refusant une certaine cohérence, une certaine logique, Brossard refuse surtout d'accréditer les vieux discours et oblige le lecteur à se questionner sur la crédibilité du sens littéral. Repoussant les

---

[173] Dialoguant avec Adrienne Rich dans le cadre d'une entrevue donnée à *La Vie en rose*, Nicole Brossard définit ainsi la conscience lesbienne : « Cette conscience lesbienne actuelle, que l'on trouve dans l'oeuvre de certaines écrivaines lesbiennes, transforme la réalité. Ces écrivaines ramènent la réalité patriarcale au laboratoire de la critique pour redonner vie à la réalité. / Une conscience lesbienne, ça signifie pour moi explorer, voyager dans les cités et les mythes, dans la mémoire, dans le futur et ce, bien sûr, au travers du langage. », Lise Moisan et Claudine Vivier, « Nicole Brossard et Adrienne Rich : conscience lesbienne et littérature », *la Vie en rose*, septembre-novembre 1981, p. 51.

[174] Expliquant l'utopie selon Brossard, Richard Giguère écrit : « L'Utopie (mot pour elle à connotation positive) consiste à croire que le poète peut renouveler la conscience individuelle, changer les comportements humains en profondeur par le rapport écriture/lecture. Le mot politique, le mot idéologique ne sont pas intégrés à cet échange strictement individuel se déroulant au niveau de la conscience. », « Poésie », *UTQ*, été 1978, p. 357.

[175] Patrick Imbert, *op. cit.*

barrières instituées par le langage, Brossard confronte le lecteur et la lectrice. La lecture de *l'Amèr* n'est pas sans impliquer des conséquences car l'oeuvre se veut autant action que discours. Comme le dit lui-même Imbert, « nous voilà bien devant un texte original et extrêmement déroutant qui comme l'acte d'écrire "je suis femme", est plein de conséquences[176]. » L'auteure n'a certes pas voulu conforter le lecteur dans ses certitudes.

En ce sens, l'oeuvre de Brossard se veut volontiers provocatrice; dès le départ, affirmant « [j]'ai tué le ventre », l'auteure se positionne sur l'axe de la marginalité et s'affirme par le rejet des valeurs établies. Certains commentateurs n'y verront qu'un nihilisme destructeur. Melançon affirme qu'un tel discours conduit à une impasse. Commençant sa critique en soulignant l'hermétisme de l'oeuvre brossardienne, il conclut en soulignant le caractère sans issue et mortifère de son projet d'écriture :

> Il faut souligner, que ce refus est aussi, pour celle qui le profère, négation de soi, qu'il répond à une pulsion de mort comme semble l'entrevoir Nicole Brossard : « Mon corps encore d'instinct tend. À (celui de l'origine) se reproduire. (Textuellement) il n'en est pas question. En toutes lettres JE SUIS STÉRILE ». Elle propose, en guise de solution, une sorte de rêve confus où l'abolition souhaitée des différences sexuelles débouche sur un curieux retour du dualisme [...].
>
> Voilà un étonnant et inattendu angélisme au terme de ce parcours lesbien. Si ce texte vaut par quelque utilité, n'est-ce pas parce qu'il explore une impasse[177].

Le refus de la maternité lui paraît synonyme de mort, l'aveu de stérilité conduisant au dessèchement et au vide.

Pour d'autres, en rejetant le ventre, Brossard désire s'interroger sur la nature de l'esprit, plus particulièrement sur « la relation du poète à son oeuvre », et s'insurge ainsi contre la mutilation, choisissant justement la vie redécouverte :

---

176 *Ibid.*

177 Robert Melançon, *op. cit.* Souligné par nous.

> En d'autres termes, le poète et sa poésie forment-ils un couple (unique) ? ou cette dernière aurait-elle le rôle d'assurer la relève et même le remplacement du poète ?
> Ce sont l'oeil et la bouche, Ophélie et Aphrodite, qui agitent la poésie de Nicole Brossard [...], la théorie et la fiction engagent le combat contre la mutilation préjugée faite à la vie, à la considération de soi et de l'autre. C'est la lutte qu'entreprend l'auteur contre la colonisation de son corps de femme [...][178].

Pour sa part, Imbert, s'accordant sur la tentation destructrice de l'oeuvre, considère pourtant que « la présence de la mort constitue la texture de *l'Amèr* qui s'affirme dès lors comme une incantation magique et avant-gardiste[179]. » Loin d'être synonyme de chaos ou de stagnation, la mort est plutôt le symbole d'un renouveau, la renaissance de l'esprit, de l'émotion, suscitée justement par l'enchantement produit par ces mots, par ces paroles magiques. Oeuvre cabalistique, ne pouvant donc être reçue de manière linéaire, *l'Amèr* ne conduit à l'impasse, à l'incohérence et à la mort que si le lecteur n'accepte pas d'être remis en question et perturbé dans sa logique de lecture. La perception négative qu'en ont certains commentateurs découle souvent du refus d'être étonné.

Selon nous, l'oeuvre parle de renouveau, de découverte et ouvre sur d'infinies possibilités. En fait, dans l'inconscient collectif, la maternité demeure toujours l'élément définitionnel fondamental de l'être féminin. Vivante, la femme ne se définit qu'en procréant; ne procréant plus, elle n'a plus d'existence réelle. Pourtant, cette femme qui refuse la maternité n'en est pas moins mère; ce ne sont pas son ou ses enfant(s) qu'elle rejette, mais bien le rôle séculaire qui accompagne la maternité et l'emprisonne elle et ses enfants. Les critiques féministes, percevant le caractère particulier de ce rejet, auront d'ailleurs une vision bien différente du texte de Brossard :

---

178 Michel Girard, « Brossard (Nicole). *L'Amèr ou le chapitre effrité* », *Nos livres*, décembre 1977, n° 363.
179 *Op. cit.*

> Ces femmes ne rejettent pas leurs enfants, ni l'amour qu'elles portent à ces êtres à qui elles ont donné la vie. Ce qu'elles rejettent, c'est le rôle de la mère qui leur enlève leur liberté et leur dignité et qui leur impose l'unique devoir de produire des enfants, qu'elles doivent ensuite élever selon tout un programme de conditionnement qui assure que cette nouvelle génération sera au service de la société. Avant toute autre chose, le rôle sert de barrière entre la mère et ses propres enfants[180].

Mais cette vision particulière du rôle de la femme et de la mère, ainsi que le rejet des valeurs anciennes, demeure une vision incompréhensible pour plusieurs[181] et les interrogations que posent l'oeuvre sont encore multiples.

En fait, les postulats de la dialectique brossardienne heurtent parce qu'ils questionnent toute une conception du monde, une conception faisant de la femme un être hétérosexuel se définissant d'abord par son pouvoir de procréation. Les oeuvres féministes sont ainsi des oeuvres d'opposition, de rejet, contestant cette « fiction monstrueuse qui domine la tradition humaniste (et) continue de bannir et de marginaliser la vision des femmes[182]. »

---

[180] Louise Forsyth, *op. cit.*, p. 202. Et l'auteure poursuit : « En refusant le rôle de mère, les narratrices touchent la source de leur énergie, libèrent leur désir, deviennent capables de faire des choses. Elles ne sont plus ni passives, ni immobiles, ni silencieuses. Elles font des voyages et, en même temps qu'elles possèdent leur corps, elles explorent et se situent dans l'espace. Quelquefois le voyage est joyeux. », *ibid.*

[181] Le texte a surtout été apprécié (lu, critiqué, expliqué) dans un cercle restreint, celui des revues spécialisées. Les quelques articles de journaux qui souligneront la parution du livre ([Anonyme], « Nicole Brossard, *l'Amèr* », *le Quotidien*, 10 septembre 1977, p. C-4; « Vient de paraître. Nicole Brossard ... », *le Droit*, 1er octobre 1977, p. 20; « la Vie littéraire », *le Devoir*, 13 octobre 1979, p. 20) ou ceux qui plus tard en feront une critique (Robert Melançon, *op. cit.*; Madeleine Dubuc, A vos risques et périls », *la Presse*, 3 mars 1979, p. E-1) sont souvent moins enthousiastes.

[182] « Dans nos traditions humanistes, l'Homme avec un grand *H*, qui prétend comprendre l'ensemble de la race humaine, domine. Cette notion de l'*Homme* est, à mon sens, une fiction monstrueuse. [...] Cette fiction monstrueuse qui domine la tradition humaniste continue de bannir ou de marginaliser la vision des femmes. Cette fiction de l'Homme comme centre de l'expérience humaine et comme point tournant unique des registres naturels et spirituels, à cause de son rêve de domination, nous expose régulièrement au risque du cataclysme planétaire. », Louise Forsyth, « La critique

En proscrivant une telle fiction, les féministes rejettent les bases mêmes de l'édifice patriarcal. Et provoquent ainsi un véritable cataclysme. Mais les ondes de ce cataclysme, telle une oeuvre comme *l'Amèr*, provoquent obligatoirement des remous et engendrent des résistances. Loin d'être totalement inscrit dans la culture, les oeuvres féministes demeurent encore en marge, sorte de « sous-culture[183] » au sein de la culture.

La littérature féministe fut (et demeure dans une large mesure) une littérature « en situation précaire[184] », peu accessible au grand public. Comme tout texte d'opposition (songeons ici à*Refus global*) ayant pour but de provoquer et de changer le monde, les textes féministes heurtent les lecteurs et les lectrices. Ainsi, l'effet perlocutionnaire qui découle de la prise de connaissance de ces textes est souvent l'incompréhension et même le rejet[185].

---

féministe au Québec : une démarche créatrice », *l'Autre lecture*, tome 2, *op. cit.*, p. 55. Les italiques sont de l'auteure. Souligné par nous.

[183] Evelyne Voldeng parle ainsi de « sous-culture » : « Une sous-culture avec son registre de discours féministe, sa production scripturale — ses "guérillères" comme Monique Wittig appelle ces nouvelles amazones, ses slogans, son signe de ralliement, ses chants de combat — s'est en effet développée dans plusieurs pays. Dans ces textes de femmes reviennent sans cesse quelques motifs fondamentaux comme le motif du corps, celui du sexe, de la matière et de l'écriture, quelques schémas mythologiques (les Amazones, l'androgyne) mais aussi des clichés, des lieux communs, des fragments textuels schématisés, sclérosés à force d'être repris d'un texte d'inspiration féministe à l'autre. », « L'intertextualité dans les écrits féminins d'inspiration féministe », *l'Autre lecture*, tome 2, *op. cit.*, p. 55.

[184] « Malgré la place qu'elle a prise et l'influence qu'elle a eue en littérature, l'écriture féministe est toujours en situation précaire puisque l'institution littéraire demeure un cénacle où les hommes affirment toujours leur dominance. », *Littérature québécoise. Des origines à nos jours*, *op. cit.*, p. 247.

[185] La méconnaissance des textes féministes tient bien souvent de l'indifférence, une indifférence qui provient du fait que le lecteur ne parvient pas à se reconnaître : « Lire c'est donc chercher à se reconnaître. [...] Une adroite adéquation entre l'écrit et le processus de l'émotion : la connaissance ailleurs énoncée. [...] Sinon la méconnaissance s'énonce dans le blanc de ce qui aurait pu s'écrire. *Cela ne m'a pas touché(e)*. L'indifférence sans effets ou l'ennui invariable. Comme un rendez-vous manqué. », Michèle Saucier, « Lectures intimes », *op. cit.*, p. 27-28. Mais l'indifférence a bel et bien des effets : elle débouche généralement sur l'oubli.

Tout comme les artistes de *Refus Global*, les féministes s'attaqueront à la pensée dominante, contestant de manière subsidiaire la littérature qui les a précédées. D'autres écrivaines, avant les féministes, avaient déjà subverti les règles liées au genre : Gabrielle Roy en adaptant les règles du genre réaliste, Anne Hébert en jouant sur la prose et la poésie et bien d'autres auteures en déployant un imaginaire éclaté qui refusait les carcans de la prose ou de la poésie au masculin. Brossard continue donc un travail de contestation entrepris par ses prédécesseures.

Cependant, elle poursuit aussi un cheminement commun avec les créateurs québécois, ceux qui depuis quelques années veulent rompre avec un esthétisme sclérosé. En ce sens, l'écriture de Brossard, comme celle de toutes les écrivaines, s'enracine dans une double filiation, celle de la littérature « québécoise », représentée de manière majoritaire par des auteurs masculins, et celle de la littérature des femmes du Québec, littérature minoritaire dont les oeuvres sont parfois acceptées par la littérature majoritaire, alors qu'elles en sont à d'autres moments exclues[186]. En fait, le parcours de Brossard est lié à celui de la littérature québécoise dans sa globalité :

> Un des sens de l'utopie féministe, chez Brossard, est d'être **une catastrophe québécoise,** ce dont témoigne le fait que les romans qui l'ont conduite vers le féminin, entre 1970 et 1974 [...] sont tous porteurs d'une mémoire explicitement québécoise, jusque dans les références à la Nouvelle-France qui surgissent çà et là dans *French kiss*. Par « catastrophe québécoise », il faut comprendre que l'écriture au féminin, pensée et pratiquée par Brossard, est le produit d'un parcours qui a saisi ce qui, dans la littérature québécoise des années soixante, entretenait un rapport nécessaire, vital, au non-sens, à l'irréel, voire paradoxalement à la mort[187].

---

[186] Ce phénomène ne touche pas seulement la littérature des femmes, mais il concerne toute littérature minoritaire, marginale ou contestataire, quelles que soient les raisons de cette marginalisation.

[187] Pierre Nepveu, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1988, p. 152.

L'idée que la série littéraire féministe représente une « catastrophe » s'explique en partie par l'intention de communication qui sous-tend les oeuvres qui en font partie. Comme nous l'avons souligné au deuxième chapitre, la force illocutionnaire qui se dégage des oeuvres littéraires de femme, et donc l'intention de communication qui en découle, a varié tout au long du parcours littéraire des écrivaines et des poétesses québécoises. Les oeuvres féministes, se constituant en acte illocutionnaire de dénonciation, se déploient contre ce qui précède dans la littérature majoritaire, une littérature au sein de laquelle plusieurs oeuvres de femmes ont pourtant acquis le statut de signe artistique. Mais, bien que créant une rupture, une fissure dans l'univers idéologique, culturel et littéraire, elles représentent le résultat de toutes les prises de parole antérieures.

Malgré les absences, les vides, les blancs et les discontinuités, l'observation du langage implicite permet de reconnaître un imaginaire autre, singulier, et d'établir des liens entre toutes ces femmes qui ont écrit et qui ont tracé, qu'elles en aient été conscientes ou non, les jalons d'un cheminement littéraire particulier. Car tout au cours de leur cheminement littéraire, les écrivaines et les poétesses se sont dites et redites (tout comme les hommes l'ont fait entre eux et avec quelques femmes) et se sont passées le message de l'une à l'autre.

3. LA FICTION DES FEMMES : UN HÉRITAGE MÉCONNU

Peu à peu, les intentions des écrivaines et des poétesses se transforment; moins revendicatrice, la créatrice d'aujourd'hui parle d'un quotidien, d'un privé, qu'elle ne veut plus politique. Mais son affirmation du quotidien puise ses racines dans une histoire qu'ont pu enfin lui raconter ces « ancêtres culturelles » qui ont tracé la voie qu'elle suit désormais. Les années d'effervescence sont peut-être terminées, mais l'histoire culturelle des femmes, processus continu, marqué parfois par le silence, parfois par le désordre, se poursuit sans interruption. Certaines regrettent les années de révolte et d'affirmation : « Elle aura duré quelques années, cette ivresse collective. Époque heureuse, dont beaucoup ressentent la nostalgie[188]. » Et, pourtant, cette ivresse collective, redevable à bien des femmes qui l'ont précédée et n'en ont pas été les témoins, se propage encore dans la réalité des femmes actuelles et dans l'imaginaire des créatrices d'aujourd'hui. Car en même temps que cette série s'épuise, une autre série se crée avec, entre autres, les textes de Yolande Villemaire et d'Élise Turcotte. Et la réalité toujours différente demeure à la base des représentations qui structurent l'espace sémantique des textes de femmes.

L'effervescence culturelle des années cinquante et soixante, en permettant à la différence, à l'hétérogène, à tout ce qui est « l'autrement organisé », de se dire, a ouvert la brèche qui permettra aux femmes de trouver leur voie. Mais leur parole se veut différente de celle rebelle mise en scène par les poètes précédents :

> La génération de l'Hexagone nous avait habitué-e-s à une écriture engagée, mais alors que le nationalisme s'attaquait au champ politique, la textualité au féminin aborde le domaine de la vie privée en se basant sur le précepte féministe bien connu : « Le privé est politique »[189].

---

188 Lori Saint-Martin, « Introduction », *l'Autre lecture*, tome 2, *op. cit.*, p. 11.

189 Louise Dupré, « Poésie, rébellion, subversion », *L'autre lecture*, tome 2, *op. cit.*, p. 152-153.

Domaine méprisé depuis fort longtemps, d'*Angéline de Montbrun* à *la Chair décevante*, le privé devient la pierre angulaire de la remise en question. La thématique du privé existe dans la continuité fictionnelle des femmes, mais la forme qu'a prise l'intention de le communiquer s'est souvent modifiée.

Déjà la littérature des femmes commence à affirmer sa spécificité en contestant les bases de la culture majoritaire. Les écrits de femmes se présentent bientôt comme hétérogènes. Les séries culturelles opposées aux séries culturelles féminines ont nettement favorisé une sémiosis intensive plutôt qu'une sémiosis extensive, l'interprète collectif ayant davantage tendance à assimiler des textes dont les interprétants lui sont communs, plutôt que d'accueillir « dans les textes de sa culture des interprétants hétérogènes et (vouloir) leur garder leur valeur d'altérité ». Le désir d'altérité des créatrices se heurte donc au pouvoir assimilateur de l'interprète collectif. Néanmoins, ce dernier semble faire une place de plus en plus grande aux interprétants de la culture féminine et la dualité encore perceptible en littérature s'avère moins grande qu'au début du siècle.

Mais, comme bien d'autres textes de femmes auparavant, les textes féministes, considérés comme illisibles, n'ont pu accéder au statut de signe culturel[190]. Cette mise à l'écart est alors consciemment acceptée, car le choix de ces créatrices est de prendre la parole pour tenter de faire naître ce qui n'a pas encore de réalité explicite.

---

[190] Ainsi, Gabrielle Frémont fait remarquer que « [l]'écriture des femmes a incontestablement marqué l'institution littéraire québécoise de ces quinze dernières années. Au tout début cependant, on aurait pu croire que le courant féministe qui alimentait alors cette nouvelle écriture (et qui l'alimente encore) tomberait vite en panne non pas faute d'allumeuses — elles étaient peu nombreuses à ce moment-là, certes, mais combien tenaces et combatives — mais bien plutôt par manque de récepteurs-réceptrices adéquats. », *op. cit.*, p. 173.

La littérature actuelle des femmes apparaît moins volontairement contestataire ou rebelle[191]. Cette « esthétique douce » dont parlait Nepveu serait-elle celle adoptée par les écrivaines des années quatre-vingts ? Les Yolande Villemaire[192], Monique Proulx, Élise Turcotte et autres, sont-elles moins revendicatrices que les écrivaines militantes des années soixante-dix ? Certaines, comme Pol Pelletier, fondatrice du Théâtre expérimental des femmes, ont choisi de poursuivre une lutte entamée depuis bien des années. Dans sa trilogie théâtrale, Pelletier s'oppose toujours aux structures du théâtre actuel. Présentant des extraits d'oeuvres théâtrales féministes, tel *La Terre est ronde* de Violette Leduc et *La Nef des Sorcières*, elle choisit de se souvenir. Poursuivant le rêve, montrant que la lutte n'est pas terminée, elle présente les avancées et les reculs, illustrant bien que l'émergence d'un nouveau discours, le discours féministe, a permis certains changements dans le domaine culturel.

En fait, la littérature féminine actuelle demeure liée aux combats qui ont précédé, tributaire de ces luttes et, si la forme se modifie, les thématiques demeurent bien souvent semblables. La dénonciation se voit remplacer par une écriture au deuxième degré[193]. L'intention de communication particulière des écrivaines féministes s'estompe devant un discours moins volontairement de combat, mais qui n'en demeure pas moins « vigilant »[194]. Ces textes « métaféministes[195] », comme les qualifie

---

191 « Chose certaine cependant, l'esprit de rébellion s'est atténué, non seulement chez les jeunes écrivaines, mais aussi chez leurs aînées. », Louise Dupré, « Poésie, rébellion, subversion », *op. cit.*, p. 153.

192 Réjean Beaudoin écrivait à propos de *La Vie en prose* : « *La Vie en prose* (1980), de Yolande Villemaire, effectue une prodigieuse synthèse fictive de l'écriture des femmes. », *op. cit.*, p. 82.

193 Louise Dupré, « Poésie, rébellion, subversion », *op. cit.*, p. 155.

194 « La posture devient évidente : immense fatigue des femmes qui ont continuellement à combattre l'ordre en place, épuisement d'avoir à adopter une attitude guerrière. Désir donc de ne plus parler de ce qui ne va pas, sauf de façon indirecte, par le biais de l'ironie, de croire en l'amour, au " miracle ", mais avec un sentiment de vigilance. », *ibid.*, p. 156.

195 Définissant le « métaféminisme », Lori Saint-Martin explique que « [l]e préfixe signifie aussi « transformation », « participation », comme dans « métamorphose » [...]. Ainsi, les écrits métaféministes affirment autant leur enracinement que leur différence,

Lori Saint-Martin, seraient moins didactiques, moins hermétiques, moins denses, moins visionnaires, « la recherche d'un langage-femme [ayant] fait place à une narration plus traditionnelle[196] ». Mais tout comme il existait une certaine filiation entre les textes féministes et ceux de plusieurs écrivaines dites classiques, telles Gabrielle Roy et Anne Hébert, les textes récents sont dans la lignée des textes antérieurs :

> Malgré tout, ces textes n'évacuent pas le féminisme, mais l'absorbent, l'interrogent, le font évoluer. Bien qu'on s'ennuie parfois des grandes manifestations des années soixante-dix, de la bouleversante nouveauté de certaines vérités jamais dites, il faut accepter le changement, s'en réjouir même. Jamais autant de femmes n'ont écrit au Québec, ni avec un tel bonheur. Sans le féminisme, l'affirmation même de tant de nouvelles écrivaines aurait été impossible; l'essor de toutes ces carrières est en partie attribuable au mouvement qui a permis à des milliers de femmes de trouver les mots pour se dire[197].

Tout comme les écrivaines et les poétesses des années quarante à soixante ont brisé un certain silence et permis aux écrivaines féministes de se sentir prêtes à prendre la parole.

Peut-on parler ici d'un « temps commun » entre littérature féminine et littérature masculine, comme ce fut le cas à certains points de vue durant la période de la série de la libération ? Pas véritablement. Les textes actuels présentent des thèmes et des idées déjà débattus dans les textes passés. Ces thèmes rejoignent des représentations spécifiques, de même que les textes masculins s'interrogeant sur les rôles paternels présentent un réel spécifique. Ainsi, la fille-mère décrite par Brossard dans *l'Amèr* se retrouve

---

suggèrent à la fois qu'ils vont plus loin et qu'ils accompagnent, écoutent, tendent la main. », « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », *Voix et Images*, vol. XVIII, n° 1, automne 1992, p. 83. En fait, dans toutes les cultures, les oeuvres sont tributaires d'un certain héritage, bien que toujours porteuses de changement; c'est ce qui fait de la littérature, un processus en perpétuel transformation.

196 *Ibid.*, p. 87.

197 *Ibid.*, p. 87-88.

transposée, modifiée puisque le terme lesbien a été tronqué, dans le personnage d'Albanie du *Bruit des choses vivantes*, une mère célibataire qui veut perpétuer la lignée matrilinéaire. Jeu de spirale, la création est un processus en perpétuel recommencement; mouvement perpétuel, la littérature est un processus continu qui reprend les anciennes données, mais fournit toujours de nouvelles interprétations du monde. En ce sens, la culture des femmes n'apparaît pas comme par enchantement au cours des années de lutte féministe; malgré les entraves, les moments de discontinuité, les silences, les explosions, elle s'affirme, comme toute culture, en nécessaire continuité, une continuité qui s'insère en parallèle d'une autre continuité, celle de la littérature masculine. Cependant, l'ère féministe aura permis de reconnaître les traces de cette culture encore méconnue.

Selon Louise Dupré, les années quatre-vingt-dix verront la réapparition des préoccupations collectives des poétesses et des écrivaines, préoccupations qui avaient été délaissées dans le courant des années quatre-vingt au profit d'une recherche intimiste qui tentait de cerner les relations hommes-femmes, amoureuses, mères-enfants, dans la réalité quotidienne et non plus liée à des enjeux politiques. La subjectivité qui apparaît dans les nouveaux textes rejoint en quelque sorte celle du discours brossardien de *l'Amèr* :

> Phénomène étonnant, peut-être, motivé bien sûr par les récents événements sociaux, mais aussi sans doute par la lucidité de constater que la réalité n'a pas tellement changé, que la parole intime ne suffit pas à refaire à elle seule le champ du féminin, qu'elle doit s'appuyer sur une vision collective, arriver à dialectiser le privé et le politique. Que la subversion n'est efficace que scandée par la rébellion. Ces recueils laissent prévoir que, dans les années 1990, la poésie au féminin sera en continuité avec celle des décennies précédentes, tout en cherchant sa propre tonalité, sa façon d'investir à la fois le je et le nous[198].

---

[198] Louise Dupré, « Poésie, rébellion, subversion », *op. cit.*, p. 159. Souligné par nous.

Constituée d'obligatoires ruptures, puis de reprises en compte des discours passés, la culture s'édifie toujours au coeur d'un processus dynamique. Tout comme les créateurs québécois, les créatrices ont dû chercher leur sentiment d'appartenance. Mais au-delà de l'appartenance au pays, les femmes ont été confrontées à leur non-reconnaissance comme créatrices. Doublement minoritaire, en tant que québécoises, et en tant que femmes. Mais cette double difficulté, ce double écueil, n'est certes pas sans avoir contribué à la spécificité et à l'originalité de la création des femmes québécoises.

En fait, les écrivaines et les poétesses québécoises pour peu nombreuses qu'elles furent au cours de l'histoire littéraire du Québec, jusqu'à tout récemment du moins, n'en ont pas moins été très importantes. Souvent, elles ont été les instigatrices de formes nouvelles, de thèmes originaux, d'écritures novatrices et expérimentales, Brossard, Théoret, et auparavant, Jovette Bernier, Gabrielle Roy, Thérèse Renaud, Anne Hébert. Communauté de femmes, d'écrivaines, d'artistes, toutes singulières, mais partageant des refus et des interrogations communes, partageant surtout une réalité qui les différencie dans une société établie par les hommes et pour les hommes. Les femmes n'ont pas fait de cette réalité commune le seul matériau de leurs oeuvres, s'intégrant dans un processus culturel englobant leur écriture dans la littérature majoritaire, celle des hommes. Cependant, leur écriture, bien que liée à « l'imaginaire collectif[199] » n'en a pas moins indiqué les traces d'un autre cheminement. Et, s'il leur a fallu du temps pour trouver leur voix et pour « inventer leurs paroles[200] », les créatrices n'ont pas, à notre avis, uniquement perpétué les valeurs patriarcales comme le laissait entendre la critique Lucie Lequin en citant d'ailleurs Gabrielle Roy :

> [...] les femmes écrivains qui ont osé élever la voix ne se sont pas dissociées des hommes du Québec et de leur condition commune de colonisés. La

---

199 Lucie Lequin, « Les femmes québécoises ont inventé leurs paroles », *The American Review of Canadian Studies*, automne 1979, p. 113.
200 *Idem.*

> plupart de leurs textes coïncident avec l'imaginaire collectif. C'est la lutte nationale qui l'emporte. Pensons à des auteurs comme Gabrielle Roy, Claire Martin, Marie-Claire Blais. Leurs oeuvres dénoncent la situation économique, la structure politique ou encore l'oppression religieuse mais elles ne perturbent pas les valeurs masculines et patriarcales. [...] En fait, ces femmes ont souvent aidé à perpétuer l'image séculaire de l'homme dominateur et de la femme soumise. Elles ont minimisé l'oppression propre à la femme — oppression par l'homme — au profit de l'oppression politique et religieuse et du colonialisme économique partagés avec l'homme. Elles n'ont pas risqué. La peur du ridicule, la peur d'être jugée les ont empêchées d'établir une véritable tradition féminine en littérature québécoise. Leur propre spécificité a été camouflée par la peur de s'affirmer[201].

Mais ces écrivaines, même jugées colonisées, s'inscrivent aussi dans le cheminement littéraire des femmes québécoises. Certes, elles ont eu du mal à se dire, se complaisant parfois dans le non-dit, mais ces difficultés sont aussi des traces de leur histoire littéraire particulière. En fait, pour comprendre la prise de parole des écrivaines depuis les années soixante-dix, il faut aussi examiner les oeuvres de Gabrielle Roy, de Claire Martin et de Marie-Claire Blais. Aucune littérature ne naît par parthénogénèse, la littérature féministe pas plus qu'une autre. Malgré les ellipses et les silences, les écrivaines de toutes les époques ont su parler de leur singularité et de leur connivence. Bien avant Nicole Brossard, les écrivaines ont écrit « elle », « je », pour dire « nous ».

---

201 *Ibid.*, p. 113-114.

CONCLUSION

LA CULTURE DES FEMMES OU LA DÉCOUVERTE D'UNE NÉCESSAIRE FILIATION : UN TRAJET DE LA CONNIVENCE À LA SINGULARITÉ

> « qu'il y ait une généralité de la condition féminine ne devrait être qu'un levier pour permettre à chacune de dire sa singularité. »
> Julia Kristeva, « Unes femmes », *Les cahiers du Grif*, juin 1975.

> « Tu commences / à te ressembler »
> *Notes et paysages*, Louise Warren, 1990.

Occulté, refusé, incompris, le discours des femmes se déploie du silence au cri, au sein d'un implicite toujours stratégique, voilant d'abord ce qui ne peut être dit, contestant ensuite ce qui doit être dit et affirmant finalement ce qui ne doit pas se dire. Le parcours littéraire des femmes québécoises est un cheminement, « une avance lente, progressive », comme la « marche [...] des travaux offensifs d'un siège[1] ». La connivence découle d'une certaine complicité, d'un accord tacite, pas nécessairement conscient, l'inexprimé ralliant les créatrices à travers leurs oeuvres. En ce sens, la métaphore a toujours servi les rébellions[2]. Elle a permis d'évoquer la

---

[1] *Le Petit Robert I*, *op. cit.*, p. 299.

[2] Pensons, entre autres, à la révolution surréaliste.

configuration du féminin et, peu à peu, les écrivaines et les poétesses ont dessiné l'espace d'une culture des femmes.

En tant que carrefour des normes, l'oeuvre romanesque permet l'expression de la différence, expression créant une brèche dans la logique collective. La littérature des femmes a cherché à s'inscrire au coeur de cette brèche. Si les poètes et les écrivains ont contesté les normes et les conventions, s'ils ont voulu ébranler la pensée monolithique de l'interprète, ils ne l'ont pas toujours fait à partir des mêmes prémisses et pour les mêmes raisons que leurs consoeurs. Car les créatrices, en partageant une autre réalité, ne présentent-elles pas une vision autre du monde ? Ne poursuivent-elles pas souvent des objectifs créatifs différents de ceux des créateurs ? L'action de dévoilement du monde que constitue l'acte d'écrire[3] découle-t-elle chez elles des mêmes intentions ? Les représentations particulières présentées dans les oeuvres littéraires de femmes sont souvent oblitérées, passées sous silence ou tout simplement incomprises. Pourquoi ? Est-ce parce que la fiction des femmes présente un univers qui remet trop souvent en cause la logique du lecteur, une logique que Brossard qualifierait certainement de patriarcale ? Ou parce que cette remise en cause transite par le chemin de l'allusion ?

La métaphore s'est depuis longtemps constituée en outil de résistance rendant possible l'évocation de représentations particulières. L'acte de langage métaphorique fut un acte spécifique d'évocation, de dénonciation ou de rébellion. Pour réactualiser le discours des femmes, il faut passer outre le sens littéral et s'infiltrer au coeur d'une « praxis » inventive ayant permis aux femmes d'affirmer ce qu'elles étaient tout en évitant les

---

[3] Cette expression, empruntée à Simone de Beauvoir (*Que peut la littérature ?*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1965, p. 73), est citée et expliquée par Suzanne Lamy : « "La littérature est une activité qui est exercée par des hommes, pour des hommes, en vue de leur dévoiler le monde, ce dévoilement étant une action." [...] pourquoi cette référence quand je suis censée m'interroger sur ce que peuvent les écritures et les lectures au féminin ? Simplement pour rappeler l'attraction que les femmes subissent à se fondre dans le grand tout masculin, à s'y oublier et à s'y noyer, fût-on Simone de Beauvoir en personne. », « l'Autre lecture », dans *l'Autre lecture*, tome 2, *op. cit.*, p. 23.

conséquences d'un tel discours ou encore leur ayant permis de se dire avec d'autres mots que ceux de « l'occupant ».

Car la fiction des femmes présente souvent un univers qui remet en cause la logique du lecteur. Gabrielle Roy et Anne Hébert adaptent ainsi les conventions romanesques afin d'évoquer différemment le monde. De la même manière, Brossard perturbe volontairement la logique romanesque; elle désire faire de son roman la représentation, l'écho, d'un réel indescriptible. Mais la transcription d'une telle conscience demeure parfois impossible faute d'outils langagiers adéquats. La métaphore devient alors une médiatrice, l'un des éléments de la transformation, une transformation qui permet d'entrevoir une part de « l'irréel ».

Les trois oeuvres étudiées présentent toutes un certain envahissement de la forme métaphorique. Cet envahissement découle d'une subversion des conventions littéraires. Ainsi, Gabrielle Roy crée un réalisme social dénudé de la froideur propre au genre en raison de la récurrence de certains prédicats descriptifs et de l'utilisation du style indirect libre, de la focalisation variable et d'une certaine confusion temporelle. *Bonheur d'occasion* n'est plus une retranscription de la réalité, mais constitue plutôt une transfiguration de cette réalité. De même, *Les Chambres de bois* se présente comme un roman dans lequel prose et poésie sont intimement liés, le poétique subsumant souvent la prose en raison de l'importance de la fonction expressive et poétique, de la temporalité imprécise, des lieux oniriques et de la description des états plus que des situations. Enfin, Brossard fait éclater la forme même du roman en jouant continuellement sur la multiplicité des sens.

Ces oeuvres, pourtant apparues à des moments différents, s'élaborent autour de thématiques communes. Si l'acte de langage métaphorique de *Bonheur d'occasion* montre un corps féminin dévasté, si celui des *Chambres de bois* exprime un corps possédé, transmué, et que celui de *l'Amèr* présente un corps exulté, tous définissent fondamentalement le corps féminin comme une entité asservie, une entité emprisonnée, enclose dans une forme imposée par un social se réclamant du biologique. Le lieu définitionnel du corps féminin est toujours la matrice, cet élément qui les

initie au monde de l'autre et qui les emprisonne toutes. Brossard en écrivant : « Internement par la matrice » (LA, p. 19) ne résumait-elle pas parfaitement l'une des expériences fondamentales des femmes de *Bonheur d'occasion* ? Cette représentation particulière est aussi importante dans l'oeuvre de Roy que dans celle de Brossard. Mais alors que cette dernière dénonce l'asservissement par le biais du métaphorique, Gabrielle Roy ne fait qu'évoquer métaphoriquement l'esclavage du ventre et l'enfermement de la femme dans son propre corps par l'utilisation d'images récurrentes, entre autres celle du miroir. L'image d'un regard masculin asservissant représente d'ailleurs une autre thématique commune. L'« acte de l'oeil » dénoncé par Brossard est décrit dans l'oeuvre de Roy comme dans celle d'Hébert. Enfin, la dichotomie corps/esprit se dégage comme le point d'ancrage de la représentation du corps féminin de ces trois oeuvres.

Mais ces similarités sémantiques sont liées à des forces illocutoires différentes, les intentions de représentations qui se dégagent de nos oeuvres n'ayant pas été communiquées de la même manière. La forme de l'intention de communication s'est transformée tout au long de l'histoire littéraire des femmes. Contextuellement, ces représentations ne pouvaient certes pas être communiquées de la même manière, les normes et les valeurs de réception se modifiant dans le temps. Ainsi, Gabrielle Roy ne pouvait, en 1945, combattre cet esclavage de la matrice de la même manière que Nicole Brossard. *Bonheur d'occasion* comporte un acte de langage métaphorique qui vise à décrire, alors que celui de *l'Amèr* a pour objectif de dénoncer. En fait, l'intention de communication qui découle des différentes représentations varie selon les oeuvres. L'image d'un corps féminin asservi est divulguée dans *Bonheur d'occasion*, elle est dénoncée dans les *Chambres de bois*, alors qu'elle est combattue dans *l'Amèr*. L'utilisation de la forme implicite ne découle donc pas des mêmes prémisses, mais elle permet toujours aux écrivaines de se dire et d'exprimer leur propre vision de la réalité.

Toutefois, bien que leur ayant permis d'exprimer leur vision particulière, la forme implicite a parfois empêché les créatrices d'être comprises. L'intention de communication (c'est-à-dire l'acte même produit par le texte (acte d'affirmation, de dénonciation, de réprobation, etc.), ce qui veut être

clamé, dit, crié, et que les femmes ont bien souvent travesti au coeur d'un discours implicite) doit être recherchée et interrogée afin d'éviter les jugement péremptoires, l'incompréhension cachée derrière l'ironie, les classements faciles et pour que les oeuvres de femmes puissent prendre place au sein de la culture. Car les interprètes agissent « au nom d'un savoir légitimé par l'institution littéraire qui est patriarcale[4] ». Fréquemment confrontés à l'étrangeté lorsqu'ils analysent des oeuvres de femmes, ces interprètes devraient nécessairement se questionner sur ce malaise trop souvent ressenti et trop souvent nié. En prétendant restreindre le texte à une banale histoire, les critiques en oublient que la fiction littéraire a rarement pour but, même lorsqu'elle est l'oeuvre d'auteurs masculins, de conforter les lecteurs avec leurs certitudes. En ce sens, l'oeuvre littéraire demeure le lieu des questionnements, le lieu des découvertes. Le jeu n'est pas toujours familier lorsqu'il s'agit de littérature de femmes; l'incohérence alors discernée n'est bien souvent pour l'interprète qu'un contraste indifférencié.

En fait, cette prétendue incohérence représente le but même de l'utilisation de la forme métaphorique, soit d'ébranler la logique du lecteur. En transposant dans la fiction une réalité qui s'avère différente, les créatrices ont obligé les lecteurs et les lectrices à s'interroger sur cette réalité. Ainsi, la dichotomie corps/esprit, déchirure originelle, semble sous-tendre la création des femmes, ces créatrices qui, comme Gabrielle Roy et bien d'autres, ont choisi l'esprit et refusé les diktats du ventre, ces diktats qui façonnent pourtant le destin de Rose-Anna et de Florentine. Mais longtemps soumises au corps, les créatrices demeurent suspicieuses face à l'esprit. Obligées de feindre pour faire part de cette réalité qui est la leur, les femmes artistes, écrivaines, poétesses et autres, ne refont pas le monde; elles tentent tant bien que mal de rendre compte de leur univers.

La question qui fut à l'origine de notre travail, et qui demeure la nôtre dans une large mesure, soit celle de savoir s'il existe une culture des femmes, doit recevoir, nous semble-t-il, une réponse affirmative. Dans la mesure où il existe un corpus féminin et que ce corpus, comprenant

---

[4] Louky Bersianik, « La lanterne d'Aristote », *La théorie, un dimanche*, Montréal, *op. cit.*, p. 85.

pourtant des éléments fort dissemblables, a très fréquemment été disqualifié en raison de critères semblables, nous pouvons penser que les femmes ont souvent créé dans une zone parallèle, exclues de cette Culture universelle qui s'avère être celle de l'Homme, des hommes[5]. En fait, l'art des femmes a été marginalisé parce que les pratiques des femmes l'ont été; longtemps leur expérience générale n'a pu convenablement être le matériau d'une expérience esthétique :

> Nous connaissons la façon dont le processus d'éducation brouille notre vision du monde et dicte à l'avance ce que nous prendrons pour la réalité, ce qui est signifiant et ce qui est, en termes esthétiques, intéressant; nous connaissons aussi la façon dont ce même processus conduit à la marginalisation et à l'évacuation des expériences des femmes[6].

Les femmes ne sont pas sans « Histoire » et sans littérature. Mais elles n'ont pu faire leurs marques, créant peu et bien souvent dans des sphères ignorées de l'interprète collectif[7]. Elles ont longtemps été présentes dans l'ombre, dans le parallélisme. Demeurées en marge de l'histoire et de la culture parce qu'elles n'ont pu (ou n'ont pas su[8]) « mémorialiser » les

---

[5] « Dans nos traditions humanistes, l'Homme avec un grand H, qui prétend comprendre l'ensemble de la race humaine, domine. Cette notion de l'Homme est, à mon sens, une fiction monstrueuse. [...] Cette fiction monstrueuse qui domine la tradition humaniste continue de bannir ou de marginaliser la vision des femmes. », Louise H. Forsyth, « La critique féministe au Québec : une démarche créatrice », *l'Autre lecture*, tome 2, *op. cit.*, p. 55.

[6] *Ibid.*, p. 54.

[7] Examinant le rôle de la critique littéraire, Madeleine Ouellette-Michalska souligne que celle-ci remplit un rôle normatif bien précis : « indiquer ce qui, du texte d'origine, pouvait s'insérer dans le corpus social ou devait en être rejeté. », « La critique littéraire, ou l'écriture de la transparence », La gynocritique. Approches féministes à l'écriture des Canadiennes et Québécoises, op. cit., p. 42. En matière de textes de femmes, cet acte normatif de rejet du tout ou des parties apparaît fréquemment utilisé par l'interprète.

[8] Et elles n'ont pas su, bien souvent, en raison d'un bagage culturel qui leur interdisait, selon leur propre avis, de s'affirmer comme créatrices. C'est ce que Liliane Blanc appelle **l'auto-occultation** : « Placée au seuil de sa carrière, la créatrice devait, pour arriver à ses fins, mener une double lutte : non seulement contre la société, mais aussi contre elle-même. Par ses choix de vie, elle se trouvait doublement marginalisée : en

traces de leur passage, les créatrices se sont trouvées isolées et elles ont justement tenté, en inventant leur propre langage, de briser leur solitude créatrice et d'entrer, enfin, « dans l'ordre culturel » :

> Ignorée de l'histoire mais réinventant la sienne propre, piégée dans son rôle d'objet mais se rêvant enfin sujet, la femme redécouvre, en même temps qu'une possible identité, son corps perdu, ses désirs éperdus. Et elle se fabrique alors un langage à elle, encore incertain, fait d'hésitations et de tâtonnements, qui trébuche et balbutie, mais qui la situe dorénavant, de peine et de misère, dans l'ordre culturel[9].

Ces traces, ces autres formes artistiques, non encore inscrites dans le culturel, doivent être rendues visibles. Les créatrices pourront enfin s'insérer dans un processus culturel particulier lorsque les fondements de leurs oeuvres seront reconnues et que les critiques chercheront à comprendre les liens qui les unissent. Le discours des femmes, un discours qui donne un autre « sens » à l'histoire, doit être réactualisé. Car la littérature des femmes a permis d'explorer de « nouveaux territoires », des territoires imaginaires encore en friche, cette végétation dont parle Brossard, territoires que les anciens explorateurs n'avaient pas su découvrir. La recherche de ces traces a d'ailleurs débouché depuis quelques années sur des changements réels, changements provoqués par l'apparition dans la fiction d'une « conscience-femme » :

---

tant que femme artiste acceptée par son entourage, mais aussi par des collègues masculins nullement disposés à lui faire d'emblée un bel accueil.

Il lui fallait, de plus, oser se mettre en lumière dans un monde qui vouait la femme à trop de discrétion. Se contrer sur elle-même pour produire, alors qu'on l'avait éduquée dans le but de servir les autres. Elle devait donc oublier toutes les leçons de modestie et mettre ses hésitations de côté si elle voulait tenter de s'imposer. », *op. cit.*, p. 186.

[9] Gabrielle Frémont, « Casse-texte », *Études littéraires, Féminaire*, 12 (3 déc. 1979), cité dans Lemieux, Denise et Lucie Mercier, *La recherche sur les femmes au Québec : bilan et bibliographie*, *op. cit.*, p. 21.

> De nouveaux territoires devaient être explorés et la prise de conscience d'une oppression a conduit au lien qu'on entretenait avec la réalité, une réalité vue cette fois à travers une conscience-femme[10].

L'isolement et la solitude, résultat des enjeux de pouvoir présents au sein de toute culture, est la conséquence de ce qui attend tout discours « autre », tout discours dont les interprétants ne sont pas ceux privilégiés par l'interprète collectif. Ce dernier mettra toujours en jeu ses tendances exotopiques afin d'assurer sa survie. Car le refus de l'écriture des femmes occulte surtout le pouvoir absolu de l'Autre sur la « culture », sur la Parole. Les femmes créatrices ont peu à peu découvert la solidarité et la reconnaissance de personnes prêtes à tendre l'oreille à un discours différent. Ainsi, alors que Laure Conan, critiquée par les prêtres, rentrait dans les rangs et se consacrait désormais à la littérature historique, Denise Boucher, violemment attaquée par certains mouvements religieux lors de la présentation des *Fées ont soif*, saura compter sur de nombreux appuis[11]. Ainsi, les oeuvres de femmes n'ont souvent pas eu d'effets perlocutionnaires faute de récepteurs et de réceptrices intéressés. Pourquoi ne l'ont-il pas été ? La culture des femmes a aussi été marginalisée en raison du pouvoir inhérent attaché à l'acte créateur, pouvoir que les hommes n'ont pas voulu partager avec les femmes :

> Pouvoir et liberté, donc. Deux mots bien difficiles à appliquer à l'histoire des femmes. Deux forces que les hommes n'ont jamais été prêts à leur concéder facilement. Si prendre la plume ou un pinceau, c'est affirmer son besoin de faire valoir aux autres sa propre conception du monde, de sortir des carcans éternels, de proposer et même de tenter d'imposer ses vues,

---

[10] Louise Dupré, « Poésie, rébellion, subversion », *L'autre lecture*, tome 2, *op. cit.*, p. 153.

[11] « [...] presque un siècle plus tard que sa consoeur-pionnière, Denise Boucher pouvait trouver des appuis parmi les éléments progressistes d'une société qui avait tout de même évolué. Laure Conan n'avait, elle, d'autre choix que de se laisser imposer de l'extérieur la direction et la forme que devait prendre son oeuvre. Il faudra attendre longtemps, après elle, pour que des Québécoises osent vraiment parler d'elles-mêmes. », Liliane Blanc, *op. cit.*, p. 30.

> comment accepter, fût-ce par l'intermédiaire de l'art, qu'un être démuni de ses droits et minorisé ait de telles prétentions ?[12]

Mais toute culture se définit en opposition et la relation culture/non-culture est aussi une partie constituante de la définition de toute culture, marginale ou non[13]. La création se fonde sur ce rapport entre normalité et marginalité et les différences entre hommes et femmes, entre créateurs et créatrices, entre créatrices elles-mêmes, entre créatrices qui assimilent davantage le discours majoritaire et créatrices qui le rejettent, toutes ces différences donnent lieu à une création qui n'est heureusement pas monolithique. Mais s'il est possible de regrouper les textes de femmes en raison d'un sort commun et d'une vision qui se dégage de la vision majoritaire, la littérature des femmes ne peut être qualifiée d'homogène. Longtemps cataloguée dans une section à part dans les manuels d'histoire littéraire, elle se présente désormais dans une vaste multiplicité, et sous le signe de la pluralité :

> [...] à la manière de toute autre esthétique, celle-ci donne lieu à une production romanesque où on pourrait dire [...] que, à l'image des enfants d'une même grande famille, des différences marquées se laissent entrevoir à travers les multiples ressemblances[14].

De tout temps, pour faire part de leurs multiples ressemblances, mais aussi de leurs différences marquées, les femmes ont tenté de se dire, même

---

[12] *Ibid.*, p. 156.

[13] « La langue, instrument de domination, la langue, instrument de libération. [...] Tout pouvoir débouche sur un contre-pouvoir. Il n'y a de différence qu'entre l'institution et la marginalité, qui devenue contre-institution se retrouve institution. Ainsi, la boucle est bouclée; la langue participe de ce processus. », Marina Yaguello, *Les mots et les femmes*, Paris, Payot, 1978, p. 182.

[14] Janet M. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1993, p. 53 (Souligné par nous). Faisant un lien entre « féminisme » et « postmoderne », Janet M. Paterson écrit aussi : « Comme dans le cas des critiques qui parlent *du* féminisme, lorsqu'on dit *le* postmoderne, on gomme, par inadvertance peut-être, la pluralité de cette esthétique. », *ibid.*.

si elles n'ont pas toujours été entendues. Pour ce faire, elles ont créé dans la diversité, dans la multiplicité[15], cherchant à briser les résistances face à d'autres formes de représentation. Afin de créer, les femmes ont d'abord fait acte d'observation et ce sont ces observations particulières qu'elles ont su transformer en cet objet particulier d'étude, en cet « autrement organisé » qu'est la littérature féminine. Parole particulière et prise de conscience, ces fictions ont peu à peu fissuré l'édifice patriarcal, changeant un monde, permettant aux femmes d'accéder à un pouvoir nouveau et traçant un « nouvel horizon[16] ». Ce nouvel horizon est celui des mutations. En prenant enfin la parole, après des siècles de silence, les femmes ont finalement changé le monde en inaugurant une ère nouvelle, celle de la redéfinition et de la permutabilité des rôles dans le respect de la différence.

Mais la création des femmes se présente aussi dans une essentielle continuité. Par le plagiat ou le jeu du collage, les écrivaines féministes des années soixante-dix ont interpellé les écrivaines précédentes et celles qui les suivaient. Soulignant le caractère intertexuel des oeuvres d'inspiration féministe, Evelyne Voldeng citait plusieurs femmes, dont Hélène Cixous et Eliane Azoulay, ayant insisté « sur la continuité qui unit les textes entre eux », expliquant ainsi

> qu'un texte s'élabore à partir de ceux qui l'ont précédé et de ceux parmi lesquels il prend place. Il existe une relation nécessaire d'une écriture à une autre écriture qui la précède ou qui s'inscrit dans le même horizon temporel[17].

Mais cette dynamique ne s'observe pas uniquement en matière de création féministe, car tous les textes de femmes s'interpellent ainsi, interprétant, expliquant ou contestant les oeuvres antérieures et annonçant celles qui

---

[15] Il faut en effet prendre en compte la multiplicité de la création au féminin, celle-ci n'étant pas, loin de là, une création uniforme, monolithique.

[16] Nicole Brossard, *le Devoir*, 3 juin 1978, p. 25.

[17] « L'intertextualité dans les écrits féminins d'inspiration féministe », *Gynocritiques*, *op. cit.*, p. 52.

viennent. Toutes les créations prennent place dans un continuum qui crée la tradition littéraire des femmes québécoises comme en font foi ces paroles de Jovette Marchessault tirées de *La Saga des poules mouillées* et par lesquelles la narratrice reconnaît, dans les traces laissées par d'autres écrivaines, le mouvement qui fait apparaître la parole :

> Je suis « plongée » dans l'oeuvre d'Anne Hébert, de Gabrielle Roy, de Germaine Guèvremont, de Laure. Il faut que je réussisse à les réunir dans l'espace d'un lieu. Pour moi, ce sont nos mères, faiseuses d'anges ou de pluies, brûlées ou noyées dans l'encre ... Je suis emballée et effrayée ...

Cet extrait de *La Saga des poules mouillées* est cité dans un article de Gabrielle Frémont, « *Traces d'elles, essai filliation*[18] ». Frémont explique que :

> parallèlement à cette intertextualité d'ordre synchronique (on va d'un livre à l'autre, d'un texte à l'autre, dans une sorte de trajectoire horizontale) se dessine et se développe, étrangement, en même temps, un autre mouvement, vertical cette fois, d'ordre diachronique, qui tente de joindre les femmes d'hier à celles d'aujourd'hui, de retrouver dans les oeuvres du passé — celles de nos aînées en écriture — nos propres traces[19].

Pourtant, certaines critiques, dans le sillage de Madeleine Gagnon, affirmeront que les écrivaines précédant l'ère féministe n'ont pu s'inscrire dans une « véritable tradition » : « La peur du ridicule, la peur d'être jugée les ont empêchées d'établir une véritable tradition féminine en littérature québécoise. Leur propre spécificité a été camouflée par la peur de s'affirmer[20]. » Selon nous, au contraire, cette tradition existe[21] et elle doit être examinée de plus près afin de parvenir à circonscrire le cheminement

---

[18] *Gynocritiques, op. cit.*, p. 89.

[19] *Ibid.*, p. 88-89.

[20] Lucie Lequin, *op. cit.*, p. 113-114.

[21] De la même manière, doit-on penser que la littérature québécoise ne débute qu'avec l'affirmation d'une spécificité québécoise ?

créateur des femmes d'ici. Les textes féministes n'ont pas surgi du néant; ils se sont insérés dans un processus entamé par toutes celles qui ont précédé. En fait, les mutations ne sont survenues que grâce à l'action de toutes ces femmes qui ont pris la plume depuis le début de notre histoire littéraire. La littérature des femmes est constituée de tous les textes publiés par des auteures, qu'ils soient ou non provocateurs ou revendicateurs, qu'ils affirment ou non la spécificité féminine. Ces oeuvres ont annoncé les paroles futures, les métamorphoses qui allaient survenir. Pleines de promesses malgré leurs silences, elles préparent la voie aux oeuvres futures en expliquant ou encore en venant contredire les oeuvres passées. De cette opposition naît une dynamique systémique, une sémiosis toujours renouvelée, engendrant une aire culturelle particulière, celle des femmes.

Au-delà des genres, de la forme, des prises de conscience et des déterminations particulières, une même réalité façonne différemment l'imaginaire des créatrices. Leur situation commune les a de tout temps liées. En fait, la perception des femmes s'est bien longtemps située du côté de « l'irréel » :

> Ainsi, l'origine même du concept de réalité montre que celui-ci implique essentiellement la notion de collectivité, d'une collectivité sans limites particulières, susceptible d'une augmentation bien précise de connaissance. Le réel se présente donc à nous comme ce que la communauté des chercheurs continuera de réaffirmer comme réalité dans un avenir raisonnable; l'irréel, c'est ce que cette même communauté des chercheurs se plaira à nier[22].

Le réel étant donc ce qui est considéré comme la réalité par la communauté des chercheurs, trop souvent celui des femmes n'a semblé être qu'une histoire fantasmagorique. En passant sous silence la création des femmes, les critiques, les commentateurs, les poéticiens et les chercheurs, gardiens de la culture, ont du même coup nié le réel des femmes. Les créatrices inventent le monde autrement parce qu'elles vivent une réalité hétérogène, des contraintes et des pouvoirs différents. Et si nous nous acheminons peu

---

[22] Marie et Louis Francoeur, *op. cit.*, p. 304.

à peu vers une sorte d'altérité créatrice, l'imaginaire prend encore sa source dans des réalités multiples. Pour contrer l'occultation, les créatrices ont eu recours à l'implicite et, oeuvrant dans une certaine clandestinité, elles ont fait part d'un réel longtemps non-identifiable pour les hommes. En ce sens, et bien que les poétesses et les écrivaines ne créent certes pas toutes dela même manière, certaines représentations du monde ne pouvaient être que le fait des créatrices. Leurs oeuvres devraient toujours être examinées dans le cadre d'un processus et non comme des éléments disséminés issus d'une possible parthénogénèse et apparaissant subitement dans la culture.

Nous avons voulu décrire, de manière partielle, cette histoire littéraire des femmes qui demeure encore à circonscrire plus précisément. Examinant les liens qui se forment entre diverses générations d'écrivaines, nous voulions comprendre certains procédés et certains buts créatifs des écrivaines. La découverte d'une certaine connivence, d'un accord tacite, semblait passer par le chemin de l'implicite, du métaphorique. La création au féminin doit être considérée comme une création parallèle puisque, esthétique longtemps occultée, elle fut obligée de s'épanouir dans le refus et l'adversité, puis dans la dénonciation et la lutte. Ce refus et cette adversité, puis ce recours à la subversion, ne peuvent être exclus detoute tentative de compréhension de la culture des femmes. Car les silences racontent tout autant l'histoire littéraire des femmes, à notre avis, que l'écriture spécifique parlant d'un être-femme.

De même, la critique au féminin ne peut se concevoir sans prise en compte de la subjectivité linguistique d'une autre perception du monde. Car création et critique sont intimement liées; si la forme et le message de l'une diffèrent, l'autre en est obligatoirement entachée. Ainsi, la critique au féminin ne doit pas être pensée comme celle faite par des hommes sur des créateurs. Comme l'affirme Louise Forsyth, « [i]l faut inventer de nouvelles formes pour écrire au féminin. De ce seul fait, la nécessité de réinventer la lecture et la critique littéraire s'impose[23] » :

---

[23] Louise Forsyth, « L'écriture au féminin : *l'Euguélionne* de Louky Bersianik, *l'Absent aigu* de Geneviève Amyot, *l'Amèr* de Nicole Brossard », *op. cit.*, p. 199.

> De la même façon que ces écrivaines québécoises trouvent que le seul moyen de libérer l'imaginaire est d'incorporer à la texture somptueuse de leur écriture des réflexions théoriques et des visions poétiques, la critique littéraire féministe est obligée d'apprécier sur un plan purement personnel le texte qu'elle lit et de passer à la création dans sa propre écriture au moment même où elle fait ses analyses les plus lucides[24].

Beaucoup de travail a été accompli depuis deux décennies. De plus en plus de femmes cherchent les traces de ces créatrices qui jalonnent l'histoire des arts. Ainsi, plusieurs musiciennes, telles Clara Schumann et Fanny Mendelssohn, sont redécouvertes et leurs répertoires joués devant un public de plus en plus important. En littérature, ce travail d'exploration a été entrepris par de nombreuses écrivaines et critiques qui cherchent à découvrir, à comprendre et à expliquer la parole de ces femmes connues ou inconnues. Mais ce travail de critique n'est pas uniquement archéologique, il demande aussi de remodeler, de redéfinir la conception du monde, de revoir en fait tout ce qui jusqu'ici constituait la première culture, celle des hommes, et dans laquelle les femmes ont cherché à agir, à créer, à comprendre, composant alors la deuxième culture, celle établie au coeur même d'un rapport rupture/symbiose avec la première. L'élaboration de la culture des femmes est aussi le reflet de la Culture. Pour comprendre les enjeux d'une telle parole, les femmes et les hommes doivent prendre conscience de la continuité de l'histoire littéraire des femmes. Car les actes de langage particuliers produits par les écrivaines et les poétesses, et dont les intentions de représentation et de communication n'ont pas toujours été entièrement reconnues, désignent les jalons qui ont conduit, lentement, mais sûrement, à la prise de parole actuelle des femmes. La prise en compte d'un tel cheminement permet d'entrevoir l'existence d'une véritable histoire littéraire des femmes.

En ce sens, l'élaboration d'ouvrages d'histoire littéraire des femmes constituerait un intéressant projet pour l'avancée de la critique au féminin. Tout comme les historiennes du collectif Clio se sont intéressées à

---

[24] *Ibid.*, p. 58.

reconstituer l'histoire des femmes du Québec, les critiques littéraires devraient s'attacher à circonscrire le cheminement des auteures, des poétesses et des dramaturges québécoises. Un tel projet permettrait de percevoir le cheminement littéraire des créatrices, non plus comme quelques noms perdus dans l'océan des oeuvres masculines, mais plutôt comme une histoire continue avec ses moments de silence et ses moments d'exaltation. Malgré les obstacles et les difficultés, il nous semble important de parvenir à embrasser comme un ensemble l'histoire littéraire des femmes en examinant leur cheminement, les intentions de représentation et de communication de leurs œuvres, ainsi que leur réception et leur insertion dans le processus littéraire québécois. Désormais, les concepts de différence, de spécificité ou d'altérité font place à la notion de reconnaissance, la reconnaissance d'une parole particulière. Car celle-ci permettra enfin de vivre l'hétérogène au sein de parcours littéraires et créatifs concomitants.

BIBLIOGRAPHIE

1. OEUVRES ÉTUDIÉES

BROSSARD, Nicole, *l'Amèr ou le chapitre effrité*, Montréal, Éd. Quinze, 1977 ; l'Hexagone, 1988.

HÉBERT, Anne, *Les Chambres de bois*, Paris, les Éditions du Seuil, 1958.

ROY, Gabrielle, *Bonheur d'occasion*, Montréal, Stanké (coll. « Québec 10/10 »), 1977 [1947].

2. OEUVRES LITTÉRAIRES CITÉES

BERNIER, Jovette-Alice, *La Chair décevante*, Montréal, Éditions A. Lévesque, 1931 ; Montréal, Fides, 1982.

BERSIANIK, Louky, *l'Euguélionne*, Montréal, Stanké (coll. « Québec 10/10 »), 1985 [1976].

----------, *Les Agénésies du vieux monde*, Outremont, L'Intégrale, 1982.

BOSCO, Monique, *Un amour maladroit*, Paris, Gallimard, 1961.

BOUCHER, Denise, *Les Fées ont soif*, Montréal, Éditions Intermède, 1978 ; Montréal, l'Hexagone, 1989.

BLAIS, Marie-Claire, *le Jour est noir*, Montréal, Éditions du Jour, 1962.

----------, *Manuscrits de Pauline Archange*, Montréal, Le Jour, 1968.

BROSSARD, Nicole, *Mordre en sa chair*, Montréal, Éditions de l'Estérel, 1966.

----------, *L'écho bouge beau*, Montréal, Éditions de l'Estérel, 1968.

----------, *Mécanique jongleuse*, Paris, Génération, 1973 ; suivi de *Masculin grammaticale*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1974.

----------, *Un livre*, Montréal, Les Quinze, 1980 (présentation critique de Yolande Villemaire).

CHÉNÉ, Yolande, *Au seuil de l'enfer*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1961.

CHOQUETTE, Adrienne, *La Coupe vide*, Montréal, Éditions Fernand Pilon, 1948.

CONAN, Laure (pseudonyme de Félicité Angers), *Angéline de Montbrun*, Montréal, Fides, 1967.

DUMONT, Fernand, *L'Ange du matin*, Montréal, Éditions de Malte, 1952.

LALONDE, Michèle, *Speak White*, Montréal, l'Hexagone, 1974.

La Nef des sorcières, Montréal, Quinze, 1976.

LAPOINTE, Paul-Marie, *Le Vierge incendié*, Montréal, Éditions Mythra-Mythe, 1948.

LASNIER, Rina, *Mémoire sans jours. Poèmes II*, Montréal, Fides, 1972.

LORANGER, Françoise, *Mathieu*, Montréal, Le Jour, 1949 ; Montréal, Le Cercle du livre de France, 1967.

MAHEUX-FORCIER, Louise, *Amadou*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1963.

MARCHESSAULT, Jovette, *Triptyque lesbien*, Montréal, Éditions de la Pleine lune, 1980.

MARTIN, Claire, *La joue droite*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1966.

PARADIS, Suzanne, *Il ne faut pas sauver les hommes*, Québec, Garneau, 1961.

RENAUD, Thérèse, *Les Sables de rêve*, 3ième Cahier de la File indienne, 1946 ; Montréal, Les Herbres rouges, 1975.

SAINT-ONGE, Pauline, *Ce qu'il faut de regrets*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1969.

SÉNÉCAL, Eva, *Dans les ombres*, Montréal, Éditions A. Lévesque, 1931.

TARDIF, Thérèse, *Désespoir de jeune fille*, Montréal, l'Arbre, 1943.

THÉORET, France, *Bloody Mary*, Montréal, les Herbes Rouges, nº 23, janvier 1977; Montréal, l'Hexagone, 1991.

TURCOTTE, Élise, *Le Bruit des choses vivantes*, Montréal, Leméac, 1991.

VILLIERS, Marie de (Simone Routhier), *Réponse à* Désespoir de vieille fille, Montréal, Beauchemin, 1943.

3. LES ÉCRIVAINES ET LEURS OEUVRES

a. JOVETTE BERNIER : et sur *la Chair décevante.*

BRUCHÉSI, Jean, « Dans le monde des Lettres »,*La Revue moderne*, Montréal, Février 1932, p. 16.

CHAMBERLAND, Roger, « Introduction », *La Chair décevante*, Montréal, Fides, 1982.

b. LOUKY BERSIANIK : et sur *l'Euguélionne*

BASILE, Jean, « l'Euguélionne de Louky Bersianik. La moitié des hommes sont des femmes », *le Devoir*, 6 mars 1976, p. 13.

MARTEL, Réginald, « Quand femme varie », *la Presse*, 20 mars 1976, p. D3.

SAINT-MARTIN, Lori, « L'ironie féministe prise au piège : l'exemple de *l'Euguélionne* », *Voix et Images*, nº 46, automne 1990, p. 120.

c. GABRIELLE ROY : et sur *Bonheur d'occasion*

ALAIN, Albert, « *Bonheur d'occasion* », *Le Devoir*, 15 septembre 1945.

AMPRIMOZ, Alexandre, « Fonction gestuelle : *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy », *Présence francophone*, nº 24, 1982.

BERNIER, Germaine, « Hommages et critiques autour de *Bonheur d'occasion* », *le Devoir*, 24 janvier 1948, p. 4.

----------, « *Bonheur d'occasion* », *Cercle d'Études d'Angers*, 30 cercle, janvier 1948.

----------, « *Bonheur d'occasion* », *Études*, janvier 1948.

----------, « Hommes et Mondes », janvier 1948, p. 3.

----------, « Livres et Lectures », janvier-décembre 1948.

BERTRAND, Théophile, « *Bonheur d'occasion* aujourd'hui », *Lectures*, vol. 3, novembre 1947, p. 155-157.

----------, *Mes Fiches*, 20 décembre 1945, p. 23.

BESSETTE, Gérard, « *Bonheur d'occasion* », *l'Action universitaire*, Montréal, 18e années, nº 4, juillet 1952, p. 53-74.

----------, « Gabrielle Roy », *Une littérature en ébullition*, Montréal, Éditions du Jour, 1968, p. 219-308.

BLAIS, Jacques, « L'unité organique de *Bonheur d'occasion* », *Études françaises*, Montréal, vol VI, nº 1, février 1970, p. 25-50.

BOIVIN, Aurélien, « *Bonheur d'occasion* ou le salut par la guerre », *Québec français*, Été 1996, nº 102, p. 86-90.

BOURBONNAIS, Nicole, « Gabrielle Roy : de la redondance à l'ellipse ou du corps à la voix », *Voix et Images*, vol. XVI, nº 1 (46), automne 1990, p. 95-110.

----------, « Gabrielle Roy : la représentation du corps féminin », *Voix et Images*, vol. XIV, nº 1, automne 1988, p. 72-89.

BROCHU, André, « La structure sémantique de *Bonheur d'occasion* », *Revue des sciences humaines - Lille III*, 1979, p. 37-47.

----------, «Thèmes et structures de *Bonheur d'occasion* », *Écrits du Canada français*, Montréal, vol. XXII, 1966, p. 163-208.

----------, « Un aperçu sur l'oeuvre de Gabrielle Roy », *Quartier latin*, Montréal, 20 février 1962, p. 8 ; 22 février 1962, p. 14 ; 27 février 1962, p. 11.

BRUNET, Berthelot, « *Bonheur d'occasion*, par Gabrielle Roy »,*La Nouvelle Relève*, septembre 1945, vol. IV, nº 4, p. 352-354.

CHARASSON, Henriette, « *Bonheur d'occasion* »,*Le Devoir*, 26 juin 1948, p. 9.

DAMMANN, Vera, « *The Tin Flute* - Gabrielle Roy. Éditions Reynal & Hitchcock, New York, 1947 », *Lecture I*, 1947, p. 247.

DARTIS, Léon, « La genèse de *Bonheur d'occasion* », *La Revue moderne*, vol. XXIX, nº 1 (mai 1947), p. 9-46.

DESCAVES, Pierre, «Un grand prix littéraire français à une romancière canadienne », *le Devoir*, 20 décembre 1947, p. 10.

DESMARCHAIS, Rex, « Gabrielle Roy vous parle d'elle et de son roman », *Le Bulletin des agriculteurs*, vol. XLIII, nº 5 (mai1947), p. 8-9, 36-39, 43-44.

DES RIVIERES, Marie-José, « Une analyse idéologique de *Bonheur d'occasion* », *Littérature et Idéologies. La Dynamique des fictions*, Québec, Université Laval, novembre 1978, p. 73-87.

DUHAMEL, Roger, « *Bonheur d'occasion* », *L'Action Universitaire*, octobre 1945.

----------, « Courrier des lettres. *Bonheur d'occasion* », *L'Action nationale*, Montréal, 13e année, vol. XXVI, nº 2, octobre 1945.

----------, « Un beau, un très beau roman », dans *Présence de la critique*, Montréal, H.M.H., 1966, p. 43-46.

ELDER, Jo-Anne, « Écrire le regard : analyse du discours optique dans *Bonheur d'occasion* », *Portes de communication*, sous la

direction de Claude Romney et Estelle Dansereau, Ste-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1995.

FILIATRAULT, Jean, « Le bonheur dans le roman canadien-français », *Liberté*, nouvelle série, Montréal, vol. 3, nº 6, décembre 1961, p. 750-755.

G., J.-M., c.s.c., *Lectures*, janvier 1946, p. 263.

Gabrielle Roy : dossier de presse, 1945-1980, Sherbrooke, Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, 1981.

GAGNÉ, Marc, *Visages de Gabrielle Roy*, Montréal, Beauchemin, 1973, 327 pages.

GARNEAU, René, « *Bonheur d'occasion* », *Le Canada*, 6 août 1945, p. 5.

GIRON, Roger, « Gabrielle Roy, Prix Fémina », *La Revue moderne*, Montréal, mars 1948.

HAMEL, Jean-Charles, « "*Bonheur d'occasion* " de Gabrielle Roy », *Le Jour*, 4 août 1945, p. 5.

LAFLECHE, Guy, « Les bonheurs d'occasion du roman québécois », *Voix et Images*, Montréal, vol. III, nº 1, septembre 1977, p. 96-115.

LAFLEUR, Bruno, « *Bonheur d'occasion* », *Revue dominicaine*, Québec, 51e année, t. II, vol. LI, novembre 1945, p. 289-296.

LAPOINTE, Jeanne, « Quelques apports positifs de notre littérature d'imagination », *Cité libre*, Montréal, nº 10, octobre 1954.

LEGRAND, Albert, « Pour l'amour de la littérature », *le Quartier latin*, 20 février 1948, p. 2.

----------, « Gabrielle Roy ou l'être partagé », *Études françaises*, Montréal, 1re année, nº 2, juin 1965, p. 39-65.

LEMIRE, Maurice, « *Bonheur d'occasion* ou le salut par la guerre », dans *Recherches sociographiques*, vol. X, nº 1 (janvier-avril 1969), p. 23-35.

LEWIS, Paula Gilbert, « Trois générations de femmes : le reflet mère-fille dans quelques nouvelles de Gabrielle Roy », *Voix et images*, vol. X, nº 3, printemps 1985, p. 165-176.

MARCOTTE, Gilles, « En relisant *Bonheur d'occasion* », *L'Action nationale*, Montréal, 18e année, vol. XXXV, nº 3, mars 1950, p. 197-206.

MARIE-REINE, « À travers les Ténèbres », *La Liberté et Le Patriote*, 16 avril, 1948.

MELANÇON, Carole, « Évolution de la réception de *Bonheur d'occasion* de 1945 à 1983 au Canada français », *Études littéraires*, vol. 17, nº 3, Hiver 1984, p. 457-468.

Portes de communications. Études discursives et stylistiques dans l'oeuvre de Gabrielle Roy, sous la direction de Claude Romney et Estelle Dansereau, Ste-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1995.

ROY, Paul-Émile, c.s.c., « Gabrielle Roy ou la difficulté de s'ajuster à la réalité », *Lectures*, nouvelle série, Montréal, vol. II, nº 3, novembre 1964, p. 55-61.

SAINT-PIERRE, Annette, *Gabrielle Roy. Sous le signe du rêve*, Manitoba, Éditions du Blé, 1975, 137 pages.

SHEK, Ben-Z., « De quelques influences possibles sur la vision du monde de Gabrielle Roy : George Wilkinson et Henri Girard », *Voix et Images*, 42, printemps 1989, p. 437.

SIROIS, Antoine, « *Bonheur d'occasion*, roman de Gabrielle Roy », *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, III, Montréal, Fides, 1982. Sous la direction de Maurice Lemire, p. 133.

SYLVESTRE, Guy, *Revue de l'Université d'Ottawa*, avril-juin 1946, p. 221.

RICARD, François, *Gabrielle Roy*, Fidès, 1975.

----------, *Gabrielle Roy. Une vie*, Montréal, Boréal, 1996.

ROY, Paul-Émile, c.s.c., *Lectures*, novembre 1964, p. 56.

d. ANNE HÉBERT : et sur *Les Chambres de bois*

Anne Hébert : dossier de presse, 1942-1980, Sherbrooke, Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, 1981.

AYLWIN, U., « Au pays de la fille maigre : *Les Chambres de bois* d'Anne Hébert », *Cahiers de Sainte-Marie*, avril 1967, nº 4, p. 37-50.

BLAIN, Maurice, « Anne Hébert ou le risque de vivre », *Liberté '59*, nº 5 (septembre-octobre 1959), p. 322-330.

BONENFANT, Joseph, « *Les Chambres de bois* d'Anne Hébert », Nouvelles de l'AEFLUM, février 1959.

BOUCHARD, Denis, *Une lecture d'Anne Hébert*, Montréal, H.M.H., Coll. Littérature, 1977, p. 197-242.

DUHAMEL, Roger, *Le Devoir*, 12 décembre 1958.

GRANDPRÉ, Pierre de, « La Crypte du poème et ses tombeaux princiers : Anne Hébert, *Les Chambres de bois* », dans *Dix ans de vie littéraire au Canada-français*, Montréal, Beauchemin, 1966, p. 147-151.

----------, « *Les Chambres de bois* », *Le Devoir*, 27 septembre 1958, p. 11.

LACOTE, René, *Anne Hébert*, Paris, Éditions Seghers, 1969.

LE MOYNE, Jean, « Hors les chambres d'enfance », *Le Journal musical canadien*, 1958 ; repris dans G. Marcotte, *Présence de la critique*, Montréal, Éd. H.M.H., 1966, p. 35-42.

LOCKQUELL, Clément, « L'Univers d'Anne Hébert », *Le Soleil*, 8 novembre 1958, p. 4.

LOMBARD, Pierre, « *Les Chambres de bois* », *L'Action catholique*, 15 novembre 1958, p. 4.

PAGÉ, Pierre, *Anne Hébert*, Montréal, Fides, coll. « Écrivains canadiens d'aujourd'hui », 1965.

PATERSON, Janet m., « Anne Hébert », *Revue canadienne des langues vivantes*, vol. XXXVII, 1980-1981, p. 207-211.

----------, *Anne Hébert : architexture romanesque*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1985.

----------, « Bibliographie critique des études consacrées aux romans d'Anne Hébert », *Voix et images*, vol. V, nº 1, automne 1979, p. 187-192.

----------, « Bibliographie d'Anne Hébert », *Voix et images*, vol. VII, nº 3, printemps 1982, p. 505-510.

ROBIDOUX, Réjean, et André RENAUD, « *Les Chambres de bois* d'Anne Hébert », dans *Le Roman canadien-français du XXe siècle*, Ottawa, Éd. de l'Université d'Ottawa, 1966, p. 171-185.

ROBILLARD, Jean-Paul, « Le livre de la semaine : "*Les Chambres de bois*" », *Le Petit journal*, du 19 au 26 octobre 1958, p. 45.

ROY, Lucille, « Anne Hébert ou le désert du monde », *Voix et Images*, vol. VII, nº 3, printemps 1982, p. 483-503.

----------, *Entre la lumière et l'ombre. L'univers poétique d'Anne Hébert*, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1984, 204 p.

SAINT-AUBIN, « *Les Chambres de bois* d'Anne Hébert », *Les Cahiers de la Nouvelle-France*, nº 8, octobre-décembre 1958, p. 266-269 ; repris dans *Lectures*, vol. 5, nº 14, mars 1959, p. 220-221.

SAYNAC, B., « Le Pacte de l'enfance dans *Les Chambres de bois* et *Les Enfants du sabbat* d'Anne Hébert », *Recherches et travaux*, Université de Grenoble, nº 20, 1981, p. 79-86.

THÉRIO, Adrien, « La Maison de la belle et du prince ou l'enfer dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert », *Livres et auteurs québécois 1971*, p. 274-285.

TOMLINSON, M.D., « Comparaison des *Enfants terribles* et des *Chambres de bois* », *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 43, octobre-décembre 1973, p. 532-539.

URBAS, Jeannette, « Reflet et révélation. La Technique du miroir dans le roman canadien-français moderne », *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 43, 1973, p. 573-586. (Cf. p. 581-584)

e. NICOLE BROSSARD : et sur *l'Amèr*

[ANONYME], « Nicole Brossard, *l'Amèr* », *le Quotidien*, 10 septembre 1977, p. C-4.

BAYARD, Caroline, « Nicole Brossard et l'utopie du langage », *la Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 50, nº 1, janvier-mars 1980, p. 89-95.

BROSSARD, Nicole, « La question de l'identité », dans « La femme et l'écriture », *le Devoir*, 3 juin 1978, p. 25.

CHAMPAGNE, Guy, « *l'Amèr ou le Chapitre effrité* », *Québec français*, décembre 1977, p. 5.

Collectif, « Dossier Nicole Brossard », *Hobo-Québec*, nº 14-15, janvier 1974, p. 12-22.

Collectif, « Traces. Écriture de Nicole Brossard », *la nouvelle barre du jour*, nº 118-119, novembre 1982, 221 p.

DRAPEAU, Renée-Berthe, *Féminins singuliers, Pratique d'écriture : Brossard, Théoret*, Montréal, Triptyque, 1986, 119 p.

DUBUC, Madeleine, « À vos risques et périls », *la Presse*, 3 mars 1979, p. E-1.

DURANLEAU, Irène, « Le texte moderne et Nicole Brossard », *Études littéraires*, vol. 14, nº 1, avril 1980, p. 105-122.

FORSYTH, Louise, « L'écriture au féminin : *l'Euguélionne* de Louky Bersianik, *l'Absent aigu* de Geneviève Amyot, *l'Amèr* de Nicole Brossard », *Journal of Canadian Fiction*, nº 25-26, 1979, p. 199-211.

GEMME, Gilles, « *l'Amèr* de Nicole Brossard. Déranger le lecteur », *le Canada français*, 16 novembre 1977, p. 56.

GIGUERE, Richard, « Poésie », *University of Toronto Quarterly*, été 1978, p. 357-366.

----------, « Poésie », *University of Toronto Quarterly*, été 1979, p. 354-362.

GIRARD, Michel, « *l'Amèr ou le Chapitre effrité* », *Nos livres*, décembre 1977, nº 363.

GIROUX, Robert, et Hélène DAME, « Les critères de poéticité dans l'histoire de la poésie québécoise (sémiotique littéraire) », *Études littéraires*, vol. 14, nº 1, avril 1980, p. 123-163.

IMBERT, Patrick, « *l'Amèr* de Nicole Brossard ou l'Art de la demi-page blanche », *le Droit*, 18 mars 1978, p. 22.

LABERGE, Christian, « *l'Amèr* de Nicole Brossard : l'écriture du corps et le corps de l'écriture », *Protée*, été 1983, p. 120-124.

LAPIERRE, René, « Nicole Brossard. *l'Amèr ou le Chapitre effrité* », *Livres et Auteurs Québécois*, 1977, p. 90-92.

« La Vie littéraire », *le Devoir*, 13 octobre 1979, p. 20.

LEQUIN, Lucie, « les Femmes québécoises ont inventé leurs paroles », *The American Review of Canadian Studies*, automne 1979, p. 113-124 (v. p. 117-119).

MELANÇON, Robert, « L'impasse de *l'Amèr* », *Le Devoir*, 8 octobre 1977, p. 19.

MILOT, Louise, « Nicole Brossard : une influence coûteuse », dans *Québec-Acadie. Modernité/Postmodernité du roman contemporain*, sous la direction de Madeleine Frédéric et Jacques Allard, p. 77-86.

MOISAN, Lise, et VIVIER, Claudine, « Nicole Brossard et Adrienne Rich : conscience lesbienne et littérature »,*la Vie en rose*, septembre-novembre 1981, p. 52.

NEPVEU, Pierre, « Nicole Brossard et France Théoret : la pensée/l'impensable », *Lettres québécoises*, hiver 1980-1981, p. 24-28.

----------, « Ontologie et écologie » dans *l'Écologie du réel*, Montréal, Boréal, 1988, p. 141-154.

OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine, « Il faut se voir pour se croire », *Châtelaine*, janvier 1978, p. 24.

ROYER, Jean, « Nicole Brossard : la traversée des inédits », *le Devoir*, 16 décembre 1978, p. 24.

----------, « Nicole Brossard. La tentation du roman », *le Devoir*, 30 octobre 1982, p. 17.

SAINT-MARTIN, Lori, « Anne Hébert et Nicole Brossard, de la poésie à la prose », *Études de lettres*, juillet-septembre 1989, p. 67-77.

« Vient de paraître. Nicole Brossard... », *le Droit*, 1er octobre 1977, p. 20.

VILLEMAIRE, Yolande, « *l'Amèr ou le Chapitre effrité* », *Nouvelle Barre du Jour*, octobre 1977, p. 84-87.

4. OUVRAGES D'HISTOIRE ET DE CRITIQUE LITTÉRAIRE

(a) Livres (mémoires et thèses)

ARGUIN, Maurice, *Le roman québécois de 1944 à 1965*, Montréal, l'Hexagone, 1989.

BEAUDOIN, Réjean, *Le Roman québécois*, Montréal, Boréal, 1991.

BORDUAS, Paul-Émile, *Refus global et autres écrits, Essais*, édition préparée et présentée par André G. Bourassa et Gilles Lapointe, Montréal, l'Hexagone (coll. « Typo »), 1990.

BROCHU, André, *L'instance critique : 1961-1973*, Montréal, Leméac, 1974.

Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, sous la direction de Gilles Dorion, Montréal, Fides, 1978.

DUCROCQ-POIRIER, Madeleine, *Le roman canadien de langue française de 1860 à 1958 : recherche d'un esprit romanesque*, Paris Nizet, 1978.

HAECK, Philippe, *Naissances. De l'écriture québécoise*, Essais, Montréal, VLB éditeur, 1979.

LAFORTUNE, Monique, *Le roman québécois, reflet d'une société*, Laval, Mondia, 1985.

LEMIRE, Maurice, *Introduction à la littérature québécoise (1900-1939)*, Montréal, Fides, 1981.

Le Québécois et sa littérature, sous la direction de René Dionne, Sherbrooke, Éditions Naaman, Paris, Agence de Coopération Culturelle et Technique, 1984.

Littérature québécoise. Des origines à nos jours, sous la direction de Heinz Weinmann et de Roger Chamberland, Lasalle, HMH, 1996.

Littérature québécoise : La recherche en émergence, Québec, Nuit blanche, 1991.

MARCHAND, Jacques, *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, Montréal, VLB éditeur, 1979.

MARCOTTE, Gilles, *Une littérature qui se fait*, Montréal, HMH, 1969.

NEPVEU, Pierre, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1988.

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

ROBIDOUX, Réjean, et RENAUD, André, *Le roman canadien-français du XXe siècle*, Ottawa, Éd. de l'Université d'Ottawa, 1966.

(b) Revues

Amérique française, nov. 1941, vol. 1, nº 1.

GAUVREAU, Claude, « Le Jour et le joug sains », *Sainte-Marie*, vol. 2, nº 2, 30 oct. 1945.

VADEBONCOEUR, Pierre, « Réflexions sur la foi », *Cité libre*, mai 1955, p. 15.

5. FEMMES ET ÉCRITURE

5.1 Ouvrages de philosophie, d'histoire et d'analyse littéraire

(a) Livres (mémoires et thèses)

BEAUVOIR, Simone de, *Le Deuxième sexe*, Paris, Gallimard (coll. « Idées »), 1949.

BERSIANIK, Louky et *collab.*, *la Théorie, un dimanche*, Montréal, Remue-ménage, coll. « Itinéraires féministes », 1988.

BLANC, Liliane, *Elle sera poète, elle aussi ! Les femmes et la création artistique*, Montréal, Le Jour, 1991.

BOLOGNE, Jean-Claude, *Histoire de la pudeur*, Paris, Olivier Orban, 1986.

BRÉCOURT-VILLARS, Claudine, *Écrire d'amour. Anthologie de textes érotiques féminins (1799-1984)*, Paris, Ramsay, 1985.

BRISSON, Marcelle et *collab.*, *Éros au pluriel*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Brèches », 1984, 229 p.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine, *la Raison baroque, de Baudelaire à Benjamin*, Paris, Galilée, 1984, 248 p.

CIXOUS, Hélène, Madeleine GAGNON, et Annie LECLERC, *La Venue à l'écriture*, Paris, 10/18, nº 121, 1977.

DIDIER, Béatrice, *L'Écriture-femme*, Paris, P.U.F. Ecriture, 1981.

DUBOIS, Jacques, "Littératures minoritaires", dans *l'Institution de la littérature*, chap. VII Fernand Nathan/Editions Labor (*Dossiers Média*), 1978, p. 129.

FIRESTONE, Shulamith, *La dialectique du sexe*, Paris, Stock, 1972.

GARCIA, Irma, *Promenade femmilière: recherches sur l'écriture féminine*, Paris, Editions des femmes, 1981.

HUSTON, Nancy, *Journal de la création*, Paris, Seuil, 1990.

JARDINE, Alice A., *Gynesis, Configurations of Woman and Modernity*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1985, 281 p.

KRISTEVA, Julia, *Le langage, cet inconnu*, Paris, Seuil, 1981.

----------, *Les Nouvelles maladies de l'âme*, Paris, Fayard, 1993.

LAMY, Suzanne, *D'elles*, Montréal, l'Hexagone, 1984, 113 p.

LECLERC, Annie, *Parole de Femme*, Paris, Grasset, 1974.

SARDE, Michèle, *Colette, libre et entravée*, Paris, Stock, 1978.

YAGUELLO, Marina, *Les mots et les femmes*, Paris, Payot, 1978.

(b) Articles

CLÉMENT, Catherine, « Enclave, esclave », *L'Arc*, 61, 1975, p. 13-17.

CLÉMENT, Catherine, et Luce IRIGARAY, "La femme, son sexe et sa langue", *La Nouvelle Critique*, nº 82, mars 1975.

DEFROMONT, Françoise, "Faire la femme : différence sexuelle et énonciation", *Fabula*, « Sur l'énonciation », vol. 5, 1985, p. 95-112.

HOUDEBINE, Anne-Marie, "Les femmes dans la langue", *34/44, Cahiers de recherches de S.T.D.* (Université de Paris 7), « Femmes et Institutions », 1984, p. 11.

MARINI, Marcelle, « L'élaboration de la différence sexuelle dans la pratique littéraire de la langue », « Femmes, écriture, philosophie », *Cahiers du Grad*, Faculté de philosophie, Université Laval, nº 1, 1987.

Femmes et langage, *Cahiers du GRIF*, nº 12-13, octobre 1976.

(c) Films

TODD HENAUT, Dorothy, *Les terribles vivantes*, [Montréal] : O.N.F., 1986.

5.2 L'écriture des femmes du Québec

(a) Livres (mémoires et thèses)

ANDERSEN, Margret, « Innovatrice et conservatrice : deux aspects de l'écriture canadienne au féminin », *La femme et la culture*, Conférence de Halifax.

----------, « La douceur n'est pas encore de mise », dans *Paroles rebelles*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 1992.

AUDET, Liette, « Contenu et réception du roman "féminin" québécois » dans *Réception critique des textes littéraires québécois*, Sherbrooke : Département d'études françaises, Faculté des Arts, Université de Sherbrooke, 1982, p. 113.

BROSSARD, Nicole, *La Lettre aérienne*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 1985.

BROSSARD, Nicole, et Lisette GIROUARD, *Anthologie de la poésie des femmes au Québec*, Montréal, les Éditions du remue-mémage, 1991.

COLLECTIF CLIO (Micheline Dumont, Michèle Jean, Marie Lavigne, Jennifer Stoddart), *L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*, Montréal, Quinze, 1982.

DES RIVIERES, Marie-José, *Châtelaine et la littérature (1960-1975)*, Montréal, l'Hexagone, 1992.

DRAPEAU, Renée-Berthe, *Féminins singuliers. Pratiques d'écriture : Brossard, Théoret*, Montréal, Triptyque, 1986.

DUPRÉ, Louise, *Stratégies du vertige*. Trois poètes *: Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*, Montréal, les Éditions du remue-ménage, 1989, 265 p.

DUCROCQ-POIRIER, Madeleine, *Les femmes québécoises depuis 1960*, II. En littérature, Paris, C.N.R.S., Ottawa, C.R.S.H., 1979.

DUPRÉ, Louise, *La nouvelle écriture québécoise au féminin : formes et significations*, Ph.D., Université de Montréal, 1984.

GAUDREAU, Liette, « La voix des femmes pendant la Révolution tranquille. L'émergence des romancières », dans *Le spectacle de la littérature. Les aléas et les avatars de l'institution*, Montréal, Triptype, 1984, p. 65.

GODARD, Barbara (directrice), *Gynocritics/La Gynocritique*, Toronto, ECW Press, 1987.

LAMY, Suzanne, Irène Pagès et *collab.*, *Féminité, subversion, écriture*, Montréal, Remue-Ménage, coll. « Itinéraires féministes », 1983, 288 p.

LAMY, Suzanne, *Quand je lis je m'invente*, Montréal, l'Hexagone, 1984, 113 p.

LEMIEUX, Denise, et Lucie Mercier, *La recherche sur les femmes au Québec: bilan et bibliographie*, Québec, Institut québécois de la recherche sur la culture (Collection : Instrument de travail, nº 5), 1979.

OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine, *L'Échappée des discours de l'oeil*, Montréal, Nouvelle Optique, 1981.

----------, *L'amour de la carte postale*, Éditions Québec/Amérique, 1988.

PARADIS, Suzanne, *Femme fictive, femme réelle. Le personnage féminin dans le roman féminin canadien-français, 1884-1966*, Québec, Éditions Garneau, 1966.

Questions de culture. Identités féminines : mémoire et création, Montréal, Institut québécois de recherche sur la culture, 1979.

SAINT-MARTIN, Lori, *Malaise et révolte des femmes dans la littérature québécoise depuis 1945*, Québec : Groupe de recherche multidisciplinaire féministe, Université Laval, 1989.

---------- (directrice), *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, tome I et II, Montréal, XYZ éditeur, 1992 et 1994.

SMART, Patricia, *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1988.

ZAVALLONI, Marisa (directrice), *L'émergence d'une culture au féminin*, Montréal, Les éditions St-Martin, 1987.

(b) Revues (ou articles)

BERSIANIK, Louky, « L'utopie de la gynilité, un non-lieu provisoire », dans « Les femmes et la société nouvelle », *Philosophiques*, vol. XXI, nº 2 (automne 1994), p. 459.

BERTIN, Raymond, « Les parents terribles », entrevue avec Élaine Cliche, *Voir*, vol. 3, nº 25 (8 au 14 septembre 1994), p. 25.

BROSSARD, Nicole, « L'épreuve de la modernité », *la Nouvelle Barre du jour*, nº 90-91, mai 1980, p. 67.

COTNOIR, Louise, « Au dire des frontalières », *la Nouvelle Barre du jour*, nº 78, mai 1979, p. 65.

« Femme et langage », *la Nouvelle Barre du Jour*, nº 50 (hiver 1975).

FRÉMONT, Gabrielle, « Petite histoire d'un grand mouvement », *Questions de culture*, 9, 1986, p. 173-182.

GAGNON, Madeleine, « Dire ces femmes d'où je viens », *le Magazine littéraire*, nº 134 (mars 1978), p. 94-96.

« La femme et l'écriture », *Liberté*, nº 106-107, Québec-Canada, juillet-octobre 1976 (Actes de la rencontre québécoise internationale des écrivains).

LEQUIN, Lucie, « Les femmes québécoises ont inventé leurs paroles », *The American Review of Canadian Studies*, automne 1979, p. 113.

MASSÉ, Sylvie, et Hélène TURCOTTE, « Réflexion sur le rapport des femmes à la création. Voies / voix exploratoires », dans *Philosophiques*, vol. XXI, nº 2, p. 513.

MEZEI, Kathy, « La lecture comme écriture / l'écriture comme lecture / le lecteur et le déclin de l'auteur / ou grandeur et décadence du trait

oblique », « L'écriture comme lecture », *La Nouvelle Barre du Jour*, Groupe Tessera, 1985, p. 26.

« Penser au féminin », *Les Cahiers internationaux du symbolisme*, Centre interdisciplinaire d'études philosophiques de l'Université de Mons, nº 65-66-67, 1990.

SAINT-MARTIN, Lori, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », *Voix et Images*, vol. XVIII, nº 1, automne 1992, p. 83.

----------, « Le corps et la fiction à réinventer : métamorphoses de la maternité dans l'écriture des femmes au Québec », « Représentations », *Recherches féministes*, volume 7, nº 2, 1994, p. 126.

THÉRIAULT, Marie-Josée, « Statut et rôle de l'écriture féminine dans l'institution littéraire québécoise ou l'Art de contourner les difficultés », *Liberté*, vol. 23, nº 2, mars-avril 1981, p. 79-82.

6. OUVRAGES THÉORIQUES

AUSTIN, John L., *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.

----------, *Le langage de la perception*, Paris, Armand Colin (Collection U2), 1971.

----------, *Écrits Philosophiques*, Paris, Seuil, 1994.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard (« *nrf* ») 1974 [1966].

CERTEAU, Michel de, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1987.

DUCROT, Oswald, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris, Collection Savoir, Hermann, 1972.

DUFRENNE, Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, PUF, 1953.

ECO, Umberto, *La structure absente*, Paris, Mercure de France, 1984.

----------, *Lector in fabula, Le rôle du lecteur,* Paris, Grasset, 1985.

FELMAN, Shoshana, *la Folie et la Chose littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1978, 351 p.

----------, *Le Scandale du corps parlant*, Paris, Seuil, 1980, 223 p.

FOSSION, André, et Jean-Paul LAURENT, *Pour comprendre les lectures nouvelles*, De Boeck/Duculot, 1981, p. 48.

FRANCOEUR, Louis, *Les signes s'envolent. Pour une sémiotique des actes de langage culturels*, Les Presses de l'Université Laval, Québec, 1985.

FRANCOEUR, Louis et Marie, *Grimoire de l'art, grammaire de l'être*, Les Presses de l'Université Laval, Klincksieck, Ste-Foy, Paris, 1993.

FRANCOEUR, Marie, *Confrontations. Jalons pour une sémiosis comparative des textes littéraires*, Sherbrooke, Éditions Naaman(coll. « Études », nº 43), 1985.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil (coll. Poétique), 1972, 286 p.

GÉRARDIN, Pascaline, *Le texte littéraire : expressivité et créativité*, M.A., Québec, Université Laval, 1991.

JAKOBSON, Roman, *Problèmes du langage*, Paris, Gallimard (« Diogène, nrf »), 1966.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980.

----------, *L'implicite*, Paris, Armand Colin, 1986.

LOTMAN, Youri, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard (« Bibliothèque des sciences humaines »), 1973.

MOLES, Abraham A., *Théorie de l'information et Perception artistique*, Paris, Flammarion, 1958.

PARRET, Herman (éd.), *Le langage en contexte : études philosophiques et linguistiques de pragmatique*, Amsterdam, John Benjamins B.V., 1980.

RICOEUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

----------, *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, 1969.

SARTRE, Jean-Paul, *L'imagination*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1936.

SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1969.

SCHUEREWEGEN, Franc, « Théorie de la réception » dans *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*, chap. XXI, Paris, Duculot, 1987, p. 323-339.

SEARLE, John R., *Les actes de langage, Essai de philosophie du langage*, Paris, Hermann, 1972.

----------, *L'Intentionalité. Essai de philosophie des états mentaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

----------, *Sens et Expression. Études de théorie des actes de langage*, Paris, Éditions de Minuit,1982.

STEINER, George, *Réelles présences. Les arts du sens*, Paris, Éditions Gallimard (« *nrf* essais »), 1991.

WEINRICH, Harald, *Le Temps*, Paris, Seuil, 1973.

WHITFIELD, Agnès, *Le je(u) illocutoire. Forme et contestation dans le nouveau roman québécois*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1987.

WITTGENSTEIN, Ludwig Josef, *Tractacus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, 1961 (traduit de l'allemand par Pierre Klossowski).

(a) Articles

COSTE, Daniel, « Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire », *Poétique 43*, 1980, p. 354-371.

DERRIDA, Jacques, « Sémiologie et grammatologie », *Information sur les sciences sociales*, VII, nº 3 (juin 1968).

FISH, Stanley, « Literature in the Reader : Affective stylistics »,*New Literary History 2*, 1970, p. 213.

FRANCOEUR, Louis, « Pour une typologie du monologue intérieur », *Neohelicon*, IV, 3-4 (1976), p. 137-166.

----------, « Du lisible au visible », *L'Annuaire théâtral* (*Le théâtre au Québec*), automne 1988-printemps 1989.

----------, « La série culturelle : structure, valeur et fonction », dans *Les stratégies culturelles*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1992, p. 61-85..

----------, « Abductions et répétitions esthétiques », *Protée*, automne 1995, p. 39-46.

FRANCOEUR, Marie, « Sémiotique de la littérature et esthétique des signes », *Études littéraires*, vol. 21, nº 3, hiver 1988-1989, p. 91-107.

FRANCOEUR, Marie et Louis, « Deux contes nord-américains considérés comme des actes de langage narratifs », *Études littéraires*, vol. 8, nº 1 (avril 1975), p. 57-80.

GIROUX, Robert, et DAME, Hélène, « Les critères de poéticité dans l'histoire de la poésie québécoise (sémiotique littéraire) », *Études littéraires*, avril 1981, p. 124.

GOCHET, Paul, « Performatif et force illocutionnaire », *Logique et Analyse*, nº 31 (septembre 1965), p. 155-172.

GRICE, H. Paul, « Logique et conversation », *Communications 30*, 1979, p. 57-72.

----------, « Meaning », *The Philosophical Review*, vol. 66 (1957), nº 3, p. 377-388.

ISER, Wolfgang, « La fiction en effet. Éléments pour un modèle historico-fonctionnel des textes littéraires », *Poétique*, nº 39, sept. 1979, p. 275-298.

LECOINTRE, Simone, et Jean LE GALLIOT, « le Je(u) de l'énonciation », *Langages*, 31 (septembre 1973), p. 64-79.

LOTMAN, Iouri M. et Alexandre M. PJATIGORSKIJ, « Le texte et la fonction », dans *Semiotica*, 2, 1969, p. 205-217.

RYAN, Alan, « Austin : Faire des choses avec des mots », *Archives de Philosophie*, Tome XXX, Paris, Beauchesne, 1967, p. 20-35.

STEMPEL, Wolf-Dieter, « Aspects génériques de la réception », dans «Théorie de la réception en Allemagne », *Poétique*, septembre 1979, nº 39.

WARNOCK, Geoffrey James, « J. L. Austin », *Archives de Philosophie*, Tome XXX, Paris, Beauchesne, 1967, p. 5-19.

WEINRICH, Harald, « Les temps et les personnes », dans « Théorie de la réception en Allemagne », *Poétique*, septembre 1979, n° 39, p. 338-353.