

« Le roman de l'écriture au féminin » dans Ali Reguigui et Hédi Bouraoui (dir.), *Perspectives sur la littérature franco-ontarienne*, Prise de parole, 2007, p. 107-125.

## LE ROMAN DE L'ÉCRITURE AU FÉMININ<sup>1</sup>

FRANÇOIS OUELLET

Depuis les représentations théâtrales et les récitals de poésie du début des années 1970, la littérature franco-ontarienne a brûlé allégrement les étapes pour entrer de plain-pied, avec les années 1990, dans la postmodernité romanesque. Dans la production récente, le roman féminin me semble globalement porté par une qualité littéraire et une originalité structurelle caractérisées par la représentation de l'écriture et du personnage de l'écrivaine. Il est en effet frappant de constater le nombre de romancières qui actuellement thématisent le discours littéraire, d'autant plus qu'on ne peut pas en dire autant du roman masculin<sup>2</sup>. Souvent, le roman féminin exploite la structure du roman dans le roman, c'est-à-dire qu'il place une écrivaine en situation d'écriture, de sorte que le roman s'autoreprésente, que le roman que nous lisons est celui que le personnage écrit. C'est le cas des romans suivants: *Le livre de déraison* (1994) et *Qu'est-ce qui passe ici si tard?* (1998) de Gabrielle Poulin, *La soupe* (1995) de Marguerite Andersen, *Les mémoires de Christine Marshall* (1995) et *La vie empruntée* (1998) d'Estelle Beauchamp, *Où dansent les nénuphars* (1995) d'Agnès Whitfield, ainsi que *Le roman*

<sup>1</sup> Ce texte a été publié sous le titre «Le roman de l'écriture», dans A. Reguigui et H. Bouraoui (éd.), *La littérature franco-ontarienne: état des lieux*, Sudbury, Université Laurentienne, « Série monographique en sciences humaines », 7, publié en collaboration avec l'Institut franco-ontarien, 2000, p. 125-142.

<sup>2</sup> Daniel Poliquin, dont les narrateurs sont souvent écrivains, fait bande à part.

*d'Éléonore* (1996) de Rachelle Renaud. Parfois, le roman féminin choisit plus simplement de mettre en scène dans le récit un personnage qui écrit sans qu'il prenne en charge le roman que nous lisons. C'est le cas de *L'homme-papier* (1992) de Marguerite Andersen, de *L'exutoire* (1994) de Danielle Rouleau, du *Café de la bonne-femme-sept-heures* (1998) de Danièle Vallée, ainsi que de *Moi Ève Sophie Marie* (1999) d'Évelyn Voldeng. De ces huit romancières, cinq (D. Rouleau, A. Whitfield, E. Beauchamp, R. Renaud et D. Vallée) ont publié un premier roman il y a tout au plus six ans.

Dans un premier temps, je me propose de montrer globalement comment se structure le «roman dans le roman». Ensuite, je dégagerai une vue générale du roman de l'écriture à partir des possibles recoupements thématiques qu'il offre.

## LE ROMAN DANS LE ROMAN

Le «roman dans le roman» est une forme narrative qui a connu une fortune considérable au XX<sup>e</sup> siècle, depuis qu'André Gide l'a problématisée dans ses premiers récits<sup>3</sup>. Au Québec, cette forme narrative apparaît dans les années 1960 avec Jacques Godbout et Hubert Aquin, dont les romans portent «sur l'écrivain en situation d'écriture» — tandis que le roman québécois des années 1940 et 1950 portait plutôt «sur l'écrivain en situation dans le récit<sup>4</sup>». Cette structure en abyme peut être d'une grande simplicité. De la première à la dernière page du roman, une femme écrit : le roman que nous lisons est du coup celui du personnage. Il n'y a pas de structure plus limpide et plus commode de représentation de l'écriture. C'est le cas des romans d'E. Beauchamp; encore que, en ce qui concerne *La vie empruntée*, le lecteur doit supposer, pour assurer la cohérence du projet d'écriture d'Elvire, qu'elle assume non seulement la narration des chapitres liminaire

<sup>3</sup> Voir à ce sujet Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.

<sup>4</sup> André Belleau, *Le romancier fictif: essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1980, p. 15.

et final du roman, mais qu'elle prend en charge les chapitres intermédiaires, narrés par Hugues et Yukiko, pour les insérer dans un ensemble qui se donnerait pour ses « mémoires ». À cet égard, la structure de *La vie empruntée*, malgré une qualité d'écriture supérieure aux *Mémoires de Christine Marshall* (le premier roman de l'auteure), souffre d'un manque de rigueur. Visiblement, la structure importe moins, pour É. Beauchamp, que la quête mémorielle. La structure linéaire est pareillement exploitée par Marguerite Andersen dans *La soupe*, à ceci près que la narratrice introduit, par le biais d'un « avertissement », le roman qu'elle a écrit. A. Whitfield recourt aussi à la structure linéaire dans *Où dansent les nénuphars*, mais avec une force poétique qui assujettit profondément l'univers réaliste dans lequel évoluent les personnages. Tout le roman est constitué d'une « dérisoire missive<sup>5</sup> » d'une femme à un homme aimé. L'écriture, savamment elliptique, exploite brillamment les blancs, revisite certaines scènes, insiste sur quelques gestes essentiels, quitte en apparence à laisser tout cela inachevé. Car la narratrice écrit au colonel, jamais pour le lecteur (qu'elle parvient pourtant à séduire magnifiquement); il est donc inutile qu'elle précise des détails, lesquels autrement éclaireraient bien sûr le lecteur, mais mineraient la crédibilité de l'entreprise. C'est pourquoi il n'y a pas de projet d'écriture plus vraisemblable ni plus maîtrisé que celui de cette écrivaine amoureuse<sup>6</sup>.

Dans les romans de G. Poulin et de R. Renaud, la structure du « roman dans le roman » se donne à lire selon un système d'emboîtement finement articulé. Dans *Le livre de déraison*, Michelle a réécrit le « livre de déraison » de Virginie « selon toutes les règles de l'art », qu'elle introduit au lecteur par quelques anecdotes de son cru et par une lettre de sa grand-mère. Dans *Qu'est-ce qui passe ici si tard?* le roman de l'héroïne est formé tour à tour de sa copie d'examen, des pensées imaginaires de son professeur surveillant ledit examen, des pensées de l'étudiante après l'examen.

<sup>5</sup> Agnès Whitfield, *Où dansent les nénuphars*, Ottawa, Le Nordir, 1995, p. 67.

<sup>6</sup> Voir François Ouellet, « Agnès Whitfield et les métaphores de l'écriture », dans Lucie Hotte (dir.), *La littérature franco-ontarienne: voies nouvelles, nouvelles voix*, Ottawa, Le Nordir, 2002, p. 173-185.

Plus complexe, *Le roman d'Éléonore* de R. Renaud est composé du roman qu'écrit la narratrice et de son journal intime, à la fois journal du roman et journal de la progression de son détachement à l'égard de son mari, qu'elle quittera à la fin. La narratrice n'achèvera cependant pas son roman; sa valeur est strictement thérapeutique et c'est pourquoi elle l'abandonne dès qu'elle croit avoir fait le deuil de sa fille et se sent enfin capable de quitter son mari. Cette fonction thérapeutique du roman qu'elle écrit se donne à lire par le biais d'Éléonore, l'héroïne du roman de la narratrice. Or, Éléonore, un peu comme le personnage d'un film de Woody Allen se découvrant soudainement une autonomie qui lui fait quitter l'écran, interpelle celle qui l'a créée pour influencer elle-même sur le cours des épisodes et contribuer ainsi à pourvoir l'écrivaine de la force morale nécessaire afin qu'elle acquière à son tour une autonomie vis-à-vis de son mari. Brillamment articulé, *Le roman d'Éléonore* est aussi le « roman du roman » en ce sens où il théorise en quelque sorte sa forme.

Dans tous ces romans, le projet d'écriture du personnage reçoit très souvent une valeur thérapeutique et se solde toujours par la réussite, comme si la vertu thérapeutique de l'écriture était infaillible, comme si le personnage ne pouvait concevoir la rédaction d'un roman qui ne lui fût pas salutaire. Il y a là quelque chose d'essentiel. Cela ne signifie pas que les romancières (et sans doute les romanciers) ne puissent imaginer un roman de l'échec, mais seulement (et c'est déjà beaucoup) que l'échec ne saurait faire corps avec un personnage qui prend en charge le roman que nous lisons, un personnage qui s'attribue l'activité même du narrateur. Il suffit peut-être, pour mesurer la réussite « morale » du « roman dans le roman », d'établir la comparaison avec un roman mettant en scène un personnage qui écrit sans toutefois exploiter la structure en abyme; or, généralement, ce personnage apparaît immédiatement plus vulnérable à la trame de l'échec. Par exemple, l'écrivaine de M. Andersen dans *L'homme-papier*, contrairement à celle de *La soupe*, ne semble pas plus avancée à la fin de son projet qu'elle ne l'était au début. Dans *Le café de la bonne-femme-sept-heures*, l'écriture de la patronne est foncièrement destructrice, même si elle en

retire une certaine satisfaction. *Lexutoire* fait particulièrement bien voir l'échec de l'écriture. Pour Caïd Castilloux, dont la vie est une suite de « rejets » et de « désirs refoulés », « écrire un livre » est « un vieux rêve<sup>7</sup> » ; faute d'être écrivaine, elle est journaliste à Bury, une petite ville franco-ontarienne. Certes, elle n'a jamais eu le courage d'agir, de réaliser son désir d'écrire un roman ; mais il en est ainsi, selon elle, en raison du milieu social aliénant dans lequel elle a grandi. Être journaliste devient en conséquence une forme d'acceptation de la médiocrité de son destin, puisque l'écriture journalistique colle à la ville, piste les faits sociaux. C'est donc foncièrement une écriture de l'échec. C'est pourquoi, ayant assassiné, à la fin, son ancien patron, également ex-maire tout-puissant de la ville, Caïd se dénonce par le biais du journal où elle travaille : il est logique que le désir d'autodestruction du personnage, lié à l'aliénation urbaine, passe par une écriture qui pendant des années s'y était colletée. De la figure de la journaliste à celle de l'écrivaine, il y a donc un pas qui paraît infranchissable ici ; de la figure de l'écrivaine à la structure du roman dans le roman, le pas n'est même plus envisageable.

## LE ROMAN DE L'ÉCRITURE ET SES THÈMES

La valeur thérapeutique qui se rattache au projet d'écriture des écrivaines du roman des femmes nous amène inévitablement à nous demander avant tout pourquoi ces femmes écrivent, de quoi elles parlent lorsqu'elles écrivent. Or, le roman de l'écriture des femmes varie davantage dans sa forme que dans son propos. Fondamentalement, le projet des personnages thématise le rapport amoureux (deuil d'un passé amoureux douloureux, création d'un nouvel espace amoureux)<sup>8</sup>, le rapport au temps (désir d'abolition du passé ou quête mémorielle) ou à la mort,

<sup>7</sup> Danielle Rouleau, *Lexutoire*, Sudbury, Prise de parole, 1994, p. 79 et 39.

<sup>8</sup> Sur cette question spécifique, je renvoie le lecteur à mon article « Gabrielle Poulin, Marguerite Andersen, Rachelle Renaud : le rapport amoureux qui s'écrit », *Liaison*, n° 103, 21 septembre 1999, p. 11-15, dont je reprendrai parfois certains éléments.

la relation ambivalente aux parents. Bref, l'amour, le temps, la mort, les figures parentales, tels sont les thèmes autour desquels semble se construire de façon à peu près systématique le roman de l'écriture féminin sans pour autant que les romans se répètent: deux romans peuvent parfois investir les mêmes thèmes dans des visions opposées.

### La mère

Le projet d'écriture d'Hélène Latour, dans *La soupe*, vise à la construction d'un nouveau rapport amoureux. Or, ce projet est rendu possible par la complicité de la mère décédée. Celle-ci a légué à sa fille son ordinateur, sans lequel Hélène n'aurait jamais entrepris la rédaction de son roman. Aussi l'écriture s'inscrit-elle dans l'espace du don et de la reconnaissance qu'il recouvre: «Mon petit ordinateur est un véritable monument à la gloire de ma mère<sup>9</sup>.» Comme ailleurs dans l'œuvre de M. Andersen, mère et fille se rejoignent dans l'écriture; la mémoire de la mère, dont la fille prend toute la mesure par son projet d'écriture, rejoint celle de l'ordinateur. Au terme de ce projet, Hélène sera enfin parvenue à aménager un nouvel espace amoureux.

Cet espace du «don» de l'écriture entre la mère et la fille, qui permet à la fille de construire un lien amoureux viable, est aussi une donnée de première force dans *Le livre de déraison* et *La vie empruntée*; mais à la figure de la mère se substitue celle de la grand-mère. Dans *Le livre de déraison*, Virginie Sansterre lègue son «livre de déraison» à sa petite-fille. Pour Michelle, l'amour a toujours été une série de déceptions. Ainsi, le récit amoureux de Virginie, qui permet à celle-ci de «défi[er] la vieillesse» et de «commencer à vivre à l'heure où elle aurait dû sans doute, comme les autres, se préparer à mourir<sup>10</sup>», délivre un enseignement certain pour Michelle; tandis que Virginie croit de plus en plus au pouvoir des mots à la faveur d'un rapport amoureux

<sup>9</sup> Marguerite Andersen, *La soupe*, Sudbury/Montréal, Prise de parole/Triptyque, 1995, p. 131.

<sup>10</sup> Gabrielle Poulin, *Le livre de déraison*, Sudbury, Prise de parole, 1996 [1994], deuxième édition révisée, p. 30 et 32.

inédit, Michelle pourra apprendre à croire en l'amour grâce à l'écriture de Virginie, puis ensuite en prenant à son compte cette écriture même puisqu'elle réécrit le «livre de déraison» de Virginie.

Dans *La vie empruntée*, Elvire commence à écrire pour tenter de trouver le secret de ses origines. C'est l'homme qu'elle aime (avant lui, l'amour n'avait été «qu'ersatz, image, jeu, extase sans engagement<sup>11</sup>») qui lui a suggéré d'écrire; mais c'est la petite-fille d'Elvire, Yukiko, qui poussera Elvire à aller jusqu'au bout de ses souvenirs et à remonter à la source du secret des origines: «Et avant, me demande-t-elle, avant toi, qui était là? Je suis touchée par le ton d'urgence de ses interrogations. Sa curiosité soulève de vieux mystères; nous approchons d'une connivence<sup>12</sup>.» Ainsi, grâce à sa petite-fille, Elvire saura remonter jusqu'au souvenir de sa mère véritable, celle qui avait découvert, à l'aide d'élixirs et de métaux, le secret pour protéger «l'humanité contre l'érosion du pourrissement<sup>13</sup>», et qui est morte lorsque Elvire était bébé. Mille ans plus tard, Elvire peut enfin «assumer [s]a mémoire entière<sup>14</sup>». On remarquera que, dans *La vie empruntée* comme dans *Le livre de déraison*, quelque chose d'essentiel se transmet non seulement de la grand-mère à la fille, mais aussi de la fille à la grand-mère. On songera aussi que, non seulement dans *La soupe* mais dans bien d'autres textes de Marguerite Andersen, le discours féminin s'ancre dans la généalogie des femmes. À ce titre, c'est pour marquer la relation de solidarité de la fille à la mère (ou la grand-mère), souvent négligée au profit de l'influence exclusive de la mère (ou la grand-mère) sur la fille, que Katherine Lagrandeur proposait, à partir de sa lecture de *L'autrement pareille* de M. Andersen, le néologisme «transfiliation», inspiré par le concept de «filiation» développé par Gabrielle Frémont<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> Estelle Beauchamp, *La vie empruntée*, Sudbury, Prise de parole, 1998, p. 151.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>15</sup> «La transfiliation pourrait servir à décrire l'intersubjectivité filiale dans tous ses sens». Katherine Lagrandeur, «*L'autrement pareille* de Marguerite Andersen: (s')écrire (en) silence», *Tangence*, n° 56, décembre 1997, p. 101.

La transfiliation devient à l'évidence un aspect essentiel du roman de l'écriture féminine.

Il en va autrement dans *Le roman d'Éléonore*, où le projet d'écriture de la narratrice-écrivaine vise à déconstruire le rapport amoureux et à contrecarrer le sentiment d'aliénation alimenté par le souvenir de l'échec de sa relation à sa mère et à sa fille. Elle désire quitter son mari, qui ne cherche qu'à la dominer intellectuellement; l'attitude de Léonard lui rappelle la soumission de sa propre mère à son père: «C'est vrai que mon père prenait toute la place, mais mon mal de vivre n'a rien à voir avec lui. La vraie coupable dans cette affaire, c'est ma mère<sup>16</sup>.» D'où le roman qu'elle entreprend d'écrire car, pour ne pas être coupable à son tour, pour ne pas ressembler à sa mère, il lui faut agir, c'est-à-dire se libérer de l'emprise de son mari, et c'est précisément à l'action que conduit l'écriture. À quoi en effet sert l'écriture d'un roman si ce n'est à changer sa vie? C'est le cas chez les personnages de Daniel Poliquin; ce n'est pas différent dans le roman des femmes. Par ailleurs, la mère, c'est aussi l'écrivaine elle-même, qui a eu une fille, Anna, morte enfant des suites d'un accident dont elle se sent coupable. Dans le roman qu'elle écrit, la narratrice sera détournée du projet de tuer la fille de son héroïne par les interventions de celle-ci (laquelle, du coup, assure à l'écrivaine une aide psychologique qui se substitue aux diagnostics culpabilisants du mari psychiatre): «Si tu as accompli un geste qui aurait malheureusement mené à la mort d'Anna, je suis convaincue que c'était un accident<sup>17</sup>.» En résulte un rapport ambivalent et complexe de la mère à la fille: cherche-t-elle, à travers l'écriture de son roman, à faire le deuil de sa fille en cherchant en quelque sorte à la faire mourir à nouveau et à se donner la force d'assumer une expérience traumatisante, ou se sent-elle coupable de la perte d'Anna parce que sa mort coïncidait avec un désir infanticide inconscient? La réponse reste ouverte; mais le plus simple pour l'écrivaine, au moment où elle se libère de son mari, est sans doute de ne plus avoir de fille.

<sup>16</sup> Rachelle Renaud, *Le roman d'Éléonore*, Montréal, VLB éditeur, 1996, p. 67.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 106.



Dans *Le café de la bonne-femme-sept-heures*, l'écriture n'est plus du côté du couple, du rapport amoureux qui se construit, comme chez G. Poulin, M. Andersen, E. Beauchamp et A. Whitfield, ou qui se déconstruit, comme chez R. Renaud, mais exclusivement du côté de la mère, qui cependant détruit l'amour qui unit un autre couple. Charles et Élise se sont rencontrés dans un café où ils retournent chaque soir. La patronne note assidûment dans un cahier leurs confidences, des observations qui les concernent, devenant pour eux toujours de plus en plus envahissante. Pour la patronne, l'écriture, foncièrement thérapeutique, est une façon d'occuper sa solitude et d'élever une sorte d'hommage à l'amour dont elle est privée; en revanche, pour Élise, l'écriture acquiert graduellement la forme d'une sorte de viol. La patronne rappelle à Élise sa propre mère, qui l'aimait terriblement, «le genre dévouée à outrance<sup>18</sup>», qui tend à culpabiliser ceux qu'elle rend dépendants de son amour. Aussi Élise quittera-t-elle Charles, car il refuse d'abandonner la patronne par crainte de la blesser. Élise partie, Charles vivra toute sa vie à l'attendre inutilement sous le poids écrasant de la mère.

### Le père

Le rapport à l'amour, qui se construit de connivence ou en rivalité avec la mère, sollicite tout autant l'image du père. Derrière l'homme aimé ou détesté dont parlent Rachel Renaud, Gabrielle Poulin ou Marguerite Andersen, se profile la figure du père. La narratrice-écrivaine de *L'homme-papier* projette d'écrire sur un homme, non seulement de le prendre pour sujet mais d'écrire directement sur lui, sur sa peau. Toutefois, cette idée l'«effraie vertigineusement<sup>19</sup>», car elle a peur des hommes. Aussi espère-t-elle d'abord apprivoiser l'homme sur papier, «sur le vélin de [s]a peau<sup>20</sup>», lui conférer une réalité fictive avant d'éventuellement l'aborder. Car si elle écrit au lieu de vivre une relation,

<sup>18</sup> Danièle Vallée, *Le café de la bonne-femme-sept-heures*, Ottawa, Le Nordir, 1998, p. 55.

<sup>19</sup> Marguerite Andersen, *L'homme-papier*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1992, p. 16.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 49.

c'est pour pouvoir ultérieurement mieux savoir vivre avec l'autre. Femme voyeuse, femme tatoueuse, elle inscrit son désir dans un corps « bloc-notes » afin de construire un espace amoureux enfin habitable. Or, cet homme-papier se confond avec le père, lequel, peut-être dans « sa vantardise d'écrivain », aurait voulu se coucher sur son bureau, de la dimension d'un lit, se rappelle la narratrice; c'est sur ce « bureau paternel<sup>21</sup> » qu'elle écrit, façon de souligner en creux que c'est sur le corps du père qu'elle écrit. « [T]u dis homme et mon père se présente<sup>22</sup> », avoue-t-elle d'ailleurs à la fin.

Ce que met ici en évidence le rapport de l'écrivaine au père, c'est que, faute d'avoir été un véritable écrivain, le père, en revanche, fait écrire. Cette situation se présente à nouveau dans *La Soupe*, où Paul Bonavoy, médiocre figure de père, « semble avoir nourri l'ambition de devenir écrivain<sup>23</sup> »; il deviendra le personnage du roman de l'héroïne faute d'avoir pu en écrire un lui-même. Dans *Les mémoires de Christine Marshall*, le père de l'écrivaine tente de lui faire comprendre, lorsqu'il est sur le point de mourir, que son rêve a toujours été d'être écrivain. Or, ce désir inaccompli du père, Christine le recueillera comme un « héritage<sup>24</sup> ». Selon Caïd Castilloux, dans *L'exutoire*, le vœu le plus cher de son père était d'écrire un roman; faute d'y arriver, il se serait suicidé, « blessé à mort au coin tranchant de son rêve brisé<sup>25</sup> ». Cependant, le souvenir de ce père ne fait pas écrire Caïd, peut-être parce qu'il est court-circuité par la présence de Grignon, figure paternelle particulièrement aliénante; or, avec le meurtre de Grignon par Caïd, le roman énonce vraisemblablement sa dimension symbolique (il faut tuer le père pour écrire) et laisse peut-être espérer que l'héroïne saura enfin écrire et trouver l'amour... dans un roman ultérieur.

Ce roman, Gabrielle Poulin, à sa manière, l'a écrit avec

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>23</sup> Marguerite Andersen, *La soupe*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>24</sup> Estelle Beauchamp, *Les mémoires de Christine Marshall*, Sudbury, Prise de parole, 1995, p. 155.

<sup>25</sup> Danielle Rouleau, *L'exutoire*, *op. cit.*, p. 91.

*Qu'est-ce qui passe ici si tard?* Un professeur de poésie, Jacques Durocher, surveille le dernier examen de sa carrière. Il est amoureux d'une étudiante dans la trentaine, Marie-Ève Vallée, qui est complètement sous le charme de son professeur, en qui elle trouve l'image de son père. Durant les trois heures d'examen, au lieu de produire une dissertation sur un sujet imposé, elle écrit furieusement sur ses sentiments pour Durocher et sur les leçons à tirer de son enseignement: «Tu as dit à plusieurs reprises: "Il faut tuer le père!"» «Vous avez raison, professeur: il me reste encore à tuer le père<sup>26</sup>.» Comment? Par l'écriture. Car «l'écriture véritable<sup>27</sup>» tue, elle abolit ce qu'elle aime pour mieux le maîtriser (en l'occurrence l'image du père) et en faire son deuil. Si le professeur meurt d'une attaque en pleine classe dans les dernières minutes de l'examen (donnant prise à la charge symbolique du discours), c'est que son enseignement, parfaitement assimilé par l'étudiante, a permis à celle-ci de construire, par l'écriture, un espace amoureux qu'elle saura dorénavant habiter. En effet, dans l'heure qui suit la mort du professeur et la rédaction d'un examen qui fera partie intégrante du roman qu'elle commencera incessamment, elle rencontre Étienne, un étudiant qu'elle avait déjà distingué et avec qui le lecteur est invité à croire qu'elle sera heureuse...

*La soupe* propose un scénario à peu près identique. Hélène Latour commence la rédaction d'un roman sur un professeur qu'elle connaît à peine, Paul Bonavoy. La figure de Bonavoy n'a de valeur pour elle que thérapeutique, elle lui sert à mettre en branle un processus d'écriture par lequel elle sera amenée à assumer un rapport problématique à l'amour et à aménager un nouvel espace amoureux. Si la narratrice choisit d'écrire sur un homme qu'elle ne connaît pas, c'est essentiellement parce qu'elle ne connaît pas encore l'homme qu'elle va aimer. Ainsi le désir se construira-t-il par le biais de l'écriture, qu'Hélène saura graduellement mieux investir de son propre imaginaire, et inversement l'écriture ne prendra sens qu'en fonction de la formation du

<sup>26</sup> Gabrielle Poulin, *Qu'est-ce qui passe ici si tard?*, Sudbury, Prise de parole, 1998, p. 75 et 81.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 89.

désir. À travers l'écriture de son sujet, Hélène parvient à apprivoiser peu à peu un rapport à l'amour problématique, qui date de son enfance lorsqu'elle fut violée. Ici aussi, la mort du professeur, vers la fin du roman, est symbolique: maintenant qu'elle est capable de surmonter son angoisse, prête à s'engager dans une relation amoureuse avec un ancien étudiant de Bonavoy, il faut que meure celui qui représente l'aliénation qu'elle combat pour pouvoir aimer. La mort de la figure paternelle permet à l'écrivaine d'envisager une nouvelle vie, un nouveau mode de rapport amoureux.

Par rapport au précédent roman de M. Andersen, *La soupe* marque un progrès dans la perception de l'homme par la femme. Tandis que, pour Marguerite, «l'homme-papier n'a existé que dans [s]on imagination<sup>28</sup>», Hélène Latour construit son roman à partir d'un modèle vivant; aussi la fin de *La soupe* laisse-t-elle entrevoir un avenir possible pour la narratrice, alors que celle de *L'homme-papier* est face à une impasse au terme de son projet. Par ailleurs, il faut rapprocher le professeur Durocher de l'homme-papier. La phrase suivante de Marie-Ève a valeur programmatique: «Toutes les lignes que j'ai écrites, toutes celles que j'écirai, je les enrôlerai autour de ton corps comme autant de fils invisibles<sup>29</sup>.» Elle rêve d'habiller de papier son professeur (ce à quoi elle parviendra somme toute en rédigeant un roman emblématique qui intercalera entre les passages de sa copie d'examen les pensées imaginaires de son professeur) comme Marguerite d'écrire sur l'homme-papier. Mais Marie-Ève n'invente pas complètement l'homme (l'homme-papier) ni ne se contente d'un professeur qui n'aurait pas été le sien et qu'elle connaît à peine (Bonavoy), mais d'un homme-professeur qu'elle a cru aimer. Dans *La vie empruntée*, écrire sur le corps de l'être aimé est une métaphore qui désigne le petit bonheur quotidien; mais c'est le mari qui habite le corps d'Elvire de ses signes<sup>30</sup>. Dans *Où dansent les nénuphars*, le corps du colonel s'offre à l'écriture de la narratrice: «sous les doigts magiques de mon écriture je te retrouve à mon

<sup>28</sup> Marguerite Andersen, *La soupe*, op. cit., p. 146.

<sup>29</sup> Gabrielle Poulin, *Qu'est-ce qui passe ici si tard?*, op. cit., p. 35.

<sup>30</sup> Estelle Beauchamp, *La vie empruntée*, op. cit., p. 151.

tour, toi, présence fantasmatique, plongée en moi, mes mots te parcourant, te palpant tout au long de ton corps, y infusant leurs ondes amoureuses, jusqu'à tes lèvres entrouvertes où nos langues se rejoignent<sup>31</sup>». Ici, l'écriture du corps et l'écriture sur le corps se confondent dans la visée d'une quête à la fois amoureuse et identitaire (la langue anglaise et la langue française), ce qui contraste avec l'échec de *L'homme-papier* et ajoute une dimension sociopolitique au roman, qui rejoint à sa manière *L'exutoire* et *Moi Ève Sophie Marie*.

### Le temps, la mémoire, la mort

Dans tous ces romans, le projet d'écriture du personnage, non seulement s'inscrit dans le temps (le temps de l'écriture), mais thématise le temps (l'écriture du temps), lequel implique très souvent une réflexion sur la mort ou la mémoire<sup>32</sup>. La narratrice immigrante de *Moi Ève Sophie Marie* d'E. Voldeng se sent aliénée par une culture à dominante masculine et plus particulièrement par le monde universitaire dans lequel elle évolue. C'est contre sa propre mort, « la mort de cette femme sans langue, sans identité, née pour servir<sup>33</sup> », qu'elle entreprend de lutter. Elle désire profondément refaire sa vie, se créer une nouvelle identité qui « prendr[ait] racine dans ce merveilleux pivot du temps où rien n'est joué mais tout va se jouer<sup>34</sup> ». Au terme d'un parcours existentiel éprouvant, c'est ce que viendra confirmer la possibilité exaltante d'une écriture auparavant difficilement concevable : « Je vaporiserai au creuset de l'écriture les vagues toujours renouvelées d'imperceptibles naissances<sup>35</sup>. »

Dans une perspective identitaire plus large, Christine Marshall entreprend ses mémoires pour sauver les siens de l'oubli. Mais

<sup>31</sup> Agnès Whitfield, *Où dansent les nénuphars*, op. cit., p. 42.

<sup>32</sup> On consultera l'article de Lucie Hotte et Lara Mainville intitulé « L'écriture de la mémoire », qui porte sur le roman des femmes en Ontario français, dans *Documentation sur la recherche féministe*, vol. 25, nos 1-2, printemps/été 1996, p. 5-8.

<sup>33</sup> Évelyn Voldeng, *Moi Ève Sophie Marie*, Ottawa, Le Nordir, 1999, p. 27.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 159.

pour se souvenir, il faut écrire, c'est-à-dire inventer, construire ce qui aurait pu être; ainsi, des figures de papier «qui flottent dans de vieux albums» sont le point de départ de son projet. «Je jongle avec leurs images, j'invente leur histoire. Les valises du grenier contiennent d'autres messages. Je les déballe un à un et je les poserai le long du chemin que je me fraie entre hier et aujourd'hui. J'ignore où me mènera ma quête<sup>36</sup>.» Peu à peu, Christine prend possession de son récit, brodant avec la réalité, inventant les amours de ses parents, s'inspirant «des livres sur la mode, sur la vie au début du siècle», parce que sa mère était modiste, consultant «des histoires de batailles et des récits d'anciens soldats» parce que son père a fait la guerre<sup>37</sup>. Régulièrement, elle interrompt son récit et intercale des réflexions sur le sens de son projet d'écriture, sur ce qu'elle doit approfondir ou taire, ce qui rapproche *Les mémoires de Christine Marshall* des romans de M. Andersen, de R. Renaud et de A. Whitfield. Les «mémoires» du titre n'en sont donc pas au sens formel du terme (les mémoires témoignent d'événements historiques auxquels on a pris part ou auxquels on a assisté); «les mémoires» dont il est question sont d'abord familiales, puis elles trahissent, elles prennent sens dans une quête d'écriture (plutôt que dans un projet d'écriture concerté). Foncièrement cathartiques, elles visent à «apaiser le mal et à cacher un instant la venue de la mort<sup>38</sup>». De la même façon, l'héroïne de *La vie empruntée* entreprend de rédiger non pas des «mémoires, seulement des bribes arrachées à ma mémoire<sup>39</sup>», afin de lutter contre la mort de ceux qu'elle aime.

Dans le «livre de déraison» qu'elle commence à écrire à la fin de sa vie, Virginie Sansterre lutte contre la mort, moins la sienne que celle de ceux qu'elle a aimés: son mari, décédé prématurément il y a plus de 50 ans, et surtout son fils, mort à l'âge de 5 ans. Par ailleurs, elle parviendra à assumer ce passé douloureux grâce à la complicité amoureuse de Gabriel, un pianiste qu'elle a rencontré dans la maison de retraite qu'elle habite, en qui elle

<sup>36</sup> Estelle Beauchamp, *Les mémoires de Christine Marshall*, op. cit., p. 10.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 49 et 80.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>39</sup> Estelle Beauchamp, *La vie empruntée*, op. cit., p. 15.

croit retrouver à la fois le fils et le mari perdus. Dans ces conditions, écrire, c'est briser le passage du temps et trouver la force de vivre dans le présent au profit de l'amour, ce que Virginie nomme « le temps hors du temps<sup>40</sup> ». De la même façon, Elvire, dans *La vie empruntée*, comprend, dans le dernier âge de sa vie, que maîtriser le temps, c'est se donner la possibilité d'apprendre à aimer.

Vaincre le temps par le biais de l'écriture et grâce à la relation amoureuse, tel est aussi le sujet de *Où dansent les nénuphars*. Pour la narratrice, le temps est, comme pour Virginie Sansterre, l'ennemi numéro un. Mais tandis que Virginie rédige avec facilité, sa passion amoureuse avec un pianiste faisant naître un « long monologue » écrit « dans l'écho de [l]a [...] musique<sup>41</sup> » de Gabriel, la narratrice de *Où dansent les nénuphars* se heurte aux difficultés de l'écriture. L'écriture ne vainc pas le temps ; ici, la musique fait défaut : « J'aurais dû être interprète musicienne et déjouer le temps<sup>42</sup>. » Traductrice de métier (elle traduit les mots des autres comme elle aurait, musicienne, interprété la musique des autres), elle a exceptionnellement délaissé son travail pour traduire, dans l'écriture d'une lettre de réconciliation qu'elle adresse au colonel, la faillite de leur vie, de leur amour manqué. Par ailleurs, elle cherche par l'écriture à faire le deuil de Jessica, tuée autrefois par l'indifférence, voire le mépris, du colonel. Si l'entreprise d'écriture a d'abord pour but de réhabiliter la mémoire de Jessica (la narratrice s'inspire même du journal de Jessica) et de Constance, elle en viendra elle-même à exprimer de mieux en mieux la nécessité de vivre son amour refoulé pour le colonel, comme si elle devait d'abord réconcilier le colonel et les deux femmes dans leur amour éventuel pour s'autoriser à s'y abandonner : « Constance et Jessica viendraient se joindre à nous, *arm in arm*, pour le voyage<sup>43</sup> », écrit-elle à la fin. C'est le futur, et

<sup>40</sup> Gabrielle Poulin, *Le livre de déraison*, op. cit., p. 53.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 149. La musique apparaît plus satisfaisante que l'écriture pour Virginie qui cherche à dire « l'inconnu qui [l]'habite ». « Il me semble que Gabriel est en paix avec la musique. Est-il possible que l'on soit jamais en paix dans l'univers des mots ? » (p. 132).

<sup>42</sup> Agnès Whitfield, *Où dansent les nénuphars*, op. cit., p. 41.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 83.

non le présent (comme pour Virginie Sansterre), qui est garant du passé. Et cependant que Virginie écrit d'emblée dans l'évidence de la complicité amoureuse, la narratrice de *Où dansent les nénuphars* construit péniblement, au fil de l'écriture, cette complicité. C'est que la figure aimée a d'abord, malgré elle peut-être, été complice du suicide d'une femme. La culpabilité augmente les difficultés de l'écriture; l'innocence la facilite (Virginie est une victime, la mort lui ayant cruellement enlevé son mari, puis son jeune fils).

Pour la narratrice de *L'homme-papier*, il apparaît impossible de construire une écriture qui permettrait d'abolir le passé, à partir de quoi le rapport amoureux serait possible. «Comment faire pour essayer le tableau noir et rose du passé? Où est l'éponge qui efface tout, tout proprement, sans laisser trace aucune<sup>44</sup>?» Pour Caïd Castilloux, toute la vie, malgré ses 30 ans, a été structurée par le deuil (la mort de ses parents et de sa meilleure amie, l'absence douloureuse de l'homme aimé). Mais Caïd, je l'ai dit, est une écrivaine raté qui, faute d'écrire, tue et désire se suicider; impuissante à inscrire sa vie dans le temps, elle (se) détruit.

Dans *Le café de la bonne-femme-sept-heures*, la patronne écrit pour éterniser la relation amoureuse entre Charles et Élise, qu'elle a élus «roi et reine de sa vie<sup>45</sup>». À la suite du départ d'Élise, elle convainc Charles de cesser de vieillir afin que, à son retour, Élise le retrouve inchangé et que leur relation puisse reprendre exactement à son point d'arrêt. Charles vit donc dans «l'attente pure», se réfugie dans une sorte de léthargie, «une sorte de vie suspendue», en marge de la vie; pour se perfectionner dans la maîtrise de «l'immobilisation du temps<sup>46</sup>», il a délaissé son travail et toute forme d'activité. Élise reviendra après 37 ans, puis repartira aussitôt, bouleversée par l'espèce d'automate à quoi la patronne a réduit Charles. La patronne clôt alors ses cahiers d'écriture en choisissant de masquer la vérité (le départ définitif d'Élise) et d'inscrire la relation amoureuse dans le temps, en accord avec le temps: «Demain, Charles et Élise reprendront une vie normale

<sup>44</sup> Marguerite Andersen, *L'homme-papier*, op. cit., p. 134.

<sup>45</sup> Danièle Vallée, *Le café de la bonne-femme-sept-heures*, op. cit., p. 21.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 66 et 67.



et je verrai à ce qu'ils redeviennent les plus beaux amoureux du monde<sup>47</sup>. » Pas plus que le temps l'amour ne meurt : il est impossible à Élise et Charles de se soustraire à leur « rôle de poupées de papier<sup>48</sup> ». Si l'amour n'est pas possible, il reste l'écriture qui rend l'amour possible. Le roman est plus cynique que désespéré, car il se trouve en somme à confirmer les autres par la négative, si bien que, en un sens, le rapport constructif à l'amour et au temps du « roman dans le roman » laisse envisager ce qu'aurait pu être *Le café de la bonne-femme-sept-heures* — ce qu'il deviendra probablement si, dans un roman ultérieur, Danièle Vallée dote cette fois la fille (et non la mère) d'un projet d'écriture par lequel elle parviendrait à se défaire de l'emprise de la mère.

### EN GUISE DE CONCLUSION

À mon sens, la représentation de l'écriture, particulièrement par le biais de la structure du « roman dans le roman » qui envahit la pratique romanesque franco-ontarienne dans les années 1990, serait en quelque sorte l'indice le plus révélateur d'une autonomie probante du littéraire et d'un dépassement du récit socio-identitaire vers l'écriture du roman, au sens fort du terme (ce qui ne veut pas dire pour autant qu'un roman sans la figure de l'écrivain n'est pas littéraire ni que le roman de l'identité collective soit dépassé ou qu'il ne puisse se renouveler sans recourir à cette figure)<sup>49</sup>. Or, ce roman est essentiellement féminin. Est-ce dire que le roman masculin se préoccuperait davantage de la question de l'identité collective, ce qui du coup nuirait à une certaine thématisation de l'écriture? Pas forcément. À titre

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>49</sup> Je rejoins la conclusion de Lucie Hotte dans un article récent sur l'évolution du roman franco-ontarien : « Le roman franco-ontarien a donc cessé, durant cette décennie qui s'achève, de vouloir témoigner de la vie de la francophonie ontarienne, de se mettre au service d'une cause. Si, au départ, les écrivains cherchaient autant à créer une littérature franco-ontarienne qu'à faire de la littérature, il va sans dire qu'ils désirent aujourd'hui faire de la Littérature. » Lucie Hotte, « Le roman franco-ontarien : ruptures et continuité », *Liaison*, n° 103, 21 septembre 1999, p. 19.

d'exemple, la question identitaire se donne à lire à travers un projet d'écriture dans *Terrains vagues* (1992) de Michel Dallaire (mais son personnage-écrivain est... une femme!) ou dans *La nuit du rédacteur* (1996) de Christian Bode. Daniel Poliquin surtout recourt à la structure du «roman dans le roman» dès *Temps pascal* (1982), puis avec plus d'audace dans *L'Obomsawin* (1987), qui font respectivement le pari de la création d'un projet collectif et d'une identité historique. Ce n'est qu'avec *L'écureuil noir* (1994) que Poliquin mettra en scène un personnage écrivain délesté du poids de l'histoire et submergé par son histoire personnelle<sup>50</sup>. En fait, il faudrait poser la question autrement: la question de l'identitaire collectif ne nuirait pas forcément à la thématization de l'écriture, mais plutôt elle tendrait peut-être à inscrire sur le mode de l'échec le parcours du personnage de l'écrivain<sup>51</sup>... Outre que le roman de l'écriture masculin est rare, *L'écureuil noir* reste un cas isolé. En revanche, chez Marguerite Andersen et Gabrielle Poulin, qui mettent en scène des personnages d'écrivains dès le début des années 1980, l'identité est d'emblée intime, personnelle. À cet égard, elles tracent la voie à l'écriture féminine des années 1990 et c'est pourquoi il n'est pas étonnant de voir par exemple Rachelle Renaud travailler dans l'ombre de la première et Estelle Beauchamp se reconnaître dans l'œuvre de la seconde. Sans doute, dans le découpage de la

<sup>50</sup> Poliquin parle de l'accomplissement d'un «service littéraire», par référence bien sûr au service militaire, pour caractériser l'impulsion idéologique de ses premiers romans. C'est essentiellement avec *Visions de Jude* (1990), qui ne met cependant pas en scène un narrateur-écrivain, que Poliquin dit avoir obéi à une «impulsion esthétique» et être devenu un écrivain à son compte. Voir François Ouellet, «Daniel Poliquin: l'invention de soi», *Nuit blanche*, n° 62, hiver 1995-1996, p. 54-58. Cela dit, il va de soi que les romans «engagés» de Poliquin n'excluent pas l'identité personnelle des personnages, pas plus que *L'écureuil noir* n'exclut complètement des références à l'identité collective.

<sup>51</sup> Ainsi l'échec le plus probant des romans de l'écriture féminins est-il *L'exutoire*. Ainsi *L'écureuil noir* propose-t-il le parcours d'un personnage qui parvient à refaire sa vie, contrairement aux personnages «engagés» des premiers romans. Voir à ce sujet mon article «*Se faire père*. L'œuvre de Daniel Poliquin», dans Lucie Hotte et François Ouellet (dir.), *La littérature franco-ontarienne: enjeux esthétiques*, Actes du colloque tenu à l'Université McGill le 17 mai 1996, Ottawa, Le Nordir, 1996, p. 91-116.

production littéraire contemporaine, que François Paré éclaire sous l'angle institutionnel<sup>52</sup>, faudrait-il opérer des distinctions proprement littéraires, où au roman de l'identité collective, de l'appropriation de l'histoire et du territoire des années 1980<sup>53</sup> aurait succédé le roman de l'écriture (et de l'identité personnelle prise en charge par l'écriture), que celle-ci s'entende comme conscience accrue de la dimension esthétique du travail littéraire (comme chez Poliquin) ou comme représentation de la figure de l'écrivain dans le roman (comme dans le roman des femmes), auquel cas les réflexions fondamentales de François Paré dans *Les littératures de l'exiguïté* (1992) et *Théories de la fragilité* (1994) cloraient, de façon générale, une certaine conception ou pratique de la littérature franco-ontarienne.

---

<sup>52</sup> Paré parle de «la naissance de l'institution littéraire franco-ontarienne» pour caractériser la production littéraire qui couvre la période 1960 à 1994. Voir François Paré, «Repères pour une histoire littéraire de l'Ontario français», dans J. Cotnam, Y. Frenette et A. Whitfield (dir.), *La francophonie ontarienne: bilan et perspectives de recherche*, Ottawa, Le Nordir, 1995, p. 278.

<sup>53</sup> Je pense en particulier aux *Chroniques du Nouvel-Ontario* (trois volumes entre 1981-1986) d'Hélène Brodeur et à *Obéissance ou résistance* (1986) et *Terre natale* (1990) de Paul-François Sylvestre.