

Gabrielle Poulin, Marguerite Andersen, Rachelle Renaud :

le rapport amoureux qui s'écrit

DOSSIER

François Ouellet
CRELIQ, Université Laval

Un regard d'ensemble sur la production romanesque actuelle des femmes en Ontario français nous permet de dégager d'étonnantes constantes dans le traitement narratif. L'une de ces constantes est le recours à la structure en abyme du roman dans le roman, laquelle par ailleurs articule un discours bien précis : en effet, très souvent, l'héroïne prend en charge un projet d'écriture à valeur thérapeutique qui problématise le rapport amoureux. Je voudrais simplement montrer comment cette forme narrative se donne à lire dans trois romans féminins emblématiques du milieu des années 1990.

Réduire la distance

Marguerite Andersen place au centre de *La soupe*¹ à la fois une écrivaine et une amoureuse en herbe, Hélène Latour. Si Hélène n'a jamais rien écrit, il est vrai toutefois qu'elle a déjà passionnément aimé. Mais cette relation de jadis est restée platonique; il a suffi que Marcel manifeste trop d'audace par ses caresses pour qu'elle rompe. Sans doute faut-il aussi se rappeler, pour expliquer l'attitude d'Hélène, qu'elle a été violée enfant. En s'improvisant romancière, elle apprivoisera l'homme en général en instaurant, par l'écriture, une distance rassurante et cathartique. Par ailleurs, elle renforce cette distance en choisissant d'écrire un roman sur un homme qu'elle connaît à peine, un professeur de sociolinguistique à la retraite. La distance que se donne l'apprentie romancière vis-à-vis de son sujet est essentielle, elle lui permet de ménager un espace de grande latitude pour construire librement le désir amoureux, pour en rendre possible l'expression dans la relation à l'autre; ce qu'elle



Photo : Timnish

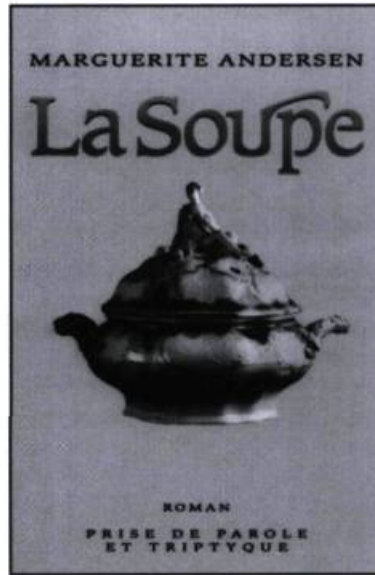
¹ Marguerite Andersen, *La soupe*, Prise de parole / Triptyque, Sudbury / Montréal, 1995.

nomme «refaire le monde et soi-même». La figure de Bonavoy n'a de valeur pour elle que thérapeutique, elle lui sert à mettre en branle un processus d'écriture primordial, qui nécessairement doit préexister à la redécouverte amoureuse. La narratrice choisit d'écrire sur un homme qu'elle ne connaît pas parce qu'elle ne connaît pas encore l'homme qu'elle va aimer. Ainsi le désir se construit-il par le biais de l'écriture, et inversement l'écriture ne prendra sens qu'en fonction de la formation du désir.

Cette distance nécessaire entre l'écrivaine et son sujet explique qu'elle veuille écrire un roman sur Bonavoy sans vraiment le désirer. Son sujet ne la passionne guère, elle cherche sans conviction des traces de vie dans les papiers et agendas du professeur, à partir de quoi elle pourrait écrire son roman; aussi se garde-t-elle d'interroger Bonavoy lui-même. Elle résiste, elle cherche «au hasard», comme en amour du reste, car c'est la relation problématique à l'amour qui dicte l'attitude scripturale. Au début, Hélène refuse d'influencer le portrait de son personnage, elle le souhaite «véridique». Puis, peu à peu, afin de combler les matériaux lacunaires dont elle s'inspire, elle imagine ce que Bonavoy a pu dire ou écrire, va même jusqu'à rédiger plusieurs versions possibles d'une situation minimale, et mêle ses propres histoires à celles de Bonavoy. Or, paradoxalement, en assumant elle-même toujours davantage l'imaginaire de son roman, elle va tenter des démarches, afin de connaître la vérité sur Bonavoy, qui lui paraissaient inconcevables avant; elle va par exemple consulter des amis intimes de Bonavoy. Autrement dit, plus Hélène trouve la volonté d'assumer son passé et ses angoisses, plus elle trouve le courage d'en savoir davantage sur l'Autre, donc de réduire la distance qui la protégeait au début de son entreprise. Elle fait cette première découverte progressivement.

Cette découverte en implique une seconde : un roman est aussi fictif que la vie d'un homme peut être complexe. En effet, en apprenant, à la fin, la passion secrète de Bonavoy pour la pornographie, elle réalise qu'elle avait construit une tout autre image de cet homme. Mais c'est aussi parce que son roman est devenu purement fictif, qu'il est devenu le sien et non celui de l'Autre, qu'elle peut maintenant trouver réellement l'amour, en la personne de Christian Rouvet, un ancien étudiant de Bonavoy. Elle l'avait rencontré une première fois au début de son projet d'écriture; elle le revoit au terme de son projet. En consentant, à la fin, à

fréquenter Christian, elle abolit le roman entier, toute cette portion d'écriture thérapeutique contenue entre l'amorce d'une nouvelle relation amoureuse possible et sa concrétisation quelques mois plus tard.



Ainsi la narratrice parvient-elle à renverser le rapport de domination de l'homme sur la femme. Elle avait d'abord subi ce rapport sous la forme d'un viol à l'âge de treize ans, puis elle le retrouve à travers la passion de Bonavoy pour les gravures érotiques; or, par l'écriture, elle s'approprie la figure du voyeur pour le devenir elle-même, opérant une sorte de viol sur son personnage. «Pour mieux le violer, je l'épie.» Au fur et à mesure de l'écriture de son roman, Hélène parvient donc à amenuiser une double distance : d'abord à l'égard de soi-même et de son investissement personnel dans le projet littéraire,

ensuite vis-à-vis de Bonavoy, en tant qu'il représente l'homme en général (le père, le mari, l'amant), ce qui suppose l'aménagement progressif d'un espace amoureux toujours plus envisageable, qui est marqué par le deuil d'une certaine relation aux hommes au profit d'une ouverture sur une nouvelle conception du rapport amoureux.

Créer la distance

Il en va autrement dans *Le roman d'Éléonore* de Rachelle Renaud. À la suite du décès de leur petite fille, Léonard, célèbre psychiatre et mari de la narratrice du *Roman d'Éléonore*, suggère à sa femme, qui est poète, d'écrire un roman «sans la moindre auto-censure»; ce serait un roman thérapeutique, qu'il se propose lui-même de lire (d'analyser) au fil de sa rédaction. Or, ce projet est à l'image du couple qu'ils forment : Léonard domine entièrement sa femme, comme il entend violer en quelque sorte ses pensées les plus intimes. Entre eux, toute distance est abolie au profit du pouvoir que s'arrogue le mari sur sa femme. Pour la narratrice, il s'agira dès lors de briser un rapport à l'autre qui s'exprime par l'absence aliénante de toute distance, de tenter de se défaire du regard dominateur de l'homme sur soi — afin peut-être de recommencer à neuf. Comme dans *La soupe*, c'est par un projet romanesque que l'héroïne parviendra à ses fins. Mais tandis qu'Hélène Latour cherche à apprivoiser l'homme en essayant de combler la distance, l'écrivaine du *Roman d'Éléonore* veut se désapproprier de l'homme, s'efforçant de provoquer une distance salvatrice. Reste que, en bout de ligne, l'idée est la même : redéfinir le rapport amoureux, qui est angoissant chez Andersen et aliénant chez Renaud.



Photo : Josée Lambert

DOSSIER

C'est Léonard qui a eu l'idée du projet romanesque de sa femme. Aussi celle-ci va-t-elle, dans un premier temps, subvertir le projet de son mari, bien décidée à en faire le sien propre : elle envisage donc d'écrire à l'encontre de ce que Léonard attend d'elle, de «concocter un texte qui, à son grand étonnement, le [Léonard] laisse-ra sans petits cailloux blancs pour retrouver son chemin». C'est déjà une manière de «crime parfait», dit-elle : «le meurtre par les simples mots». D'autre part, la narratrice va, en marge du roman qu'elle écrit, tenir un journal intime, à la fois journal du roman et journal de la progression de son détachement à l'égard de son mari.

Dans les premiers jours de rédaction de son roman, la narratrice donne à lire les pages qu'elle écrit à Léonard. Il s'enferme dans son bureau et consigne «ses observations dans un grand cahier noir», métaphore du cercueil, bien sûr, de la mise en boîte de la femme par son mari; puis «il se croit prêt à prononcer son diagnostic», ce que la narratrice considère à son égard comme de «la torture douce». Mais Léonard sera le premier dérouté par l'écriture, par ce qu'il y devine sans doute; et un jour il écrit sur le manuscrit de sa femme à l'ordinateur : «je n'ai pas le goût de poursuivre la lecture de ce roman». Léonard s'oppose à un projet d'écriture qui lui échappe, parce que sa femme elle-même lui échappe. Entre eux s'engage ainsi une sourde lutte, qui peu à peu disqualifie l'univers du mari au profit de la mise en valeur de l'univers romanesque de la narratrice. À la fin, elle quittera son mari, le roman ayant rempli à souhait sa fonction thérapeutique (vis-à-vis de l'aliénation que lui fait subir Léonard plutôt qu'en fonction du décès de leur fille) : de la construction d'un roman subversif à la séparation conjugale, *Le roman d'Éléonore* enregistre donc un double meurtre symbolique. Sans doute aussi faut-il noter que, dans *La soupe*, Hélène Latour parvient à se libérer de ses craintes et à assumer d'elle-même l'écriture de son roman au moment de la mort de Bonavoy.

Quant à la fonction thérapeutique de l'écriture proprement dite, elle est très habilement problématisée. Elle se donne à entendre par le biais d'Éléonore, l'héroïne du roman de la narratrice. Le personnage d'Éléonore et la narratrice se ressemblent «comme deux gouttes d'eau». Toutes deux vivent une impasse conjugale. Éléonore «crache sur sa vie de couple». En outre, elle fait le projet d'écrire une étude sur les contes de fées, projet subversif qui fait écho au roman même dont elle est l'héroïne : «C'est le roi qui le premier périra», prévient Éléonore. Surtout, le personnage d'Éléonore s'anime de plus en plus, s'autonomise, suivant en cela un parcours parallèle à celui de l'écrivaine. D'une part, elle apostrophe la narratrice qui lui donne vie pour contester l'évolution du roman; elle participe donc à sa façon à la rédaction du roman, allant jusqu'à influencer directement les événements que lui fait subir la romancière, jusqu'à modifier leur réalisation. La romancière constate : «Mais les choses ne se sont pas déroulées comme prévu. À force de la décrire, de la faire parler, je lui avais donné la vie même. Elle osait m'adresser la parole.» D'autre part, Éléonore se permet des jugements sur la vie personnelle de la romancière, contribuant à faire en sorte que celle-ci parvienne à trouver le courage d'assumer son passé — notamment en ce qui concerne sa relation avec ses parents et la mort de sa fille — et de quitter Léonard. «Elle me force à me regarder droit dans le miroir, sans passer à travers ou à côté», témoigne-t-elle dans son journal intime. «Elle [Éléonore] m'a aimée comme jamais je n'ai été aimée», précise-t-elle encore. En d'autres mots, non seulement Éléonore est-elle un double de la romancière qui tente de se libérer, mais le personnage romanesque remplit à merveille les fonctions déficientes d'un mari bourreau. D'où le nom de l'héroïne : si nous entendons «Léonard» dans *Éléonore*, c'est bien parce que le double fictionnel de la narratrice a pris

la place du mari, manière de signifier l'autosuffisance de l'écrivaine (puisque, à travers Éléonore, c'est à elle-même que la narratrice donne la vie). Et majuscule pour majuscule dans cette lutte de pouvoir, *Elle* a remplacé *Lui*. En s'animant, en affichant son autonomie comme personnage de fiction, Éléonore montrait à celle qui lui donnait la vie comment devenir à son tour indépendante; comment passer de l'univers artificiel du mari à l'univers construit de la vraie vie. «J'écris pour exister», nous dit la romancière. Enfin, que le roman de l'écrivaine donne son titre au roman que nous lisons, lequel est en fait constitué du roman de l'écrivaine et de son journal intime, n'en montre que davantage la valeur thérapeutique du projet littéraire.

Vivre sans distance

Avec *Le livre de déraison*³ de Gabrielle Poulin, l'espace amoureux s'éprouve dans le temps. Virginie Sansterre, une vieille grand-mère, n'a guère eu le temps de connaître l'amour. Elle a d'abord été religieuse, puis a quitté le couvent pour épouser un homme mort accidentellement à vingt-huit ans. Il y a de cela cinquante ans, et elle ne s'est jamais remariée. Pareillement, Virginie, malgré un intérêt pour l'écriture, ne s'est jamais vraiment accordé la permission d'écrire. Parfois, elle «s'épanchait» par écrit, composant des textes dans lesquels elle laissait «des mots s'entretuer ou faire l'amour». La comparaison n'est pas gratuite : à l'image de la relation amoureuse, les mots sont passion. Or, il faudra à Virginie attendre la fin de sa vie pour commencer à écrire... et connaître l'amour. Virginie décide en effet de consigner, dans un cahier cartonné que lui a donné sa petite-fille Michelle, sa relation avec Gabriel, un pensionnaire pianiste qui occupe une chambre voisine. Sans cette passion de dernière heure, Virginie n'aurait jamais écrit son «livre de déraison». Si dans *La soupe* et *Le roman d'Éléonore* les écrivaines atteignent leur objectif au terme du projet d'écriture, dans *Le livre de déraison*, l'écriture sert d'emblée à rendre compte de la réussite exemplaire de la relation amoureuse, et les mots aident Virginie à redevenir une amoureuse de vingt ans, à reconstruire la vie : les mots «s'emparent de mon souffle,

de mes rêves, de mes désirs, de ma pauvreté et de mon ignorance. Comme une aveugle, je les laisse me guider là où il leur plaît de me conduire ou de me ramener», écrit-elle. C'est ainsi qu'elle parvient à atteindre à un sentiment de liberté d'une telle intensité qu'il rachète l'ensemble d'une vie marquée par le deuil prolongé de son jeune fils, qu'elle croit retrouver en quelque sorte dans Gabriel. Virginie cessera d'écrire lorsque Gabriel mourra; tout est rentré dans l'ordre, elle pourra mourir à son tour. Différent du *Roman d'Éléonore*, et surtout de *La soupe*, où la complexité du rapport amoureux se traduit dans la difficulté de l'entreprise littéraire, *Le livre de déraison* est le seul des trois romans dont le rapport de l'héroïne à l'écriture soit facile, le seul où il se manifeste avec une telle évidence qu'il exclut toute incertitude quant à la bonne marche de sa réalisation. Or, il en est de même pour le rapport amoureux. En outre, que l'héroïne se réconcilie avec la vie, avec l'amour, par le biais de l'écriture au terme de sa vie doit aussi donner à réfléchir... C'est ce même scénario (réconciliation amoureuse tardive à travers un projet d'écriture marqué par le deuil) qu'on trouve encore dans *La vie empruntée*⁴ d'Estelle Beauchamp, écrit dans l'ombre des romans de Gabrielle Poulin.

D'autre part, le «livre de déraison» de Virginie est introduit par Michelle, par rapport à qui le projet



Photo : Archives Liaison



³ Gabrielle Poulin, *Le livre de déraison*, Prise de parole, Sudbury, 1994.

⁴ Estelle Beauchamp, *La vie empruntée*, Prise de parole, Sudbury, 1998.

de Virginie prend tout son sens. Michelle, une professeure de littérature au début de la quarantaine, avait montré le chemin de l'écriture à Virginie en lui donnant un cahier à noircir d'encre. Or, en marge de son enseignement, Michelle n'a cessé de connaître des déceptions amoureuses. Ainsi, le récit amoureux de Virginie délivre un enseignement certain pour Michelle, à qui elle destine son «livre de déraison»; tandis que Virginie croit de plus en plus au pouvoir des mots grâce à la complicité amoureuse qu'elle développe avec Gabriel, Michelle pourra maintenant apprendre à croire en l'amour grâce à l'écriture de Virginie, puis ensuite en prenant à son compte cette écriture même : c'est en effet Michelle qui, selon le vœu de Virginie, réécrira le «livre de déraison» de Virginie «selon toutes les règles de l'art» pour en faire le roman que nous lisons. Bref, en retour du cahier qu'elle a reçu de Michelle, Virginie lui apprendra à vivre, un peu comme le personnage d'Éléonore montre à vivre à celle qui lui avait préalablement donné vie. Prête à vivre après avoir écrit le roman de l'autre (Virginie), et non pas sur un autre (Hélène Latour sur Paul Bonavoy) ou pour l'autre (la narratrice du *Roman d'Éléonore* suivant la suggestion de Léonard), Michelle, qui vient d'être à nouveau trahie par un homme au moment où meurt sa grand-mère, saura enfin trouver l'amour.

En guise de conclusion

Hélène Latour écrit un roman sur l'homme en général par le biais de la figure plurielle du pro-

fesseur Bonavoy; la narratrice du *Roman d'Éléonore* écrit un roman contre son mari et tient un journal à son insu; Virginie Sansterre écrit un «livre de déraison» grâce à l'homme aimé. Autant de façons, parmi bien d'autres, qu'offre l'écriture franco-ontarienne féminine actuelle de problématiser le rapport amoureux dans un projet d'écriture. Dans tous les cas, il apparaît que l'un est à la condition de l'autre, que la résolution de la question posée est à la mesure de l'investissement de la narratrice dans son projet littéraire. D'où la très forte dimension thérapeutique qui traverse chacun de ces romans.

On comprend, dans ces conditions, qu'il importe peu, pour chacune des héroïnes, que l'écriture acquière une quelconque réussite esthétique : ce qui compte, ce sera moins la capacité esthétique de l'écriture que sa dimension cathartique. Le hic toutefois, c'est que la structure du roman dans le roman se donne forcément pour celui qui est publié et que nous lisons; auquel cas la structure cathartique du récit ne peut plus se permettre de ménager la forme esthétique. Le défi de la romancière devient donc d'adapter le projet thérapeutique de son personnage à une forme romanesque de première force. Sur ce plan, malgré une certaine réussite, force est d'admettre que *La soupe* n'a pas l'impact des deux autres romans. ●

Des livres qui nous rassemblent

Toutes les photos finissent-elles par se ressembler?

Actes du Forum sur la situation des arts au Canada français

Artistes et chercheurs se sont réunis à Sudbury en juin 1998 pour faire le point et refaire la toile d'Est en Ouest. Ils nous confirment que la francophonie canadienne a raison de vivre sous le signe de l'optimisme autant que de l'urgence.

Contes d'appartenance

Six villes de la francophonie émergent sous la plume de leurs conteurs de fin de siècle. Dans ces versions contemporaines, urbaines, du conte traditionnel, le centre commercial remplace le terroir, l'anti-héros prend la place de Ti-Jean, et on n'arrive pas toujours à duper le roi, comme il se doit.



Rouleaux de printemps

Patrice Desbiens

Des poèmes occasionnels très orientaux dans leur saveur. Des polaroids ciselés, épurés, d'une grande netteté. Une sérénité déchirée, une tendresse foudroyante. De petits morceaux tout en finesse, comme des rouleaux de printemps.



Marie

Jean Marc Dalpé

Ce premier roman du poète et dramaturge nous mène en plein coeur de la dérive amoureuse. Un texte d'une grande force dramatique, d'une implacable tension, grâce à l'écriture fluide et ample qui épouse les méandres intérieurs des quatre personnages emportés par la tourmente.



**Éditions
Prise de parole**

C.P. 550, Sudbury (Ontario) P3E 4R2 tél: 705-675-6491 / téléc: 705-673-1817
courriel: pdp@vianet.on.ca