

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
MARIE-HÉLÈNE RHEAULT

« LES SIGNIFIANTS DU DÉsir
OU LES AVATARS DE LA REPRÉSENTATION DE LA FEMME
DANS LA FÊTE DU DÉsir
DE MADELEINE OUELLETTE-MICHALSKA »

NOVEMBRE 1996

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

REMERCIEMENTS

Il me faut remercier tous ceux et celles qui, dès le début, et jusqu'au terme de ce travail, m'ont apporté leur soutien tant intellectuel qu'affectif. Mais je tiens particulièrement à témoigner mon respect envers ma directrice de mémoire, madame Lucie Guillemette, qui, par ses commentaires et ses conseils, a su éclairer ma démarche, me donner confiance dans les moments d'incertitude et me transmettre le goût de poursuivre mon cheminement littéraire.

Je tiens aussi à remercier monsieur Guildo Rousseau pour les remarques correctives apportées à ce travail; elles en ont ainsi amélioré la qualité scientifique.

De nombreuses heures de recherche et de rédaction sont le lot de l'étudiant(e) qui entreprend des études supérieures. La réalisation finale de ce travail a été surtout possible grâce à l'appui, la patience et l'amour de mon conjoint, Robert. Il m'a ainsi permis de déposer mon mémoire dans les limites prescrites par le programme de Maîtrise en études littéraires.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
REMERCIEMENTS	iii
TABLE DES MATIÈRES	iv
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I LE CADRE THÉORIQUE D'INTERPRÉTATION	8
1. Identification des outils théoriques	11
2. Identification des concepts et des notions méthodologiques	18
CHAPITRE II LES FORMES DU DISCOURS	20
1. <i>La Fête du désir</i> ou l'impossible fusion	21
2. Énonciation/narratrice ou les secrets intimes .	29
CHAPITRE III LA PRODUCTION DE SENS	47
1. Énoncé/narration ou le jeu des réels possibles .	47
2. Énoncé/narrataire ou le réceptacle de l'Autre .	56
CONCLUSION	61
BIBLIOGRAPHIE	68

INTRODUCTION

Si j'écris, c'est peut-être pour entendre à nouveau cette voix unique, continuer la chaîne parlée, parlante de la mère¹.

Un bref coup d'œil sur l'histoire littéraire contemporaine, telle que présentée dans les ouvrages généraux consacrés à la littérature, rend compte des auteurs considérés et légitimés par la critique puis des courants qui s'y rattachent. Force est de constater que l'essor de l'écriture des femmes a considérablement transformé la littérature et ses critères de légitimation. Au Québec, comme à travers toute la société occidentale, les années soixante-dix ont été marquées par un changement progressif dû aux productions des femmes. Or, cette écriture demeure innovatrice tant au niveau de la pensée sur les femmes qu'à celui des procédés de représentation mis en œuvre par ce discours. Pareilles stratégies formelles qui supportent le message féministe sont devenues, en effet, caractéristiques des écrits de bon nombre de Québécoises telles Nicole Brossard, Louky Bersianik, France Théoret, Madeleine Gagnon, pour ne nommer que ces dernières.

¹ Jovette Marchesseault, *La saga des poules mouillées*, 1982, p. 40.

Puis, au début des années quatre-vingt, l'enthousiasme de la décennie précédente s'estompe quelque peu; la notion de l'égalité des femmes est désormais une réalité, à défaut de se refléter à certains égards dans les sphères économiques et culturelles de la société. Pour nous convaincre de cette inadéquation, nous n'avons qu'à lire le collectif Clio qui cerne bien la position des femmes dans la culture:

[...] en dépit de réalisations si multiples, si constantes et si spectaculaires, l'institution et le marché de la littérature continuent de fonctionner dans un monde essentiellement masculin. [...] Les femmes sont également minoritaires dans les jurys de subventions, dans les conseils d'administration et dans les associations liées aux livres².

Le patriarcat tant décrié par les féministes radicales subsiste donc toujours comme modèle idéologique et culturel et beaucoup a été dit sur le sexisme du langage, sur l'oppression qui le sous-tend et sur la solidarité qu'il devrait éveiller. De plus, les nouvelles écrivaines n'éprouvent plus le besoin de répéter les harangues de leurs prédécesseuses. De la pensée féministe des années soixante-dix a émergé, en effet, une écriture de femmes plus feutrée qui remet en cause les stratégies et les orientations des aînées féministes tout en intégrant à la fiction des préoccupations similaires³. Cette étape dans la

² Le collectif Clio, *L'Histoire des femmes au Québec*, 1992, p. 564.

³ Nous pensons ici au métaféminisme que décrit Lori St-Martin dans « Le métaféminisme et la nouvelle prose au Québec », (*Voix et Images*, vol. XVIII, n° 1, automne 1992, p. 78-88). L'auteure affirme que le concept de métaféminisme permet de rendre compte des écrits récents qui, tout en intégrant des préoccupations féministes, ont

« constitution d'une mémoire féminine⁴ » se fonde sur le fait que les auteures ont besoin de remodeler un passé de création encarcané par l'institution littéraire patriarcale. Leurs récits examinent la participation des femmes à titre de personnages dans les domaines de l'Histoire, de la littérature, de la psychanalyse; ils approfondissent le rapport mère-fille de même que les relations hommes-femmes et femmes-femmes. Ces mêmes textes essaient en fait de transgresser la frontière entre les sexes. Sous une forme fragmentée et non totalisante, le roman féminin revendique peut-être avec moins de virulence qu'il y a vingt-cinq ans les droits de la femme; il vise plutôt à la prolifération, à la découverte de soi et de son origine comme l'indique l'écrivaine Carole Massé:

Je suis avant tout celle-qui-écrit. Et celle-qui-écrit n'a aucune thèse, féministe ou autre, à illustrer par ses textes. [...] Si j'acquiesce aux revendications sociales et économiques du mouvement des femmes, je m'oppose aux exigences éthiques qui aboutissent à une certaine forme de surveillance de l'imaginaire⁵.

*

recours à des stratégies formelles plutôt traditionnelles qu'éclatées. Il ne s'agit pas d'un recul du féminisme mais d'un déplacement, dans la continuité plutôt que dans la rupture.

⁴ Jeanne Demers et Line Mc Murray, « Manifester au féminin: pour une nouvelle approche pragmatique », dans Suzanne Lamy, Irène Pagès et coll., *Féminité, subversion et écriture*, 1988, p. 165.

⁵ Chantal St-Jarre, « Entrevue: Carole Massé », *Arcade*, n° 16, octobre 1988, p. 91.

C'est à tout le moins ce qu'affirme Béatrice Didier dans *L'écriture-femme*⁶ pour décrire comment l'écriture devient un moyen de reconstruire, de ressusciter le corps de la mère. L'acte d'écrire, et particulièrement le texte autobiographique, apparaît ainsi comme l'acte magique qui permet de faire surgir le visage de l'absente, en l'occurrence celui de la mère, du miroir de sa propre existence. Chez les auteures, pareil projet littéraire consiste à explorer les pouvoirs et les avenues du langage conduisant les femmes à se textualiser comme sujet, bref à créer un espace du *Féminin* dit par les femmes. C'est d'ailleurs à cet espace que se réfère France Théoret qui met en question la pensée logocentrique dans le langage:

Il y a dans le féminin, une aptitude ou une habitude du multiple. Il faudra sans doute lire-écrire autrement, risquer davantage le sens issu d'un travail sur la langue⁷.

*

Nous avons lu les oeuvres de plusieurs écrivaines québécoises avant d'arrêter notre choix sur Madeleine Ouellette-Michalska. Nous croyons que cette dernière se pose comme une auteure préoccupée de généalogie libératrice, productrice de sens *féminin*. Romancière, essayiste, journaliste et chroniqueuse à *Perspectives*, *Actualité*,

⁶ Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, 1981.

⁷ France Théoret, « Prendre le risque d'une nouvelle globalité/souveraineté du sujet parlant », *Écriture comme lecture*, 1985, p. 11.

Châtelaine et au journal *Le Devoir*, cette auteure en est, avec *La Fête du désir*, à son septième roman. Dans les chapitres du présent mémoire, nous essaierons donc de démontrer que Madeleine Ouellette-Michalska figure parmi les écrivaines qui tentent de fictionnaliser une écriture au féminin à travers une poétique du désir. Nous nous sommes attardée à la lecture de ce roman qui justifie, pensons-nous, la description et l'analyse de l'« écriture au féminin », celle-là même à la recherche de re/production du langage de la mère. Le roman *La Fête du désir* inscrit en fait ses marques du discours au *féminin* à partir de la remise en question des rapports avec l'Autre.

Quelle hypothèse doit-on poser relativement à *La Fête du désir* et à la thématique lecture-écriture qui la sous-tend? Faut-il s'étonner de voir la femme écrivaine dialoguer et chercher sa voie (voix) et son identité à travers un langage autre ? Elle doit assumer ce regard autre et différent qu'elle pose sur le monde et ce, quelles qu'en soient les contingences et les aliénations. En ce sens, le combat de la « femme-qui-écrit » n'est pas mené contre la lecture proposée par ses prédécesseurs masculins; il s'agit plutôt de récuser le point de vue patriarcal ou masculin qui confronte la femme, d'une part, à des images aliénantes de la féminité et, d'autre part, l'exclut d'une tradition littéraire canonique.

Notre mémoire est divisé en trois chapitres. Suivant la perspective d'une écriture qui se fait désir, nous expliquerons au sein du premier chapitre certains principes théoriques fondés sur la généalogie féminine développée par Luce Irigaray⁸. Dans notre deuxième chapitre, il s'agira de reproduire notre lecture de la généalogie féminine en identifiant, d'une part, la fonction d'une narratrice scriptrice dans la fiction et, d'autre part, la fonction d'un narrataire personnage et d'une narratrice implicite dans le discours. Au cours du troisième chapitre, nous tenterons de mettre à l'épreuve des pratiques spéculaires et autoreprésentatives. Nous tenterons de déceler comment ces pratiques contribuent à une production de sens; comment elles matérialisent le trajet depuis les structures discursives jusque sur le plan de la sémantisation du désir, voire d'une symbolisation féconde.

Quant à notre démarche, elle s'appuiera sur la typologie avancée par Paterson⁹. Plus concrètement, nous recourons à une approche axée d'abord sur l'énonciation, en tenant compte du narrateur et du narrataire, puis sur l'énoncé, en considérant la narration sur le plan de la diégèse et du code.

Suivant la typologie de Paterson, il s'agira donc de décrire et d'analyser les formes de l'autoreprésentation qui

⁸ Luce Irigaray, *Sexe et parentés*, 1987.

⁹ Janet Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, 1990.

participent à un discours pris en charge par un Je féminin. L'écriture au féminin est éternelle mouvance. Celle de Madeleine Ouellette-Michalska, comme celle de ses consœurs écrivaines, se veut hétérogène dans sa structure énonciative et présuppose que l'auteure pense à même un univers référentiel qui lui est spécifique. N'est-il pas alors possible de poser l'hypothèse que cette réalité autre dans l'écriture, cette quête originelle est un mouvement perpétuel du Moi? On naît toujours, on revient à soi-même et on crée dans l'aura de la Mère. Le texte est alors doublement orienté: vers le signifiant dans lequel il se produit et vers le processus social auquel il participe en tant que discours. L'importance accordée à la voix, aux actes quotidiens contribue à donner à *La Fête du désir* sa tonalité féminine. De plus, peut ainsi se manifester un sujet assoiffé d'altérité et d'authenticité, apte à réécrire la parole désirante. Une énonciation préoccupée de son propre pouvoir demeure et se démontre comme victoire sur la voie douloureuse de la chair étouffée, réduite au silence par le patriarcat.

C'est ce que nous essaierons de déterminer dans les chapitres suivants.

* * *

CHAPITRE I

LE CADRE THÉORIQUE D'INTERPRÉTATION

Notre cadre théorique d'interprétation se fonde principalement sur des concepts et des notions empruntés à Luce Irigaray qui tente de décrire le processus généalogique du féminin; ces concepts et ces notions ont su susciter en nous un questionnement face à l'écriture de *La Fête du désir*. Comment s'articule la quête identitaire de la femme qui cherche à établir les fondements de la généalogie féminine? Il demeure nécessaire de reconstituer le parcours de certains théoriciens et théoriciennes dont les travaux cherchent à circonscrire l'aspect « dialogique » du texte littéraire, dialogisme producteur, comme en témoigne Irigaray, d'une parole féminine dans l'organisation d'une œuvre de fiction.

Si l'on veut considérer le dialogisme producteur de l'œuvre au féminin, il convient de décrire la fusion corps/esprit proposée par la théoricienne:

Écrire l'intérieur, c'est, dépassant les images de nos sentiments et de nos sensations, donner à connaître notre invisible que la lumière extérieure n'éclaire jamais parce que l'intérieur du corps est clos, comme le sexe de la femme qui est l'intérieur. Le roman de la vie pour s'écrire

doit être un afflux de sang, de forces, de chaleur, une régénération verbale¹.

Il importe de s'attarder d'abord à l'articulation de la notion de plurivocalité développée par Bakhtine². Ce dernier, en 1929, avait déjà mentionné l'importance du discours de l'autre, soit la place du dialogisme dans l'acte d'écrire:

Ainsi polyvalent et pluridéterminé, le mot poétique suit une logique qui dépasse la logique du discours codifié, et qui ne se réalise pleinement qu'en marge de la culture officielle. [...] La seule manière qu'a l'écrivain de participer à l'histoire devient alors la transgression de cette abstraction par une écriture-lecture, c'est-à-dire par une pratique d'une structure signifiante en fonction de ou en opposition avec une autre structure³.

Il se trouve alors que le dialogue n'est pas seulement le langage assumé par le sujet, c'est aussi une écriture où on lit l'Autre. En ce sens, le dialogisme désigne une écriture où s'élabore un modèle d'intersubjectivité.

Suivant l'auteur, le roman utilise des langages sociaux différents et des voix individuelles multiples qui servent l'unité du discours et le système de langage du scripteur et de la scriptrice. Il ajoute que chaque groupe utilise son propre langage et même que chaque époque, chaque génération,

¹ Chantal Chawaf, *Le corps et verbe*, 1992, p. 103 et 113.

² Bakhtine, *Poétique du récit*, 1963. Notons que ce dernier a été le premier à aborder le sujet de la plurivocalité en 1929.

³ Bakhtine, (cité par Kristeva). *Sémiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, p. 82. Julia Kristeva cite l'auteur à partir de *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Moscou, 1963 et *L'Œuvre de Rabelais*, Moscou, 1965.

chaque classe sociale se caractérisent par son langage. C'est dans le roman, soutient Bakhtine, que l'orientation dialogique du discours trouve son expression la plus complète.

Dans l'univers romanesque bakhtinien, le mot n'a de sens réel qu'en fonction d'un contexte, du discours. Détaché de lui, il ne signifie rien, n'est rien d'autre qu'un objet linguistique. C'est alors par le contexte qu'un mot acquiert sa valeur. Or, cette valeur et cette tonalité sont multiples. Comme les significations. Autrement dit, le dialogisme qui supporte l'énonciation est un phénomène propre à tout discours. Plus encore, le dialogue peut prendre la forme d'un échange entre deux et plusieurs voix, y compris dans un monologue intérieur où une partie de soi correspond aux autres parties de soi.

Ainsi, la notion d'altérité, pertinente à l'analyse de *La Fête du désir*, prend une résonance particulière en vertu des travaux de Bakhtine consacrés au dialogisme. Ce dernier affirme que le discours rencontre la parole de l'Autre, inévitable, avec ses propres idées et sa propre vision du monde. On ne peut soi-même se constituer une opinion à son propre sujet et au sujet de l'univers si on n'a pas entendu ou écouté la parole de l'Autre à ce propos. Cette notion demeure importante si l'on veut démontrer l'impact de l'héritage de la parole de la mère imbriquée dans la

recherche généalogique du discours féminin. Cette parole de *l'Autre* est essentielle à la distinction, à la reconnaissance, au sens critique, sinon il y a méconnaissance. Tout discours attend une réponse, une réplique. Et c'est le propre de la scriptrice que d'utiliser tous ces langages pour bâtir son œuvre et susciter un dialogue avec *l'Autre*.

En fait, l'écrivaine se sert de l'écriture pour organiser les voix qui lui parviennent de toutes parts et construire un récit autour de ces dernières. Le vouloir-dire est toujours largement dépassé par le dire lui-même lorsqu'il est associé à la différence sexuelle, elle-même inscrite dans un rapport dominant-dominé.

*

La notion d'altérité a également été reformulée par Julia Kristeva dans un contexte d'interprétation psychanalytique. Soulignons que de nombreuses écrivaines féministes ont revu cette question de *l'Autre* dans le discours pour expliquer, définir et délimiter leur propre forme d'écriture en devenir. Nous n'avons qu'à penser aux travaux de Simone de Beauvoir, Virginia Woolf, Nicole Brossard, Hélène Cixous, Louky Bersianik, etc. Le message féministe, qui, pour certaines, relève de la croyance que les hommes et les femmes sont biologiquement différents et par

conséquent distincts, s'inscrit dans les théories psychanalytiques de la femme et du langage telles que développées par Kristeva.

Reprenant à son compte les concepts lacaniens d'imaginaire et du symbolique, Julia Kristeva a proposé une théorie⁴ du langage poétique. Ce qu'elle appelle le « sémiotique » remonte au rapport symbolique de la mère à l'enfant et forme la part la plus somatique et la plus insaisissable vis-à-vis le père. Par ailleurs, le « symbolique » marque l'apprentissage du langage et l'inclusion symbolique dans la société. Il en reflète la forme la plus structurée et la plus déchiffrable. Kristeva présente ces instances comme une relation synchronique qui s'articule dans la littérature, relation qui ne peut être intégrée que par une saisie de l'inscription du sujet parlant dans l'histoire et le milieu social. Dans la mesure où c'est l'irruption du sémiotique, à savoir les ruptures sémantiques et mélodiques, les violations de codes linguistiques ou littéraires à l'intérieur du symbolique, les structures signifiantes du langage, qui crée ce qu'il y a de plus original et de plus subversif en littérature, l'on voit s'affirmer une poétique autre, où le féminin détient un statut privilégié.

⁴ Julia Kristeva, *Sémiotiké*, 1969.

Or, du sémiotique au dialogisme, il n'y a qu'un pas à franchir. Kristeva reprend ainsi des notions formulées par Bakhtine quand elle parle de répétitions, d'énumérations, d'énoncés ambivalents, d'oscillation entre le « je » et le « il » alors que la voix triangulaire de l'auteur/acteur/lecteur se situe comme étant l'une ou l'autre de ces facettes, et permet de reconnaître les caractéristiques de la structure du roman. Selon l'auteure, aucune instance n'est à proscrire du roman, quelle que soit la voix qu'elle emprunte. Tous ces espaces dialogiques (destinateur/destinataire, scripteur/descripteur, narrateur/narrataire, focalisateur/focalisataire et locuteurs/personnages) sont englobés dans le roman. Kristeva précise cette hypothèse lorsqu'elle signale que:

(Le) [sic] mot/ce discours est comme distribué sur différentes instances discursives qu'un "Je" multiplié peut occuper simultanément. [...] C'est la division du sujet, scindé d'abord parce que constitué par son autre, pour devenir à la longue son propre autre, et par là multiple et insaisissable, polyphonique⁵.

Le Je polyphonique kristevien découle du fait que la femme est acculée à l'alternative imitation/transgression. Force est de constater que les moyens de transmission du discours et la nature de celui-ci sont sous le contrôle du pouvoir patriarcal. C'est pourquoi les auteures féministes ont créé des personnages et des récits où les voix

⁵ Bakhtine, *La Poétique de Dostoëvski*, 1970, p. 12-13. Introduction faite par Kristeva.

s'attachent à nommer avec précision, à exploiter tous les niveaux de langue.

D'où l'importance pour la femme de développer des stratégies de représentation qui visent à retourner aux origines pour les dire avec son propre langage. Ainsi tente-t-elle de reconstituer la vieille alliance des filles et des mères, de renaître dans la généalogie féminine. C'est ce vers quoi convergent en effet les travaux de Luce Irigaray qui propose un modèle d'écriture pour la femme inscrite dans une filiation du *féminin*. Faut-il le préciser, pareil rapport au langage trouve son sens dans la mesure où l'écrivaine tente d'abord de se soustraire à la généalogie masculine:

Il faut que la femme puisse se dire en mots, en images et symboles dans cette relation intersubjective avec sa mère, puis les autres femmes, pour entrer dans une relation non destructrice aux hommes. Il faut permettre, connaître, définir cette économie d'identité très particulière de la femme. C'est indispensable pour une culture vivable. Cela suppose de soutenir et non détruire la relation mère-fille. [...] Pour se constituer comme identité sexuelle, une relation généalogique avec son propre genre et le respect des deux genres sont nécessaires⁶.

Or, suivant la perspective d'Irigaray, s'engager dans la quête de la généalogie féminine dans *La Fête du désir* passe par le corps. Si un nombre important de femmes choisissent au XX^e siècle la représentation du corps comme lieu de rassemblement et de festività dans l'écriture, c'est peut-

⁶ Luce Irigaray, *Sexe et parentés*, 1987, p. 211.

être que celui-ci constitue le seul espace où le Verbe féminin puisse se faire chair sans imposture. Autrement dit, le rapport avec le corps, présent dans les cycles physiologiques, signifie une participation charnelle dans l'univers cosmique qui régénère tous les sens.

Le procès de la signifiante met en jeu le corps maternel, féminin. Seulement, la jouissance poétique qui s'y incarne n'est pas identique pour l'homme et pour la femme, la femme restant toujours étrangère au langage des hommes. Comment la féminité trouvera-t-elle à se verbaliser si on accepte que la jouissance qu'on doit féminiser reste en deçà du verbal, qu'elle s'exprime précisément dans les ruptures du symbolique, dans le pulsionnel, la musique de la langue⁷.

Cette vision kristéviennne de la possibilité libératrice qu'offre l'écriture féminine a amené également Louise Dupré à affirmer que la trajectoire du corps féminin dans les différents discours écrits par les femmes ne peut tracer la voie de l'émancipation féminine que dans une dé-réification de celle-ci:

Jouer dans l'illusion, nous (la) donner à lire, tout en nous montrant le texte comme un mirage, nous amener à jouir de ce jeu de perspectives, voilà ce que la poésie au féminin aura apporté au Québec. Cet effet de profondeur, de volume trouvera ses figures qui "représenteront" ce que veut faire la textualité aussi bien au niveau du signifié que du signifiant. Car il s'agira également de mettre du jeu dans la langue, d'explorer les mots en les débarrassant de leurs significations patriarcales, de retrouver une

⁷ Louise Dupré, *Stratégie du vertige*, 1989, p. 26. Voir également Julia Kristeva qui parle du langage poétique déjouant l'arbitraire du signe pour laisser passer, dans la communication, par des itérations sonores, par le rythme, la « musique » maternelle. (*Polylogue*, p. 57.)

langue d'avant la langue. C'est-à-dire: une langue-femme, une langue-mère⁸.

Cet autre discours, la femme l'exprime à travers et grâce à cette parole réinventée; personne d'autre qu'elle-même ne peut mieux se connaître, donc s'écrire. Madeleine Ouellette-Michalska, pensons-nous, a su reproduire cette tendance du discours postmoderne.

*

Ce discours de l'autoreprésentation et de la transgression a amené Luce Irigaray⁹ à définir la féminité à partir de la spécificité biologique, sociale et culturelle des femmes. Ses théories, en effet, vont au-delà de l'entendement psychanalytique de sexualité, de sujet et d'inconscient tels que développés par Lacan. Or, la langue conçue comme un système symbolique engagé dans des rapports sociaux oblige la langue féminine à devenir un lieu idéologique:

Il est nécessaire aussi, pour ne pas être complice du meurtre de la mère, que nous affirmions qu'il existe une généalogie de femmes. [...] Cette généalogie de femmes, étant donné notre exil dans la famille du père-mari, nous oublions un peu sa singularité, et même nous sommes amenées à la renier. Essayons de nous situer dans cette généalogie féminine pour conquérir et garder notre identité. N'oublions pas non plus, que nous avons déjà une histoire, que certaines femmes, même si c'était difficile culturellement, ont marqué

⁸ Louise Dupré, *Stratégie du vertige*, 1989, p. 21-22.

⁹ Luce Irigaray, *op. cit.*, p. 31.

l'histoire et que trop souvent nous ne les connaissons pas¹⁰.

Selon la théoricienne, les femmes sont perçues aujourd'hui comme l'envers du miroir ou le soubassement indispensable du sujet masculin; elles serviraient surtout d'écho passif ou de reflet à la culture patriarcale qui repose sur les institutions, les créations et les désirs masculins. Ce même désir masculin veut censurer, refouler le désir de la mère car il devient signe de folie. Ce rapport du désir à la folie se pratique autant chez l'homme que chez la femme, mais ce dernier reporte toujours sur la femme l'attribution négative du dérangement engendré par son propre désir.

L'homme ferme l'entrée au féminin dans la substance de la langue tout en lui demandant de rester substance de lui comme parlant, mais en demeurant muette et inconsciente de cette vérité. [...] De la femme, il a besoin comme mère, matrice, corps, nourrice. Apparemment il n'en a pas envie sauf mère et vierge, parfois comme soeur de façon ambiguë, mais pas comme femme, autre genre¹¹.

Force est de constater alors que pour pouvoir s'affirmer en tant que sujets, les femmes sont forcées de s'adapter aux systèmes existants. Mais il leur faut aussi tenter de les subvertir ou de les déranger de l'intérieur en exprimant leur altérité, en retrouvant leur généalogie féminine au détriment de la généalogie masculine dominante:

¹⁰ *Ibid.*, p. 31.

¹¹ *Ibid.*, p. 136.

Construire et habiter notre espace aérien nous est nécessaire. C'est celui de l'autonomie corporelle par la respiration, celui de la parole et du chant, de l'apparaître dans le monde. C'est celui de notre naissance humaine. Nous ne sommes pas encore nées femmes. Nous sommes encore et toujours gardiennes de la phylogénèse du genre humain (l'homme gardant plutôt son onogénèse) encore et toujours entre différentes incarnations, et vouées à l'assistance de l'incarnation de l'homme¹².

Il importe donc d'apporter au langage une vision non reproductive mais autre. À cet effet, le féminin d'Irigaray se caractérise par l'importance accordée au toucher et à la contiguïté, à la pluralité et la fluidité de ses formes et par son insertion dans un univers qui ne serait pas fondé sur des relations d'échange et de pouvoir.

Je ne m'abandonne ni ne me donne en corps, en chair, en affects immédiats, et géologiques, généalogiques. Le miroir signifie la constitution d'un(e) autre fabriqué(e) que je vais proposer comme enjeu de séduction à ma place. J'essaie de séduire et contenter avec des images dont je resterais l'artisan, l'artiste. Je ne me suis pas encore dévoilée, démasquée, ni voilée pour moi, voilée pour me recueillir, par exemple, me retoucher de mon regard comme limite à l'exposition à l'autre, mais aussi de mes gestes, de mes vêtements, me renider de et dans ma vision et contemplation à moi¹³.

*

La typologie développée par Janet Paterson paraît alors pertinente et utile pour le roman examiné ici. Le procédé de l'autoreprésentation constitue selon Paterson un dénominateur

¹² *Ibid.*, p. 78.

¹³ *Ibid.*, p. 77.

commun dans les écrits postmodernes. À notre avis, les structures autoréférentielles jettent un bon éclairage sur ce que peut représenter la « voix » dans le contexte littéraire, élément essentiel de notre démonstration. Nous croyons que la symbolique du désir projetée sur le plan discursif et articulée autour de procédés autoréflexifs pourrait inscrire *La Fête du désir* dans une pratique d'écriture postmoderne. Faut-il rappeler que le postmodernisme littéraire, dans un contexte québécois, génère des textes pluriels, éclatés, parodiques, autoréflexifs, des textes marqués par la subversion des codes narratifs, dont rend compte avec brio *La Fête du désir*. Car la plurivocalité au sein de ce roman, notion décrite d'abord, rappelons-le, par Bakhtine et Kristeva et, par la suite, reprise par Irigaray, reconstruit les formes de désir d'un Je féminin et relate la tentative d'un couple en dialogue dans une généalogie du *Féminin*.

Les éléments théoriques développés dans ce chapitre devraient être utiles pour mieux décrire l'évolution et l'articulation de l'écriture féminine dans un contexte littéraire où domine le patriarcat. Or, ce point de vue gynocritique nous conduira à l'analyse de *La Fête du désir* dans la mesure où nous pourrions démontrer que la pratique discursive du féminin peut émerger au coeur de signifiants du désir non aliénants ni pour l'homme ni pour la femme.

* * *

CHAPITRE II
LES FORMES DU DISCOURS

Avant d'examiner *La Fête du désir* qui se construit comme un texte autoreprésentatif compte tenu de la multiplicité des mises en abyme, quelques précisions s'imposent. Si l'on veut identifier les formes dialogiques du Je féminin projeté dans l'écriture du désir, il convient de reprendre la définition déjà proposée par Dällenbach et reprise par Paterson pour décrire la mise en abyme comme « [une] enclave entretenant une relation de similitude avec l'oeuvre qui la contient¹ ». Ce procédé, soutient Dällenbach, « [...] se pose comme un tout, miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par la réduction simple, répété ou spéculaire des métaphores et des jeux sur le signifiant² ».

La mise en abyme, selon Dällenbach, est la condition nécessaire et suffisante à la venue dans le récit d'une autoreconnaissance de l'écrivain ou de l'écrivaine. En effet, dès que la femme est « sur la touche », la protagoniste n'a plus besoin d'être dédoublée puisqu'elle laisse à d'autres le

¹ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, 1977, p. 18.

² *Ibid.*, p. 52.

soin d'agir; mais, comme par ailleurs, l'action de ces autres consiste justement à représenter devant elle sa propre action passée et à venir, elle est confrontée à une similitude dont le déchiffrement - qui, cette fois, la concerne et n'est plus du ressort du seul lectorat - influera fatalement sur la suite de l'intrigue. Pourtant, le texte féminin, saisi comme une organisation et une structuration d'énoncés pris en charge par un sujet scripteur, soulève derechef la question de l'altérité et de la postmodernité étant donné la place prépondérante occupée aujourd'hui par les femmes dans la déconstruction des univers romanesques masculins.

*

Paru en 1989, *La Fête du désir* de Madeleine Ouellette-Michalska est un texte quelque peu négligé par les critiques, si l'on compare sa réception à celle de *La Maison Tresler*, cinq ans auparavant. Pourtant, cette indifférence n'est ni imputable à une écriture du signifiant hermétique ni à l'absence d'un jeu sur la fonction poétique. Au contraire, le lecteur, tôt confronté au régime des images enchevêtrées dans les mises en abyme, doit dépasser son « mystère », et découvrir la cohérence qui sous-tend l'œuvre: cohérence interne, masquée, mais déterminante dans l'énonciation du Je féminin. Car cette œuvre riche est comme un organisme vivant, composé de structures multiples qui s'emboîtent et se complètent. Le rythme lourd, lent, lancinant, comme une

longue gestation nous plonge dans l'univers de l'écriture du corps au féminin. Mais, comment décrire le féminin de l'œuvre? Dans cette perspective, Chantal Chawaf nous apporte quelques éléments d'explication lorsqu'elle décrit le lieu féminin où s'opère une fusion de l'esprit et du corps:

L'espace féminin dont fait partie l'espace des origines est un espace que le verbe se garde d'éclairer, d'éclaircir, de symboliser. Dans ces zones charnelles où s'effondre la structure du langage verbal, il n'y a plus de verbe, plus de capacité de verbaliser, il y a seulement une libido et une capacité de jouir. L'esprit ici n'est plus que corps³.

N'écoutant que son corps, la scriptrice de *La Fête du désir* se sert du langage qu'elle possède pour brusquer les habitudes de pensée et retrouver des moments privilégiés de sa vie de femme. Elle doit capturer ses souvenirs qui se rapprochent soudain des temps éloignés, qui dévoilent des analogies et donnent à un détail une valeur symbolique. Il ne s'agit pas, avec ce récit, de l'écriture de l'irréel, à laquelle fait allusion Paterson dans une étude de l'œuvre hébertienne⁴, mais d'une forme d'écriture qui en intègre les caractéristiques comme un moyen de distanciation du réel, au même titre que l'adoption du masque au théâtre. On retrouve cette forme d'écriture chez la narratrice de *La Fête du désir* notamment quand elle doit se relire pour dénoncer les construits de l'esprit.

³ Chantal Chawaf, *Le corps et le verbe*, 1992, p. 141.

⁴ Janet M. Paterson, *Architexture romanesque*, 1985.

À ce point de ma réflexion, le visage de l'amant et celui de G. traversèrent simultanément mon esprit. Jusqu'où s'opposaient-ils? Quelle part avaient-ils joué dans ce récit laissé en suspens qui n'aurait peut-être jamais de fin? Et de mon côté, dissimulée derrière les mots qui permettent de nommer l'une ou l'autre des infinies possibilités du corps, cet assemblage d'os, de fibres, d'humeurs qui nous représente comme matière vivante affamée de bonheur et d'éternité, qu'avais-je inventé dans ces cahiers⁵?

En se démasquant, la langue des origines pourrait être une langue libératrice qui reconstituerait ce que la langue paternelle a laissé se perdre dans les bouleversements de notre corps.

Pour clarifier ces données qui sont partie intégrante de notre démarche, reconstituons la sinuosité événementielle présentée par le discours. À la demande d'un homme, écrivain de profession, une artiste-peintre accepte de produire un récit intitulé *La Fête du désir*. Il s'agit dans ce récit de la rencontre d'un homme et d'une femme, peintre de profession, qui, elle-même, a tout risqué en faveur d'un amour né du premier regard. En effet, lors d'un vernissage, l'artiste a fait la connaissance de celui qui, dans la diégèse, sera nommé l'amant, et, à sa demande, lui a ouvert sa porte sans calcul, lasse d'une solitude trop grande. À une première étape de leur relation, au cours de laquelle ils se confient leur enfance, succède une prise de pouvoir par l'amant, pouvoir des mots s'entend. La soif de communication

⁵ Madeleine Ouellette-Michalska, *La Fête du désir*, 1989, p. 146.

des deux amants rencontre des obstacles car, dans le lit qu'ils partagent avec une passion grandissante, ils découvrent qu'ils ne sont pas deux mais six, cernés qu'ils sont par les deux couples symboliques formés par les parents respectifs. Cette ambition de partager leur roman familial s'exprime dans une tentative d'exorciser l'échec amoureux de leurs parents, de « forcer (leurs) géniteurs à partager la fête du désir refusée lors de (leur) enfantement⁶ ». Ils choisissent ainsi d'avancer « vers l'origine, vers sa fascinante et terrifiante grandeur⁷ ».

Séparé par deux cents kilomètres de sa compagne, l'amant utilise le téléphone et les lettres pour meubler ses absences et l'artiste découvre la servitude du désir qui réveille en elle des conduites d'échec. C'est par le mot « rupture » apparu dans l'une des lettres du nouvel amoureux que la fêlure se révèle dans leur pacte. Plus tard, alors que la femme prend des vacances solitaires sur une île tropicale, dans sa chambre, « une fissure du plâtre en train de s'élargir⁸ » reprend, sur le mode symbolique, le même thème. La visite de l'homme aimé semble lui démontrer toute l'emprise de celui-ci. Mais un dernier voyage aux États-Unis fait apparaître la gravité de leur conflit quand l'amant la compare à sa première femme, celle qu'il accuse de lui avoir transmis ses peurs et ses frustrations.

⁶ *Ibid.*, p. 27.

⁷ *Ibid.*, p. 27.

⁸ *Ibid.*, p. 90.

La fin du récit, né du projet d'écriture, ramène les deux complices du pari. L'écrivain, appelé G., invite l'artiste scriptrice à une fête champêtre à laquelle elle ne participe qu'à distance tandis que G. tombe amoureux d'une nouvelle venue et annonce qu'il part en voyage avec elle. Le couple institué par le projet d'écriture se défait donc au même moment que le couple imaginaire, onirique, et un nouveau couple naît dont nous ne connaissons pas les aventures. La narratrice, restée seule, croit avoir découvert une parenté entre écrire et aimer: « Aller à la page blanche et à l'amour était une seule chose, un seul et même saut dans le tissu fragile du temps⁹. »

Comme des pas sur le sable, les deux intrigues superposées s'effacent, tandis que la narratrice confie à G. deux cahiers vierges à remplir en voyage. Ainsi, l'écriture et l'amour trouvent de nouvelles voies qui plongent au-delà du roman. Et l'artiste reprend hardiment sa toile.

A travers la sensation donnée par l'odeur d'huile, le mouvement gras du pinceau, m'habitait pleinement l'instant parfait inscrit dans sa phase jubilatoire, avant que la toile - ou la page, cette même page où je suis en train d'écrire - ne s'interpose entre le début et la fin de ce qui n'a ni commencement ni fin¹⁰.

Le texte laisse ainsi entendre que toute relation amoureuse, et toute relation de couple qui, parfois, en

⁹ *Ibid.*, p. 144-145.

¹⁰ *Ibid.*, p. 147.

découle, commence par un malentendu. La rencontre de cet homme et de cette femme, c'est le temps de tous les espoirs. Tout se passe comme si l'événement devenait l'illusion que l'incomplétude fondamentale de chacun va être comblée, le mirage, dirions-nous, d'une éventuelle réparation des blessures de la naissance, et ce, s'établissant dans une durée infinie.

Dans cette optique, la voie du désir n'est pas nécessairement la voie de l'amour. Le livre est, de toute évidence, une acceptation du désir et des risques qu'il comporte, avec la certitude que l'autre est différent, donc porteur d'un manque qui renvoie à ses propres désirs. Au début du livre d'ailleurs, l'écrivaine a peur du désir, elle préfère être désirée, voire manipulée et posée comme objet :

Tout en m'entourant de ses bras, il m'exposait la nécessité d'un recommencement, les mérites d'un nouveau départ. Nous recommencerions quoi et partirions où¹¹?

Ce qui expliquera qu'au fil du récit, au lieu de se culpabiliser de son désir, Je se justifie par lui.

Possédée par le désir de tous les enfantements et de toutes les réincarnations, je n'étais plus que cet élan qui tentait d'adhérer à une chair autre, souhaitait faire sienne cette surabondance charnelle en train de devenir tout ce que la vie pouvait être¹².

¹¹ *Ibid.*, p. 23.

¹² *Ibid.*, p. 60-61.

Par conséquent, le langage que le désir parle le plus spontanément est celui du refus. Pour devenir écrivaine, il lui faudra se confronter au langage et à cet Autre, en elle, qui sait. Le corps a de ses folies que la raison entérine et, en guise d'oracles, les pulsions libérées de cet homme et de cette femme prononcent des « sentences inévitables ». Ils attendent le déferlement d'un désir-fleuve, la divagation des flux sensuels hors de tout domicile imposé, l'effusion généreuse de la libido sur l'ensemble du social; ils vivent en fait sur le despotisme d'un désir avare qui raréfie ses investissements, d'un désir oculaire qui fonctionne par reflets, d'un désir féroce qui oppose toujours la singularité de ses engouements à la profusion de ses dégoûts, d'un désir, enfin, qui, à peine sorti de prison, édifie ses propres barrières, ses infranchissables cloisonnements.

J'avais cessé d'être moi-même. J'étais ce que toute chair pouvait être. J'étais le fil de l'amant, le petit venu de lui. Ou peut-être, était-ce la chair de l'amant qui m'habitait, celle de l'homme que j'aurais pu être. Je ne savais plus. Je ne savais pas que ce corps m'apprenait sans me donner une connaissance claire¹³.

Dans un contexte postmoderne où le plus profond, c'est à la surface de la peau, toutes les séductions sont prononcées au nom du corps. C'est pourquoi le simple désir bavarde et que le Désir est absent. « Et tout en insinuant que son propre désir d'accomplissement nous liait à un destin commun

¹³ *Ibid.*, p. 61.

auquel il eût été déraisonnable d'échapper¹⁴. » Pareil paradoxe apparaît plus clairement à la toute fin du livre: « Gagnée par un demi-sommeil, je ne sus comprendre que c'était moins le désir que l'appétit de fusion qui nous poussait l'un vers l'autre¹⁵. »

À la lumière de ces considérations, les amants comprennent que leur désir n'a pas besoin de vérité, de démystification, mais il y a tant de mythes qu'à la fin ils ne savent plus où donner de la « fête ». C'est en multipliant la capture de leurs fantasmes qu'ils essaient de libérer le désir, c'est aussi en augmentant la malléabilité de ce même désir, en l'affolant de critères, en pluralisant ses codes qu'ils ont agrandi son territoire. Et comme toute fête a une fin, et que les lendemains de fêtes sont pénibles, « La fête du désir » mourra avec des frissons de petits matins d'automne.

Des fêtes comme ça, disait-il [G.], il n'y en aura plus jamais. Cette nuit-là, on a atteint un paroxysme qui rendra toute autre célébration banale¹⁶.

Sur le plan macrostructurel, *La Fête du désir* rappelle l'image d'un combat que se livrent au niveau des embouchures la mer et les fleuves. C'est le même combat que la femme-scriptrice livre au temps et à sa mémoire. Tout se passe

¹⁴ *Ibid.*, p. 21.

¹⁵ *Ibid.*, p. 24.

¹⁶ *Ibid.*, p. 148.

comme si la structure du texte produisait une impression de mouvement heurté, violent, de lutte interne suivie d'un apaisement. De fait, la forme du texte est la représentation presque visuelle du récit qu'il relate, celle de la libération d'une souffrance. Bien entendu, pareille douleur vient de l'omission, du rejet d'un événement passé, non intégré au vœu de la femme-écrivaine, événement qui l'a retenue prisonnière jusqu'à ce qu'il soit exorcisé :

Ces questions restèrent sans réponses. Écrire m'apportait l'écho du monde, ses ivresses, ses convulsions, non des certitudes qui eussent pu me tenir lieu de vérité. J'avançais, et il n'y avait de sens qu'à poursuivre cette marche sur le sable, indiquant d'autres pistes parsemées d'herbe qui ouvraient sur d'autres chemins et d'autres lieux¹⁷.

★

L'acte d'écriture demeure le leitmotiv de *La Fête du désir*. La narratrice, qui trouve dans l'écriture une sorte de compensation, se présente, pourrait-on dire, comme le double de l'auteure. Les deux instances rédigent leur texte, mues par un même effort pour atteindre à la cohérence, à la recherche de soi. De manière parallèle et caractérisée, c'est par le dédoublement de l'acte scriptural que se crée une filiation entre la scriptrice et son personnage.

Les liens qui rattachent l'auteure à l'héroïne de sa fiction exerce une fonction créatrice identique à celle

¹⁷ *Ibid.*, p. 147.

assumée par cette dernière et transforme, selon Dällenbach, le travail de création auquel se livrent les figures autoriales en une mise en abyme de l'acte énonciatif de la narratrice implicite, c'est-à-dire de l'auteure elle-même.

A défaut de rompre cet anonymat essentiel, le récit a trois possibilités de donner l'illusion qu'il le lève: feindre de laisser le responsable du récit intervenir en son nom propre, instituer un narrateur, construire une figure autoriale et le faire endosser à un personnage¹⁸.

Toujours est-il qu'en disséquant l'appareil narratif, on constate que ni le récit premier ni le récit second ne peuvent fonctionner de façon autonome puisqu'ils se complètent mutuellement. Le recours à une narratrice omnisciente permet la représentation des pensées intimes de l'auteure, qui n'aurait pu surgir du récit, n'eût été la forme de la première personne.

*

Le titre du roman est éloquent dans la mesure où le désir lui-même fait partie intégrante du récit. Examinons ici le procédé de l'autoreprésentation, celui de la mise en abyme du *Je* scripteur, c'est-à-dire du *Je* désirant en train d'écrire une histoire. Il s'agit plus précisément de démontrer que le *Je*, utilisé respectivement par la narratrice du récit premier et par la narratrice-personnage du récit

¹⁸ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire*, 1977, p. 100.

intradiégétique, entonne un hymne au désir et tente de subvertir la mimésis d'un réel modulé par des présupposés et des diktats d'ordre masculin. La femme écrivaine parvient-elle à déconstruire, à décentrer, pour reprendre la formule derridéenne, le seul langage qu'elle possède? Peut-elle faire éclater un discours inspiré des modèles d'une symbolique proprement masculine où reproduction et séduction gouvernent ce langage qui n'exprime pourtant qu'imparfaitement ce qu'elle ressent? Enfin, peut-elle créer une poétique du désir polarisée par le féminin?

De prime abord, l'idée de dominer ou d'être dominée entre en contradiction avec les postulats d'une écriture au féminin chargée de porter atteinte au binarisme sujet/objet. Évidemment, certaines féministes essentialistes comme Luce Irigaray veulent maintenir ce dualisme afin d'édifier le Féminin au détriment du Masculin. Nous n'avons qu'à penser à certaines théories en rapport avec la mémoire mises en place par Kristeva qui stipulent que:

[...] le texte se pose dans le réel qui l'engendre: il fait partie du vaste processus du mouvement matériel et historique s'il ne se borne pas - en tant que signifié - à s'auto-décrire ou à s'abymer dans une fantasmatique subjectiviste. [...] Le texte est doublement orienté: vers le système signifiant dans lequel il se produit (la langue et le langage d'une époque et d'une société précise) et vers le processus social auquel il participe en tant que discours¹⁹.

¹⁹ Julia Kristeva, *Sémiotiké*, 1974, p. 11-12.

C'est pourquoi la narratrice de *La Fête du désir* semble communiquer le message suivant: le langage masculin empêche la réalisation de rapports égalitaires et harmonieux entre les hommes et les femmes. Toute leur vie, ces êtres recherchent la mère dans leur rapport à l'autre sexe. Il semble qu'il soit nécessaire de faire un deuil de la mère, deuil auquel le couple est incapable de se résoudre. Il reste donc une coupure, un vide, d'où les problèmes affectifs auxquels se heurtent les acteurs de *La Fête du désir*.

Comment cette femme qui ne s'est jamais possédée elle-même, faisais-je remarquer à l'amant, aurait-elle pu jouir de la venue en elle de l'homme ou de l'enfant²⁰?

Nous sommes des individus et le corps est une enveloppe qui nous sépare de l'autre. Entre un homme et une femme, il y a toujours quelque chose qui peut identifier un point de non-proximité, de non-réceptivité et de non-identité. Pourtant cela contredit la relation amoureuse et la passion, voulue par *Je* et l'Amant. Autrement dit, ce rapport euphorisant se définit par une recherche de fusion qui mène au néant, à l'apprentissage de l'autre, de cet autre qui est toujours à distance, toujours trop loin.

En revanche, la présence de la mère revêt inévitablement pour le *Je* féminin du deuxième niveau et du premier niveau un sens autre que pour l'Amant: la mère est la matrice,

²⁰ Madeleine Ouellette-Michalska, *op. cit.*, p. 51.

l'utérus, la composante symbolique du fœtal déconstruite et reconstruite par le discours féministe. L'écriture-créativité, en tant que vecteur de régénérescence est d'autant plus présente dans le récit de l'écrivaine lorsqu'elle se décrit dans ses souvenirs. C'est alors qu'elle vit aussi un moment de maternité, un moment où elle saisit la ressemblance avec sa mère, avec toutes les mères. Mais ce retour à la mère demeure une variable inconnue et une énigme. Ne s'agit-il pas de réaliser, à partir de la loi de l'Amant, les désirs de la mère qui est apparue comme une victime dans la mesure où l'identité réelle, l'esprit de liberté et de fantaisie étaient étouffés par les interdits du patriarcat?

Or, cette alchimie n'existe pas, elle est mythique. L'homme et la femme ne peuvent prendre en charge leur solitude et tendre vers une rencontre de l'autre à un niveau qui ne soit plus celui de la régression vers la mère, mais celui d'une égalité entre adultes. Vraisemblablement, ce qui est désiré n'est pas réel dans la mesure où ce qui est souhaité, c'est l'idée qu'on s'en fait. Tout n'est que représentation du désir comme dirait Foucault. « Je ne trouve en toi que la mère. Or, je ne peux me satisfaire de la mère, quand c'est l'amante que je cherche²¹. » Réciproquement, ce rapport qui limite les êtres assoiffés de désir quant au fantasme d'une mère qu'on cherche à rencontrer dans l'autre

²¹ *Ibid.*, p. 98.

empêche le couple de réaliser ses propres possibilités. Chacun attend de l'autre au lieu d'attendre de lui-même.

Toujours est-il que ce féminin, posé comme la racine même de la langue originelle, ramène ainsi aux limites étroites des dictats paternels qui rejettent le désir féminin hors de la chaîne symbolique du langage. Le code symbolique inapte à procurer au *Je* féminin les signes traduisant ses pulsions, fait en sorte que le personnage tait ce qui l'agite. Enfanter, exister, ne donner que la vie, ne peut permettre à la femme de se définir. Elle ne sait ni qui elle est ni d'où elle parle:

Née pour incarner l'origine, son assumption dans la jouissance, elle n'avait pu réaliser l'union parfaite: cette alliance de soi à soi gagnée sur l'instant où le corps maternel cède à l'enfant ses béances, ouvre en lui les possibilités de plaisir et de douleur dans lesquelles il s'accomplira ou se perdra ensuite²².

Pourtant, le sens d'un corps, c'est le désir qui le meut et ne pas récupérer son désir équivaut à déambuler en morte vivante. Récupérer sa parole, c'est récupérer son désir. La parole du désir est celle du *Je*. La narratrice veut articuler sa prise de conscience de l'autre; le désir de l'autre préside à sa venue à l'écriture.

Dans cette pratique discursive où s'opère la dichotomie fonctionnelle entre la narratrice qui assume l'acte narratif

²² *Ibid.*, p. 100.

du récit premier et l'actrice qui participe à l'histoire du récit second, on peut distinguer trois formes d'énonciation: 1) une narration homodiégétique où il y a double fonction de la narratrice-personnage et de l'actrice-personnage; 2) une narration hétérodiégétique où la narratrice du second récit devient personnage et qu'une narratrice omnisciente raconte; 3) une narration hétérodiégétique, qui est assumée par une narratrice anonyme, à travers laquelle une narration homodiégétique s'insère dans une autre narration homodiégétique. Un tableau représentant cette structure est reproduit à la page 38.

Cette dichotomie fonctionnelle amène donc, au niveau de l'énonciation, un texte qui met en place un *Je* pluriel ramifié en deux narratrices distinctes, en l'occurrence le *Je* du premier récit et le *Je* du deuxième récit dont l'identité et le statut sont à ce point fragiles qu'ils peuvent devenir interchangeables. En effet, le texte élabore un appareil narratif où se polarise distinctement un *Je* narrateur destinant un récit à un narrataire-personnage berné, en dernière instance, par l'écrivaine improvisée.

Le tableau, inspiré des travaux de Janet Paterson et présenté ci-après, pourrait suggérer à tort que le récit intradiégétique du *Je* du récit second et celui du *Elle* sont réellement séparés, œuvrant comme des récits indépendants. Or, ces récits sont toujours unis par le récit de la

narratrice homodiégétique du récit premier. Examinons ce phénomène à travers les structures formelles du texte.

Lorsque l'homme (G) rencontré au club offre à l'artiste-peintre de *jouer à écrire*, celle-ci ressent l'impossibilité de se réaliser dans un langage fait d'un vocabulaire et d'une syntaxe fondée sur un épistémé patriarcal et rationaliste.

Elle a l'impression que ledit langage ne lui permet pas de s'exprimer tel qu'elle voudrait le faire. Non seulement vit-elle cette situation comme une intrusion dans son vécu, mais en même temps elle le ressent comme un moyen de domination: G., de par son métier d'écrivain, qui manie aisément les mots, qui sait construire des phrases, pourrait développer maintes tactiques pour la dominer. Ce rapport de force s'actualise de façon magistrale lorsque G. demande à la femme improvisée auteure, suite à la lecture d'une partie de son texte, la raison pour laquelle elle utilise le *Je* au lieu du *Elle*. La réponse immédiate de la narratrice sera d'écrire, mais ce, pour un court laps de temps, à la troisième personne. Ce *Elle* sert en sorte d'écran ou plus justement de caisse de résonance au récit intérieur du *Je* qui le révèle, qui le filtre, le masque et le dévoile au gré d'un jeu émotif que les souvenirs évoqués provoquent, jeu qui demeure, faut-il le reconnaître, profondément troublant. Pourquoi l'auteure a-t-elle jugé nécessaire d'insérer cette autre représentation du *Moi*, d'ajouter dans la trame du texte cette voix de témoin

privilégié qui vient relater à un destinataire sans nom et sans visage les remous qui agitent sa conscience?

*

TABLEAU I
STRUCTURE NARRATIVE DE LA FÊTE DU DÉSIR

La Fête du désir

I- Récit premier:	Narratrice:	Je , artiste peintre
Récit homodiégétique	Narration à la	première personne:
	Narrataires:	Je , artiste-peintre G. (nom donné à l'écrivain, le narrataire explicite avec fonction de lecture)
II- Récit second:	Narratrice:	Je , artiste-peintre
a) Récit homodiégétique	Narration à la	première personne:
Récit lié à l'amant	Narrataire:	G. écrivain
b) Récit second	Narration à la	troisième personne:
	Narratrice:	elle , artiste-peintre
c) Récit hétérodiégétique	Narration à la	troisième personne:
Histoire avec l'amant	Narrataire:	G. écrivain?

À la lumière de ce tableau, nous pouvons déduire que l'énonciation oscille entre les marques du vrai et du faux, mimant dans le tissu textuel l'artifice propre à la production littéraire et à la séduction, à savoir au désir. Le désir, issu d'un discours au féminin, tel qu'il s'articule dans *la Fête du désir*, se matérialise d'abord et avant tout à travers le récit autoreprésenté. Au moyen de la mise en abyme, la narratrice s'efforce d'échapper aux schèmes d'un imaginaire défini à l'avance dans la mesure où elle entreprend de greffer aux signifiants « amour et désir » des signifiés autres que ceux évoquant soumission, séduction, reproduction. Toutefois, la narratrice homodiégétique ne peut réaliser son projet qu'à la condition de s'effacer comme personnage dans l'action du récit premier.

Il faudra aller au-delà, consentir à n'être l'enfant de personne, accepter de n'être rien, de ne s'attacher à rien, pas même à soi ou à quelqu'un d'autre qui nous ressemble²³.

Toujours est-il que cette forme de discours est envahi par un langage du corps, un univers dans lequel, pour la narratrice du récit second, les sentiments de fluide, inhérents au retour aux origines, passent par l'univers fœtal²⁴:

²³ *Ibid.*, p. 60.

²⁴ Nicole Brossard, « La lettre aérienne », *Remue-Ménage*, 1985. Irigaray parle aussi de spatial et du foetal qui ont toujours été l'appropriation du masculin.

En nous logeait le couple originel qui avait tué l'enfant que nous aurions pu être²⁵.

Je serais bientôt mère de ce qui nous rendrait semblables, l'amant et moi, à l'enfant que nous souhaitions être²⁶.

Nombreuses sont les images qui parcourent simultanément le récit, contribuant de la sorte à créer un sentiment d'entente, d'harmonie. Pour la narratrice, la pratique d'écriture-lecture exhibée par la mise en abyme devient le moyen d'expression de son identité féminine.

Or, la présence d'un Je textualisé comme sujet libère la présence du corps et de son imaginaire. Et si, comme le prétend Béatrice Didier, le discours apparaît comme un discours de la transgression, c'est dans la mesure où il peut être écriture du corps féminin par la femme elle-même²⁷. Exprimer son corps en l'autoreprésentant par le truchement de l'image matricielle, productrice de mots, démontre une pléthore de sensations restées jusque là un peu floues, enchevêtrées dans le texte. Au gré des rêveries se substituent des sensations multiples et des plus saugrenues.

Saisi de l'intérieur, tout le corps apparaît plus facilement comme entier, accompli. Et c'est peut-être la plus fondamentale des conquêtes identitaires de la narratrice du roman de Ouellette-Michalska: le corps féminin se pose, dans

²⁵ Madeleine Ouellette-Michalska, *op. cit.*, p. 27.

²⁶ *Ibid.*, p. 35.

²⁷ Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, 1981.

la deuxième diégèse, comme un corps morcelé, fragmenté. De manière épisodique, la représentation du corps masculin dans l'énonciation donne malgré tout au protagoniste masculin l'unité de l'objet, en l'occurrence l'impression de conquête. Les stéréotypes culturels représentés par le discours romanesque confinent le corps de la femme à la mimesis des stéréotypes de la société patriarcale: l'utérus. Mais il ne suffit pas à l'auteure explicite de la première diégèse de dévoiler complètement le corps de son héroïne pour qu'il devienne une totalité. Nue ou habillée, finalement, là n'est plus le problème. La sensation interne unifie les deux narratrices pour n'en faire qu'une, et le corps vit, dans et par son discours, comme il ne pourrait vivre de la sorte dans des textes où cohabitent un sujet masculin et un sujet féminin.

Du même coup, le texte vit d'une autre façon, et cette vie, qui devient une écriture du corps, libère désirs et fantasmes. La narratrice du premier récit reconquiert son corps et prétend en faire, par personnage interposé, ce que bon lui semble comme une « une chair ouverte, momentanément soustraite au désir de posséder ou d'être possédée²⁸ ».

L'écriture féminine de *La Fête du désir* devient donc une écriture du *dedans*, de l'intérieur du corps, de l'intérieur de la maison matricielle. En ce sens, la pratique scripturale

²⁸ *Ibid.*, p. 36.

expose une écriture du retour à ce *dedans* en vertu d'une nouvelle maternité: le grand cycle est le cycle de l'éternel retour qui décentre et rejette le mythe masculin du Père/Créateur. La narratrice du premier récit ressemble en quelque sorte à une jongleuse, si on la confronte à la narratrice du deuxième récit, produisant des illusions d'optique. Couplant et découplant les deux *Je*, elle apparaît ici et là, s'efface, réapparaît ailleurs, alors qu'elle crée des effets de déconstruction et de reconstruction. Or, Madeleine Ouellette-Michalska mentionnait elle-même dans un texte antérieur à *La Fête du désir*, la possibilité libératrice de l'acte d'écriture:

Rumeur de fête et d'accouplement. Après le lent combat avec les ombres, la phrase se fait viscères, matières, humeurs et sang. Le corps se livre à l'exorcisme de la mort, aux festivités de la douleur et de la joie. Éclatante irruption de nudité. Fulgurance, abandon, déchirement. Même plus un pan de code pour se couvrir. Ni feuille de vigne, ni innocence originelle, ni serpent, ni arbre du Bien et du Mal. Rien. L'écriture prend des risques²⁹.

C'est par l'écrit comme objet du désir de l'Autre (le désirable comme signifiant) et donc comme réponse sublimatoire possible à ce désir que l'écrivaine du récit premier, et par le fait même celle du récit second, parviendra à se redonner une forme, un nom, une identité: bref, la narratrice pourra retrouver son origine.

²⁹ Madeleine Ouellette-Michalska, *L'échappée du discours de l'œil*, 1981, p. 307-308.

D'emblée l'on comprend l'enjeu d'un texte dépouillé des apriorismes du discours masculin si l'on observe attentivement la narratrice de *La Fête du désir* qui trace ces premières lignes, « de la nuit profonde où cette histoire [l'] a plongée...³⁰ »: le Je a la parole facile et le mot collé au corps. La narratrice écrivaine rompt l'envoûtement du voyeur demandeur qu'est l'amant dans la reconstitution de la scène primitive. Elle n'entend plus celui qui la somme de combler sa soif d'absolu et sa faim d'origine. Pour un temps, elle refoule l'absolu, le mystère, l'origine. La femme qui écrit avec le désir du corps ne cesse de pratiquer la seule chose qu'on attend d'elle: l'enfantement. Elle se dit personne singulière, inapte à jouer les stéréotypes mais elle les reproduit quand même. Peut-on parler de dilemme? N'est-il pas impossible de se dire femme et en même temps de le savoir? Y a-t-il incompatibilité entre la recherche d'un signifiant du désir féminin et l'entrée dans l'écriture qui présuppose qu'on détient ce pouvoir?

Réciproquement, la narratrice-personnage se dédouble en sujet énonçant (écrivaine) et en sujet de l'énoncé (héroïne). La locutrice virtuelle est donc appelée à se scinder elle-même parce qu'elle est désignée dans les creux des dialogues. Le texte sème le désordre dans l'ordre. C'est en entrant dans le temps symbolique que l'instance narrative, la femme, pourra commencer à la fois à sortir de la fascination du

³⁰ Madeleine Ouellette-Michalska, *La Fête du désir*, 1989, p. 1.

miroir de sa non-existence et à perdre le regard de l'Autre dominateur qui empêche la sublimation, la renaissance.

Comme le mentionne Kristeva, la situation d'énonciation est expérimentation du langage dans l'espace psychique de l'imaginaire créatif et de l'imaginaire (comme du vécu et de la réalité) dans l'espace du langage: à ce titre, on peut dire qu'elle est un mode spécifique de connaissance. Non point démonstration, mais productions de significations polyvalentes, surdéterminées et toujours en formation. Le paradoxe de la littérature est bien d'inscrire, au cœur même d'une forme close, l'espace sans limites où se renouvelle sans cesse la lecture: dans un mouvement continu se défont les significations figées tandis que se symbolise ou se resymbolise ce qui nous échappe de notre vécu qui insiste pour devenir lisible. Cet échange indéfini entre écriture et lecture, où le réel est partie prenante, est le meilleur gage d'une pensée vivante.

C'est ce qui amène les femmes à participer de plus en plus à titre d'écrivaines et de lectrices, à cette activité de symbolisation qui contribue à créer une communauté. Faut-il s'étonner qu'elles la transforment?

Autrement dit, le travail de la langue ne se sépare pas de celui du discours et de l'entrée dans le symbolique. Le parcours discursif des œuvres de Madeleine Ouellette-

Michalska consacre la présence effective du féminin, du maternel et de l'union érotique, en dehors du symbolisme traditionnel patriarcal. Par le truchement de jeux de répétition débouchant sur une poétique, une généalogie féminine prend forme tandis que des éléments mythiques ou des mythes décentrés surgissent sans pour autant que ne disparaissent les formes initiales. Les hommes sont à leur tour symbolisés par les femmes. C'est le refus de l'opération antinomique qui superpose la culture à la nature, au point de produire un réel toujours inaccessible. Corps et pensée s'apprivoisent.

Jouant des extrêmes, le récit se fait à la fois « mimétique » en ce qu'il fait entendre les bruits et les fureurs d'une conscience en crise et « diégétique », c'est-à-dire récit pur en ce qu'il cherche constamment à imposer la parole d'un *Je* féminin. Deux paliers narratifs, deux niveaux de langue confèrent au récit sa singularité et son originalité. Ainsi, la fonction généalogique s'exerce dans le récit par le biais de l'expression artistique, d'une part, et celle des émotions amoureuses, d'autre part, et se trouve constamment hissée au premier plan. Le discours de l'écrivaine autoreprésentée tend à se faire oublier comme représentation du réel en vue de se confondre avec le *Je* métaphorique, et ce afin de rappeler que le discours féminin

est différent, hétérogène et diversifié, comme l'est la vision du monde du Je féminin.

Ce bref examen de la structure narrative de *La Fête du désir* démontre que la subversion de l'écriture installe dans la textualité une signification en mouvement qui bouscule les idées reçues et établit les frontières d'un nouvel imaginaire. Cette production de sens, qui redéfinit les rapports avec l'autre, sera étudiée dans le prochain chapitre.

* * *

CHAPITRE III
LA PRODUCTION DE SENS

Si le *Je* féminin de *La Fête du désir* développe une poétique d'un désir hétérogène, c'est parce qu'il parvient à s'autoreconnaître comme différent. Au niveau de la diégèse, Paterson signale plusieurs procédés autoreprésentatifs sur lesquels il serait utile de se pencher ici.

Les personnages, les lieux, les phrases, les juxtapositions d'épisodes égarés dans les brumes de la mise en abyme, l'obsession puis la tentative maladroite de progression vers un idéal du couple, tout cela se déroule à l'intérieur de la conscience inquiète de la narratrice-scriptrice. Dans ces lieux d'où il est difficile de sortir (l'appartement, l'utérus, la chambre, le sommeil) pénètre un dialogue réel ou, à tout le moins, un monologue morcelé. *La Fête du désir* demeure un texte dont les mots représentent la mémoire douloureuse de la femme à la recherche de son identité, de sa généalogie, de la communion parfaite du couple.

Or, le texte illustrant cette quête se présente sous une forme particulière: il est à la fois un fragment à l'intérieur du texte, à cause de l'italique des caractères, et un texte en entier. L'intérêt de cet enchâssement, c'est qu'il mime le processus même de l'activité onirique, à laquelle d'ailleurs les mots « image » et « noyée » font allusion puisque nos rêves ne sont après « tout que des textes qui s'inscrivent à l'intérieur du texte plus large de notre psyché¹ ».

Le désir de retrouver la mère, de retourner aux sources, et de déterrer ses racines dans un passé matrilineaire s'accorde bien avec l'importance que Madeleine Ouellette-Michalska et d'autres écrivaines de sa génération attribuent à une réécriture de l'histoire à travers des lieux-dits de femmes. Bref, Madeleine Ouellette-Michalska privilégie la maternité, le symbolisme utérin et une conscience matrilineaire occultés par l'histoire des hommes.

Les problèmes issus des relations de couple et sous-jacents à cette quête de la mère se posent comme une thématique prégnante du récit qui nous préoccupe ici. Chercher la mère lorsqu'on est femme et écrivaine, c'est imaginer la source de sa vie et de sa propre parole. L'envie de la mère initie à une redécouverte du passé, une remémorisation de femmes perdues.

¹ Janet M. Paterson, *Architexture romanesque*, 1985, p. 57.

A travers l'épaisseur du temps, les retours en arrière, les périodes ignorées, il semble que « la fête du désir » en tant que création d'une conscience désintéressée de tout contexte matériel fait se mouvoir et s'exprimer ses fantasmes, tantôt les inventant, tantôt se laissant inventer par eux.

*

Dans un univers feutré qui refuse d'impliquer la notion temporelle dans une succession irréversible d'actes d'accouplements, dans un univers où le passé est plus actif que le présent, où l'avenir dépend d'un retour au passé, l'espace, à son tour, prend un caractère particulier pour la reconquête de la lignée maternelle.

Dans un tel univers, la géographie imaginaire trouve son sens dans la caractérisation de l'auteure: il s'agit essentiellement d'un espace intérieur. C'est une géographie de la mémoire où les distances s'effacent, où les lieux se superposent.

Dans le noir, j'ai dû désespérer. Aucune durée ne me retenait, aucun espace ne me situait plus. J'étais une passeuse échappée du temps qui allait de plus en plus vite. J'étais une amante ignorée par l'amant qui ne me reconnaissait plus tant il me rencontrait dans des lieux différents. Ma bouche égrenait des syllabes incapables de se former en mots. Puis soudain, elle se fermait sur le silence devenu ma langue et ma voix².

² Madeleine Ouellette-Michalska, *op. cit.*, p. 62.

Perdue dans l'immensité du pouvoir patriarcal, elle saura quand même reconquérir sa place, son espace:

Conquise par l'intimité du fleuve, je m'enfonçais de plus en plus profondément dans des puits d'écume, déliant avec mes doigts les fins laces de lichen dont j'entendais la déchirure au bord de l'oreille. [...] Je n'étais plus au bord de l'espace. Je n'étais plus derrière le temps. Il n'y avait d'espace et de durée que dans ce balancement liquide, cette nervure battante du fleuve couvrant le corps traversé de courants violacés adoucis par la coloration verte des éléments³.

Ce passage est révélateur du rôle de l'eau dans sa relation avec le temps et la mémoire. Il fait tournoyer comme dans un remous tout un ensemble de souvenirs sans rapport immédiat avec le texte. Il y a comme une nécessité qui fait que dans un état d'esprit donné, l'atmosphère du récit exige soudain la présence du fleuve, et que cette eau amène avec lui des épisodes précis appartenant à une époque révolue.

Toujours est-il que l'eau exerce un pouvoir de fascination chez la narratrice. Mer, mère, mort, tout cela se confond. C'est le foyer de toutes les épouvantes, des plus anciens souvenirs. Mais aussi, c'est le signe de la survie, le principe nourricier féminin contre le principe mâle de destruction. Ce principe s'énonce comme la conscience endormie de la femme déchirée par ces deux forces antagonistes que représentent *Je* et *l'Amant* (ou l'artiste-peintre et G.). Dans le livre de Ouellette-Michalska, c'est

³ *Ibid.*, p. 143.

une bataille livrée sur tous les plans, érotiques et affectifs, narratifs et spatio-temporels. La nature et l'âme sont dans une parfaite correspondance. Il s'agit d'un même viol dans les deux cas: la femme, l'eau, l'éternité calme et contemplative du fleuve sont opposées à la barbarie d'un désir qui tue.

*

Afin de poursuivre l'étude proprement dite de la structure narrative du roman, autoreprésentatif par la mise en scène d'une femme-scriptrice narratrice et d'un destinataire masculin auquel elle s'adresse, il faut tenir compte du signifié social du langage et de la volonté communicatrice du pouvoir de l'écriture. Si notre objet d'étude est bien la femme comme signe du désir (et par extension l'écriture-femme signifiante et signifiée), cette fonction réagit sur la condition réelle de la femme et, partant, sa place dans la société.

En outre, l'image du couple sexuel est à cet égard exemplaire. Prenons par exemple le couple du récit premier et celui du second récit. De fait, un couple est constitué à partir de deux entités différentes et complémentaires dont l'union formera une unité; la notion de différence est fondamentale et le couple est distinct du couple traditionnel.

Divers codes désignent le statut de ces couples: le « jour » et « la nuit »⁴ entre autres sous les traits de l'homme et de la femme, les codes symboliques, que la psychanalyse décrit en tant que connotations sexuelles comme, par exemple, dans « le crayon » (symbole phallique) et « le cahier ouvert » (l'intérieur féminin)⁵. L'articulation de ce concept passe par la métaphore, explicite ou implicite, directe ou indirecte, consciente ou inconsciente qui l'assimile au couple biologique, image de base, archétype, paradigme de la « copularité » sous les diverses formes de couples: mécaniques, naturels et conceptuels.

L'AMANT (G.)	LA FEMME-SCRIPTRICE
le soleil	la lune
le jour	la nuit
la lumière	l'ombre
le ciel	la terre
le feu	l'eau
<u>culture</u>	<u>nature</u>

À partir de cette représentation mythique des éléments couplés et accouplés, et de l'opposition entre le père et la mère, s'est construit tout un système conceptuel pour arriver

⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁵ *Ibid.*, p. 17.

à former, malgré le régime patriarcal, le couple du Grand Début, de la Genèse. Mais les signifiés patriarcaux résistent :

PÈRE	MÈRE
sujet	objet
puissance	impuissance
connaissance	ignorance
ordre	désordre
<u>culture</u>	<u>nature</u>

Une telle opposition, non désirée, mais si ancienne, si générale, si patriarcale ne peut que déterminer et modeler l'image de la féminité et de son désir dans *La Fête du désir*; le binarisme et ses polarisations, même si l'on tente de le dissoudre, engendrent, en retour, l'idée d'une femme irrationnelle, plus sensible qu'intelligente, destinée beaucoup plus à obéir et à servir qu'à décider et à diriger. On reconnaît bien sûr les rôles féminins construits et prescrits par l'idéologie patriarcale :

[...] un mot, un regard venu de lui me mobilisaient pendant des heures, comme s'il eût été seul à savoir ce que j'étais ou ce que je pouvais être. Cette dépendance ne s'avoua jamais⁶.

⁶ *Ibid.*, p. 31.

L'esprit se veut masculin et refuse impunément la féminité face au corps que l'esprit veut féminin. Nous sommes jetés dans un tourbillon conflictuel du corps et de l'esprit, dans une variation infinie de la domination virile et de la soumission féminine. Il est évident que si les hommes et les femmes sont biologiquement différents, ils sont socialement égaux ou devraient l'être. Mais il est non moins clair que la différence profondément enracinée persiste au sein de la culture occidentale et continue à nourrir à travers le langage et les autres codes discursifs, une pensée archaïque, extrêmement résistante et conservatrice:

Et de croire qu'aucune ressemblance ne nous prédestinait à quelque association provisoire ou durable m'empêcha de reconnaître jusqu'où il m'atteignait⁷.

La femme est une aliénée du langage; mais cette vérité capitale a été, jusqu'ici mal perçue. La pensée et le langage naissent et découlent d'expériences corporelles profondes telles qu'elles ont été vécues, imaginées et conceptualisées. Or, pensée et langage sont d'origine masculine; ce sont les hommes, et les seuls hommes qui les ont peu à peu construites à partir de leur expérience, représentant leur masculinité et le désir féminin par ricochet. Aux yeux de l'amant, la femme doit rester confinée dans l'imaginaire pour rester un corps morcelé, dominé. Sinon, entière, la femme échappe à l'homme et devient une inconnue.

⁷ *Ibid.*, p. 15.

Mais il recommença à parler, paraissant tout comprendre des ruses du besoin, tout savoir des stratégies du désir. Je l'écoutais sans aucune méfiance, disposée à entendre ce qui paraissait éclairer les malentendus⁸.

Les deux narratrices-scriptrices de *La Fête du désir* parlent donc un langage qui n'est pas le leur. Cette situation sans grande incidence sur le plan de la simple communication est déterminant au niveau où langage et pensée, vécus en profondeur et dynamisés, sont la source de toute invention et de toute créativité. Le langage créateur de l'expérience corporelle archaïque et profonde est étranger à la femme, dans la mesure où il provient des hommes sans qu'elle n'ait jamais eu l'occasion de créer le sien propre:

Vouloir saisir l'origine des choses, leur fond d'ombre et de mystère, c'était entrer dans la course éperdue du temps qui nous quitte dès l'instant où on ambitionne de le conquérir⁹.

Pour la femme, la question de l'origine ne se pose pas, mais celle du commencement s'impose. L'origine relève du mythe, le commencement concerne l'histoire individuelle. Un discours dirigiste fait suite, en effet, à la transparence et la narratrice le décrit ainsi: « Il parlait de moi comme d'une forme inachevée qu'il aurait pour mission de parfaire¹⁰. »

⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁹ *Ibid.*, p. 142.

¹⁰ *Ibid.*, p. 21.

Malheureusement, elle se prête volontiers à cette autorité qu'elle veut confondre avec l'amour. Ce qui ralentit le processus de la quête du moi.

* * *

Les ouvrages critiques et théoriques qui envisagent un texte du point de vue de l'autoreprésentation mettent en relief la présence d'un personnage-écrivain ou d'un narrateur-écrivain. Il est assez courant de voir des études, consacrées au texte autoreprésentatif, privilégier le narrateur qui se pose souvent comme un personnage qui écrit, pour s'intéresser moins à la question de l'inscription du narrataire et de la lecture dans le texte¹¹. Gérard Prince affirme que le texte s'affiche souvent comme son propre lecteur, voire son propre narrataire. Selon lui, un auteur met en relief des commentaires métalinguistiques sur les mots, sur les phrases et sur les événements qui le composent, propos corroborés par Janet M. Paterson qui affirme que « le texte narcissique fait apparaître littéralement un lecteur¹² ».

Qui est le narrataire dans *La Fête du Désir*? Le texte livre trois possibilités: la narratrice du premier degré lorsqu'elle effectue la lecture de son manuscrit ou la

¹¹ Gérard Prince, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, n° 14, 1973.

¹² Janet M. Paterson, « L'autoreprésentation: formes et discours », *Texte*, 1982, p. 186.

narratrice du second degré lorsqu'elle reçoit des lettres de l'amant; et enfin G., celui qui, en théorie, devrait lire le texte de Je.

Dans *La Fête du désir*, l'AUTRE / le narrataire est à la fois le partenaire et l'interlocuteur. Tantôt le « père » à qui il est demandé d'entendre, de lire, de reconnaître ce que Je a inventé, tantôt l'amant, si semblable et si différent, à proximité duquel d'autres chemins peuvent être parcourus. Dans ce récit, la femme, sous la figure de la mère, est le réservoir du primitif, de l'archaïque, du négatif: elle s'inscrit dans un processus de symbolisation en tant que sujet et non plus seulement comme objet ou symbole.

Mais quel archaïsme, quel négativisme déchire la narratrice et le narrataire? Quel rapport primitif les voue également à parler, à écrire, sans qu'on ne puisse donner à cette part d'ombre qui les habite, le nom rassurant mais combien insolite du « féminin »? Quelle part faut-il donc donner, dans l'imaginaire social, à un homme privé non seulement de sa supériorité conférée par la loi patriarcale et ses semblables, mais également de son rêve de toute puissance et ce, par l'existence d'un autre sexe dominant, féminin celui-là, qu'il ne peut tenir pour inférieur:

Parfois, il me regardait à la dérobée, et je voyais affleurer dans ses yeux une sorte de

prière, ou même un soupçon. Je détournais les miens afin de préserver ma liberté¹³.

Cette perte de contrôle est encore marquée dans le passage suivant où le Je féminin le pose comme objet.

Mais au lieu d'accomplir le geste, il laissa retomber sa main sur le matelas et se mit à pleurer. Il ne pouvait ni me réduire, ni renoncer à l'image qu'il s'était fait de nos rapports. Enfermé dans sa colère, il ne me voyait plus. J'avais seule vers l'issue, désormais close, dont il m'avait lui-même fait désirer l'approche¹⁴.

La prédominance de G. comme personnage narrataire traduit la primauté de l'échange entre la narratrice devenue écrivaine et son lecteur; dans *La Fête du désir*, il y a un va-et-vient fondé sur la dynamique de la lecture et de l'écriture. Le progrès de l'écriture et de son histoire alterne avec celui de la lecture des cahiers. Et le narrataire fournit un modèle possible pour la réception du texte, non seulement au niveau de l'interprétation, du décodage de l'intrigue et de ses significations, mais aussi à celui de la démarche interprétative globale. De toute évidence, la présence du Je et de l'Autre, présent ou absent, traduit la primauté de l'échange entre l'écrivaine et son narrataire. Si le jeu de l'écriture met en scène les deux participants (l'écrivaine et G.) de la communication littéraire, c'est parce que l'auteure est consciente de produire une œuvre sous l'œil d'un narrataire: « Comprenant

¹³ *Ibid.*, p. 69.

¹⁴ *Ibid.*, p. 95.

qu'un nouveau récit s'ouvrait, je subtilisai deux cahiers vierges aux pages écrites et les lui remis. Il me sourit et me dit adieu¹⁵. »

Participer à cette écriture en mouvance, pleine de sonorités et de rythmes particuliers, c'est ressusciter la mère, reconstruire la lignée. L'opacité du texte où cette narratrice joue avec les mots oblige le narrataire à devenir lui-même créateur du texte. Mais, force est de constater que l'homme ne peut accéder à cette sphère qui pourrait les unir.

Dans l'après-midi, il avait téléphoné pour aviser que le moment était venu d'échanger nos textes. Une fois sur place, au lieu de m'entretenir du roman qu'il avait projeté de construire avec ces ébauches, il revint à l'événement dont il m'avait entretenue [...] ce parti pris du plaisir répondait chez lui à la détermination obstinée d'assurer le triomphe du visible sur l'invisible par l'épanouissement du corps¹⁶.

Cette façon d'agir présuppose encore la domination de l'ordre patriarcal. Mais on peut supposer également que la narratrice, en vertu du geste qui subtilise un autre cahier au narrataire, engendrera l'action qui mène à une venue à l'écriture authentiquement féminine et reconnue par les hommes.

Bref, la narratrice de *La Fête du désir* met en circulation un objet-écriture doté d'une valeur qu'il

¹⁵ *Ibid.*, p. 149.

¹⁶ *Ibid.*, p. 148-149.

s'agira, pour le narrataire, de réinvestir et de faire fructifier. L'écriture des origines est investigatrice; elle doit être libre de chercher à élaborer une fusion discursive. La narratrice et le narrataire, et tous ceux qui suivront, devront en venir à briser les conventions, les rituels du langage pour en arriver à une convergence de sens s'ils veulent entendre la même voix.

* * *

CONCLUSION

Dans ce mémoire, nous avons cherché à montrer sous quel aspect *La Fête du désir* projette et articule une poétique du féminin actualisée par le désir et l'écriture: il s'agissait de décrire les systèmes autoreprésentatifs de l'œuvre, tels que décrits par Janet Paterson, pour mieux reproduire la métaphore d'un sujet féminin et de sa lutte à la fois contre le temps et contre les modèles patriarcaux établis. Or, *La Fête du désir* s'insère dans une culture donnée, mais s'en distingue; le texte reproduit le discours dominant tout en le contestant. Il sculpte ainsi sa littérarité et s'inscrit par le fait même dans une esthétique postmoderne en vertu de la reduplication narrative.

Afin de mettre en évidence cette revendication du texte dans le texte, nous avons cherché à expliquer comment la représentation de l'acte créateur de l'auteure tient compte du caractère essentiel du besoin de la quête de soi. Plus précisément, nous avons effectué une lecture de la généalogie telle que défendue par Irigaray dans un processus de désir pour une meilleure fusion du couple.

Pour ce faire, « la femme qui écrit » un roman fait fi des contraintes imposées par le pouvoir culturel masculin. Elle est poussée par la nécessité de rendre compte de cette autre vision du réel. Notre démarche conduit également à une proposition de lecture qui se traduit par le résultat d'un dialogue établi entre le texte, son narrateur et son narrataire. Cette déconstruction de la parole au sein d'un discours autoreprésentatif permet d'exprimer certaines idées sans être mises à l'écart du symbolique, et de s'opposer à la conception du monde où ne prévaut que l'expérience des hommes. Les métaphores particulières, les images récurrentes permettent d'identifier dans les viscères du texte un discours construit par un sujet qui s'actualise comme féminin. Et chaque réponse débouche sur une multitude de nouvelles perspectives de questions et de réponses. Ce qui demeure l'apanage du lecteur réel.

Mais le roman de Madeleine Ouellette-Michalska marque-t-il une étape dans l'évolution de l'écriture du féminin? Il serait prématuré de répondre par l'affirmative. Néanmoins, *La Fête du désir* semble reproduire de façon indéniable un discours de la transgression en processus inachevé, tel que le suggère André Brochu qui tente de décrire le projet d'écriture. Cette approche scripturale pourrait d'ailleurs expliquer la démarche de Madeleine Ouellette-Michalska dans la recherche de la généalogie maternelle.

L'écriture permet de transgresser ce qui doit l'être, de faire violence à cette vérité à dire sur l'oeuvre et qui ne peut être dite que dans la re-création du texte, sa conversion au langage autre, différent¹.

Et transgresser, c'est utiliser les subterfuges des mises en abyme. Pour l'écrivaine (et la narratrice), elles permettent d'affirmer la dissemblance. À bien regarder le discours du *Je* féminin, l'homme (G., ou l'amant) révèle surtout sa faiblesse, tandis que la société lui décerne force et pouvoir. Peut-être aussi, dans ce roman, l'écriture féminine, sur un plan épistémologique, est-elle amenée à remettre en cause la notion de personnage. La transgression du système romanesque par l'autoréférentialisation notamment, et l'éclatement de certaines structures traditionnelles, qui permettent de sortir de l'illusion réaliste et mimétique, autorise une écriture où la distinction entre les personnages de genre et de sexe différents n'a guère vraiment de sens. Un *Je*, un *Elle* ou tout autre pronom féminin rend compte alors de l'insistance narrative, une conscience en qui se projettent, comme un miroir, la variété du monde, les images et les fantasmes d'une femme et de toutes les femmes.

Chez Madeleine Ouellette-Michalska, les mots semblent davantage séparer les êtres que les unir et seul un contact physique permet un éphémère mais réel rapprochement. Plus encore, au moment où l'échange cherche à s'établir au niveau

¹ André Brochu, *Singulier pluriel*, 1992, p. 9.

du langage parlé, l'union se rompt et c'est alors le sentiment d'un échec, d'une solitude plus grande encore, visualisés dans des métaphores reliées à l'accouchement, l'enfantement. Cette incommunicabilité avec laquelle les personnages ont constamment à lutter, trouve dans le discours lui-même sa meilleure illustration. Aussi la narration fait-elle des retours sur elle-même, modifie-t-elle sa course, rendant ainsi plus concret ce sentiment né de la distance générée par la langue.

Nous pouvons essayer d'imaginer comment seraient construits des images et un langage de la libido vécue et inventée par des femmes à travers l'expérience de leur propre corps. La relation sexuelle demeure le symbole de la relation transitive, mais sentie et voulue par un sujet féminin et un objet masculin. Revenons-nous alors à une structure binaire où les pôles sont simplement inversés?

La création, sous toutes ses formes, serait une transformation plus qu'une reproduction. Dans un tel langage, le symbole de la puissance serait non un phallus mais un gros ventre. C'est pour cette raison que le livre de Ouellette-Michalska possède, oserions-nous affirmer, une âme féminine, c'est-à-dire une structure de la conscience féminine reflétée et imaginée par et dans le langage, son double. Toutefois, *La Fête du désir* n'affiche pas nécessairement des valeurs explicitement féministes; le discours va au-delà, ou plutôt a

pris une orientation autre « [...] le paysage idéologique s'est féminisé. D'où la possibilité de mille et une manières de le dire, de mille et une voix pour en parler². » De cette vision du discours, pouvons-nous alors avancer le terme de *métaféminisme* développé par Lori St-Martin pour expliquer cette forme d'écriture exploitée par Madeleine Ouellette-Michalska et qui pourrait expliquer de façon plus explicite la pratique discursive de l'auteure.

Le métaféminisme, c'est [...] remettre en cause les stratégies et les orientations des aînées féministes tout en intégrant à la fiction des préoccupations similaires [...]. Il n'annonce pas le déclin du féminisme; plutôt, il l'accompagne et l'enveloppe [...]. L'expérience personnelle est omniprésente [...]. En général, la quête d'une écriture spécifiquement féminine, d'un langage-femme, semble abandonnée [...]. Ces textes interrogent la part du féminin dans l'histoire, la littérature, la mythologie, la psychanalyse; examinent le rapport mère-fille et les relations des femmes avec les hommes et entre elles; font chavirer la mouvante frontière des sexes³.

Quoi qu'il en soit, une telle recherche ouvre sur de multiples questionnements. Notre problématique de départ s'en trouve même transformée. L'ensemble de nos interrogations confirment l'importance que le discours critique se doit d'accorder à l'écriture féminine et surtout à sa lectrice.

Au moment où, au Québec, la pensée sociale a du mal à se renouveler et, par conséquent, la pensée féministe également, la critique au féminin pourra faire avancer les connaissances non seulement sur

² Lori St-Martin, « L'ironie prise au piège: l'exemple de l'Euguélienne », *Voix et Images*, n° 46, 1990, p. 111-121.

³ Lori St-Martin, *Le métaféminisme ou la nouvelle prose féminine au Québec*, 1992, p. 83-84.

les liens entre les femmes et l'écriture, mais sur la psyché féminine de même que sur la théorie plus proprement féministe⁴.

D'ailleurs à la lumière de lectures plus récentes, Janet Paterson déclarait que tout reste à voir car on ne se posait jamais la question de l'écriture féminine dans son rapport au postmodernisme et encore moins celle de la représentation du sujet féminin dans ce champ littéraire.

En dépit de l'éclatement du texte, de l'écroulement des frontières génériques, du brouillage de la distinction traditionnelle entre théorie/fiction et des jeux de langage, de nombreux romans postmodernes véhiculent des idéologies fort conservatrices⁵.

Mais vouloir faire le parallèle entre le discours postmoderne et le discours féminin s'avère une entreprise ardue à cause d'une plurimodalité discursive, d'une dissemblance idéologique. Le sujet féminin peut, à notre avis, s'accomplir et trouver sa voie dans l'une ou l'autre des stratégies d'écriture. Une jonction entre les deux formes de discours comme lieu de rencontre donnera la Voix à la femme scriptrice.

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

⁴ Louise Dupré, « Critique-Femme: esquisse d'un parcours », *Critique et littérature québécoise*, p. 399-400.

⁵ Janet M. Paterson, « Postmodernisme et féminisme: où sont les jonctions? », dans *Les discours féminins dans la littérature postmoderne au Québec*, sous la direction de R. Koski, K. Kells et L. Forsyth, San Francisco, Emtext, 1993, p. 39.

marginalité, qui devenue contre-institution se retrouve institution. Ainsi la boucle est bouclée; la langue participe à ce processus⁶.

Au terme de cette lecture partielle et forcément partielle du roman de Ouellette-Michalska, qu'ajouter de plus sinon que nous demeurons consciente des limites et des lacunes d'une approche méthodologique qui, bien qu'inspirée des recherches contemporaines de Paterson en matière d'interprétation des formes autoreprésentatives, s'est délibérément voulue, tout au long de son parcours la plus respectueuse possible de l'œuvre.

* * *

⁶ Marina Yaguello, *Les mots et les femmes*, 1978, p. 182.

BIBLIOGRAPHIE

I- Œuvre littéraire étudiée

OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine, *La Fête du désir*, Montréal, Québec-Amérique, 1989, 149 p.

II- Études sur le féminisme littéraire

AEBISHER, Verena, *Les Femmes et le langage*, Paris, Editions PUF, 1985, 200 p.

BOUCHARD, G., « Typologie des tendances théoriques du féminisme contemporain », *Philosophiques*, vol. 18, n° 1, printemps 1991, p. 119-167.

CERASI, C., « Du rythme au sens. Une lecture de *L'Amour* de Marguerite Duras », *Archives des lettres modernes*, n° 254, 101 p.

CHAWAF, Chantal, *Le Corps et le verbe*, Paris, Presses de la Renaissance, 1992, 295 p.

CHISHOM, Diane, « Feminist Deleuzions: James Joyce and the politics of "Becoming-Woman" », *Canadian Review of Comparative Literature*, mars/juin 1992, p. 201-224.

CIXOUS, Hélène, *La Venue à l'écriture*, Paris, Éditions Union générale d'éditions, Collection 10/18, 1977, 151 p.

COLLECTIF CLIO, *L'Histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*, Louiseville, Club Québec Loisirs Inc., 1992, 647 p.

DIDIER, Béatrice, *L'Écriture-femme*, Paris, Éditions PUF, 1981, 286 p.

DRAPEAU, Renée-Berthe, *Féminins singuliers. Pratiques d'écriture*, Montréal, Triptyque, 1985, 118 p.

- DUPRÉ, Louise, *Stratégie du vertige*, Montréal, Remue-Ménage, 1989, 265 p.
- ESCOMEL, Gloria, « Madeleine Ouellette-Michalska. Le feu sous la glace », *Châtelaine*, avril 1985, p. 125-131.
- ENJOLRAS, Laurence, *Femmes écrites, Bilan de deux décennies*, Saratoga, Californie, Anna Libre, 1990, p.18-63.
- GAUDET, Gérald, *Voix d'écrivains. Entretiens*, Montréal, Québec/Amérique, 1985, 289 p.
- GOULD, Karen, « Vers une maternité qui se crée: l'oeuvre de Louky Bersianik », *Voix et Images*, n° 49, automne 1991, p. 35-47.
- GOULD, Karen, *Writing in the féminine; féminism and experimental writing in Quebec*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1990, 301 p.
- GUILLEMETTE, Lucie, « L'Amérique déconstruite et les voix/voies féminines dans *La Maison Tresler* de Madeleine Ouellette-Michalska », *Dalhousie French Studies*, volume 23, automne-hiver 1992, p. 61-67.
- IRIGARAY, Luce, *Parler n'est jamais neutre*, Paris, Éditions de Minuit, 1981, 325 p.
- IRIGARAY, Luce, *Sexe et parentés*, Paris, Les Éditions de Minuit, Collection Critique, 1987, 226 p.
- IRIGARAY, Luce, *Je, tu, nous. Pour une culture de la différence*, Paris, Bernard Grasset, 1990, 162 p.
- JEAN, Michèle, *Québécoises du 20^e siècle. Les étapes de la libération féminine au Québec, 1900-1974*, Montréal, Éditions du Jour, 1974.
- LAILLOU SAVONA, Jeanette, « Le féminisme et les études littéraires en France et en Amérique du Nord », *Littérature*, n° 69, février 1988.
- LAMY, Suzanne et Irène PAGES, *Féminité, Subversion, Écriture*, Ottawa, Remue-Ménage, 1983, 286 p.
- LECLERC, Annie, *Paroles de femmes*, Paris, Grasset, Collection Livre de Poche, 1974, 159 p.

- LOTBINIÈRE-HARWOOD, Suzanne de, *Re-Belle et infidèle. La traduction comme pratique de réécriture au féminin*, Montréal, Remue-Ménage, 1991, 174 p.
- MARCHESSEAU, Jovette, *La Saga des poules mouillées*, Montréal, Pleine Lune, 1982, 135 p.
- MAUGUIÈRE, Bénédicte, « Idéologies et écriture des femmes au Québec (1970-1980) », *Présence francophone*, n° 39, 1991, p. 111-125.
- ORENSTEIN, Gloria F., « Les voyages visionnaires de trois créatrices féministes-matristiques: Emily Carr, Jovette Marchessault et Gloria Orenstein », *Voix et Images*, n° 47, hiver 1991, p. 253-261.
- OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine, *L'Échappée des discours de l'oeil*, Montréal, Nouvelle Optique, 1981, 327 p.
- PARADIS, Suzanne, *Femme fictive. Femme réelle*, Ottawa, Editions Garneau, 1966, 329 p.
- PELLETIER, Lise et Guy BOUCHARD, *Femmes, écriture, philosophie*, Québec, Éditions Faculté de philosophie, Université Laval, 1987, 115 p.
- POTVIN, Claudine, « Féminisme et post-modernisme. La main tranchante du symbole », *Voix et Images*, n° 49, automne 1991, p. 66-74.
- ST-JARRE, Chantale, « Entrevue: Carole Massé », *Arcade*, n° 16, octobre 1988, p.91.
- SAINT-MARTIN, Lori, « L'ironie féministe prise au piège: l'exemple de l'Euguélionne », *Voix et Images*, n° 46, automne 1990, p. 111-121.
- SAINT-MARTIN, Lori, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », *Voix et Images*, n° 52, automne 1992, p. 78-88.
- SAINT-MARTIN, Lori, (sous la direction de), *L'Autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, tome I, Montréal, Éditions XYZ, 1992, 215 p.
- SILVERMAN VAN BUREN, Jane, *Semiotics of the maternal metaphor*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1989, 215 p.
- SMART, Patricia, *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec/Amérique, 1988, 337 p.

TESSERA, sous la direction de THÉORET, France, *L'écriture comme lecture*, Montréal, Éditions NBJ, 1985, 100 p.

WHITFIELD, Agnès, *Le Je(u) illocutoire*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1987, 315 p.

YAGUELLO, Marina, *Les Mots et les femmes*, Paris, Payot, 1978, 1987, 1992, 202 p.

III- Études théoriques

ALBERONI, Francesco, *L'Érotisme*, Paris, Éditions Ramsay, 1986, 267 p.

ALEXANDRIAN, *Histoire de la littérature érotique*, Paris, Éditions Seghers, 1989, 406 p.

BAKHTINE, Mikhaïl Mikhaïlovich, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, 488 p.

BAKHTINE, Mikhaïl Mikhaïlovich, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, 352 p.

BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, 281 p.

BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, Collection Point, 1973, 110 p.

BARTHES, Roland et COLL., *Poétique du récit*, Paris Seuil, Collection Point, 1977, 180 p.

BATAILLE, George, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, Collection 10/18, 1957, 305 p.

BAUDRILLARD, Jean, *De la séduction*, Paris, Denoël, Collection Folio, 1979, 247 p.

BOUAZIS, Charles, *Littérarité et société*, Tours, Éditions Mame, 1972, 254 p.

BOUSQUET, F. et COLL., *Le Texte comme objet philosophique. Philosophie 12*, Paris, Éditions Beauchesne, 1987, 280 p.

BROCHU, André, *Le Singulier pluriel*, Montréal, Hexagone, Collection Essais littéraires, 1992, 232 p.

CALVINO, Italo, *La Machine littérature*, Paris, Seuil, 1984, 251 p.

- EVERAERT-DESMEDT, Nicole, *Sémiotique du récit*, Bruxelles, Éditions Universitaires, De Boeck Université, 1988, 243 p.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, Collection Poétique, 1972, 286 p.
- GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris Seuil, 1983, 109 p.
- GREIMAS, A. et Jacques FONTANILLE, *Sémiotique des passions*, Paris, Seuil, 1991, 330 p.
- GUIRAUD, Pierre, *Sémiologie de la sexualité*, Paris, Payot, 1978, 247 p.
- HAYWARD, Annette et Agnès WHITFIELD, *Critique et littérature québécoise*, Montréal, Triptyque, 1992, 422 p.
- HÉNAULT, Anne, *Narratologie, sémiotique générale. Les enjeux de la sémiotique*, tome 2, Paris, Éditions PUF, 1983, 224 p.
- JACQUES, Henri-Paul, *Du rêve au texte*, Montréal, Guérin Littérature, Collection André-Belleau, UQUAM, 1988, 347 p.
- KIBÉDI VARGA, A., « Le récit postmoderne », *Littérature*, n° 77, février 1990, p. 2-21.
- KRISTEVA, Julia, *Histoires d'amour*, Paris, Denoël, Collection Folio, 1983, 476 p.
- KRISTEVA, Julia, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, 645 p.
- KRISTEVA, Julia, *Sémiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1974, 380 p.
- LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, Collection Poétique, 1980, 332 p.
- LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, 109 p.
- MIRAGLIA, Anne Marie, *L'Écriture de l'Autre chez Jacques Poulin*, Candiac, Editions Balzac, Collection L'Univers des discours, 1993, 243 p.
- RAYMOND, Jean, *Lectures du désir*, Paris, Seuil, Collection Point, 1977, 188 p.

RIFFATERRE, Michael, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, Collection Poétique, 1983, 254 p.

TODOROV, Tzvetan, *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Paris, Seuil, 1973, 111 p.

IV- Études méthodologiques

ALBARÈS, R.-M., *Métamorphoses du roman*, Paris, Éditions Albin Michel, 1966, 270 p.

BERGEZ, Daniel et COLL., *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Bordas, 1990, 189 p.

COLLOQUE DE SAINT-HUBERT, *Le Récit et sa représentation*, Paris, Payot, 1978, 234 p.

COMMUNICATION 8, *L'Analyse structurale du récit*, Paris Seuil, Collection Point, 1981 (1966), 178 p.

DÄLLENBACH, Lucien, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, 231 p.

DUMONT, François et Frances FORTIER, *Littérature québécoise. La recherche en émergence*, CRELIQ, Québec, Nuit blanche éditeurs, 1991, 244 p.

KOSKI, R., KELLES, K. et L FORSYTH, *Les discours féminins dans la littérature québécoises*, San Francisco, Emtext, 1993, 415 p.

KRISTEVA, Julia, *Le Texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, Paris, Mouton, 1970, 191 p.

LINTVELT, Jaap, *Essai de typologie narrative*, Paris, Librairie José Corti, 1981, 294 p.

MILOT, Louise et Jaap LINTVELT, *Le Roman québécois depuis 1960. Méthodes et analyses*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1992, 318 p.

PATERSON, Janet M., *Anne Hébert. Architecture romanesque*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1985, 192 p.

PATERSON, Janet M., *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1993, 142 p.