

Article

« Romans d'homme, voix de femme : "marie Auger", Gilles Archambault, Jacques Poulin et maxime mongeon »

Lori Saint-Martin

Voix et Images, vol. 32, n° 2, (95) 2007, p. 31-47.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/016309ar>

DOI: 10.7202/016309ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

ROMANS D'HOMME, VOIX DE FEMME

« Marie Auger », Gilles Archambault,
Jacques Poulin et Maxime Mongeon ¹

+ + +

LORI SAINT-MARTIN

Université du Québec à Montréal

RÉSUMÉ

Depuis quelques années, de nombreux romanciers masculins donnent la parole à une narratrice. S'agit-il d'un détournement de la voix féminine ou encore d'une ouverture nouvelle à l'autre? À travers l'étude de quatre romans récents d'autant d'auteurs (« Marie Auger », Gilles Archambault, Jacques Poulin, Maxime Mongeon), le présent article examine les paradoxes et les multiples visages de cette pratique textuelle, qui a ceci de radical qu'elle remet en cause l'étanchéité de la frontière entre les sexes sur laquelle reposent l'organisation sociale et les valeurs symboliques traditionnelles.

+ + +

¹ Le présent article s'inscrit dans le cadre d'une recherche subventionnée par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et intitulée « L'identité sexuelle en question dans la fiction québécoise au masculin (1985-2005) », menée en collaboration avec Isabelle Boisclair (Université de Sherbrooke).

En Amérique du Nord, avant la Deuxième Guerre mondiale, on recommandait d'habiller les garçons nouveau-nés de rose, couleur « plus prononcée et plus affirmée » que le bleu, teinte « délicate » tout indiquée pour les filles². Cette anecdote met joliment en lumière le double arbitraire du système régissant le sexe et le genre : alors que leur contenu est purement aléatoire (ainsi, en vingt ans, la signification du rose et du bleu s'est inversée), leur existence — et leur opposition absolue — est nécessaire au maintien de ce système. Si une certaine pensée féministe s'intéresse aux êtres qui brouillent la distinction nette entre hommes et femmes — les « drag queens », les travestis, les transsexuels et les intersexuels³ —, c'est justement parce que la pérennité du système de sexe/genre repose sur l'étanchéité de ces deux catégories (rose ou bleu) et sur la distribution des pouvoirs, des rôles et des valeurs symboliques qui en découle. Traverser cette frontière revient à la déclarer arbitraire, inopérante. S'il est vrai, pour reprendre la formule saisissante de Judith Butler, que le genre est une performance, « une sorte de jeu de rôle qui perdure et tient lieu de réalité⁴ », quelles significations génère la pratique, de plus en plus répandue chez les romanciers québécois de sexe masculin, consistant à donner la parole à des narratrices, donc à jouer, à « performer » le féminin ? Quels effets de sens crée le déploiement, dans un texte d'homme, d'une voix ou de multiples voix féminines ? C'est à ces questions que je tenterai de répondre, par le biais d'une réflexion sur quatre romans : *Le ventre en tête*⁵ de « Marie Auger » (pseudonyme de Mario Girard), *Les maladresses du cœur*⁶ de Gilles Archambault, *La traduction est une histoire d'amour*⁷ de Jacques Poulin et *Petite*⁸ de Maxime Mongeon.

TRAVESTISME VESTIMENTAIRE, TRAVESTISME NARRATIF

Plusieurs théoriciennes affirment que le travestisme déclenche une crise des catégories du masculin et du féminin, pulvérisant du coup la frontière qui les sépare⁹. En effet,

+ + +

² Marjorie Garber, *Vested Interests. Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, New York, Routledge, 1992, p. 1.

³ Rappelons que les « drag queens » sont des hommes en général homosexuels qui imitent les femmes, souvent sur scène, tandis que le travesti est plutôt un homme hétérosexuel qui s'habille à l'occasion comme femme, le plus souvent en privé. Le transsexuel est convaincu d'être né dans un corps du mauvais sexe et subit des interventions chirurgicales pour le changer. Enfin, l'intersexuel est une personne chez qui les différentes composantes du sexe — éléments hormonaux, chromosomiques, anatomiques, etc. — ne coïncident pas. Sauf indication contraire, le mot « genre » dans le présent article renvoie à l'idée de « gender » et non pas à la problématique des genres littéraires. ⁴ Judith Butler, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, traduit de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, La découverte, 2005, p. 52-53. ⁵ Marie Auger, *Le ventre en tête*, Montréal, XYZ éditeur, 1996. Désormais, les références à ce roman seront indiquées par le sigle VT, suivi du folio, et placées entre parenthèses. ⁶ Gilles Archambault, *Les maladresses du cœur*, Montréal, Boréal, 1998. Désormais, les références à ce roman seront indiquées par le sigle MC, suivi du folio, et placées entre parenthèses. ⁷ Jacques Poulin, *La traduction est une histoire d'amour*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2006. Désormais, les références à ce roman seront indiquées par le sigle TH, suivi du folio, et placées entre parenthèses. ⁸ Maxime Mongeon, *Petite*, Montréal, Leméac, 2004. Désormais, les références à ce roman seront indiquées par le sigle PE, suivi du folio, et placées entre parenthèses. ⁹ Marjorie Garber, *op. cit.*, p. 16. Voir aussi Sandra M. Gilbert et Susan Gubar, « Cross-Dressing and Re-Dressing », *No Man's Land. The Place of the Woman Writer*

lorsque s'introduit « une discontinuité radicale entre le sexe du corps et les genres socialement construits¹⁰ », les idées reçues en matière d'identité sexuée sont mises à mal. C'est justement une telle discontinuité que produit le fait de créer un(e) protagoniste du sexe opposé et, surtout, de lui donner la parole. Car si la frontière entre les genres peut être traversée aussi allègrement, c'est qu'elle ne relève en rien d'une nature immuable. Du coup, le système de sexe/genre vacille. Du moins potentiellement. Mais est-ce si évident ? À partir d'auteurs anglais du dix-huitième siècle, Madeleine Kahn a cherché à définir une forme narrative pouvant correspondre au travestissement vestimentaire. Selon elle, le fait pour un homme de « faire parler » une femme n'est pas en soi subversif, puisqu'il peut se contenter de lui souffler les idées les plus éculées. Ce que Kahn appelle le « travestissement narratif » attire l'attention sur les ambiguïtés inhérentes à la création d'une voix féminine, notamment grâce à l'intervention d'une instance masculine — rédacteur ou compilateur — dont la présence met en relief l'émergence du féminin¹¹. C'est la présence spectrale de cette instance masculine qui fait qu'il y a un travestissement : en effet, le travesti doit à la fois passer pour une femme et dévoiler son sexe masculin, faute de quoi son geste n'est pas reconnu. Ce paradoxe, cette tension, ce va-et-vient constant entre masculin et féminin caractérise son activité¹².

Les quatre romans étudiés ici relèvent d'une pratique semblable. Paradoxe car Mario Girard signale sa présence masculine en signant son roman d'un nom de femme dérivé du sien (Mario G./Marie Auger), geste qui renvoie directement à l'appropriation identitaire. Quant à lui, Gilles Archambault multiplie les narratrices regroupées autour d'un seul homme qui devient ainsi le point focal et la voix principale du roman. Chez Jacques Poulin, la relation entre les instances narratives masculine et féminine transparaît avant tout dans le rapport entre *La traduction est une histoire d'amour* et *Le vieux chagrin*¹³, versions féminine et masculine l'une de l'autre. Enfin, l'instance narrative de Maxime Mongeon s'adresse à sa protagoniste au « tu », ce qui laisse deviner en creux un « je » auctorial qu'on suppose masculin, mais dont l'identité n'est jamais dévoilée. Voici donc quatre façons très différentes de mettre en scène des passages entre le masculin et le féminin. Dans tous les cas, il s'agit à la fois de faire oublier son exploit (le personnage féminin doit sembler vraisemblable) et de le souligner (c'est un homme qui a écrit ce roman).

Ainsi, contrefaire une voix de femme, c'est s'arroger les pouvoirs tant du masculin que du féminin, tout en refusant les limites des deux positions¹⁴. À l'inverse des théoriciennes mentionnées plus haut, Kahn doute du pouvoir subversif du travestissement¹⁵. Mais les choses ont-elles changé depuis Daniel Defoe et Samuel Richardson ? Qu'en est-il de telles pratiques narratives de nos jours ?

+ + +

in the Twentieth Century, t. II. *Sexchanges*, New Haven, Yale University Press, 1989, p. 324-376, et Anne Herrmann, « "Passing" Women, Performing Men », Laurence Goldstein (dir.), *The Female Body. Figures, Styles, Speculations*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1991, p. 178-189. **10** Judith Butler, *op. cit.*, p. 67. **11** Madeleine Kahn, *Narrative Transvestism. Rhetoric and Gender in the Eighteenth-Century English Novel*, Ithaca, Cornell University Press, 1991, p. 2, 10, 21 et 156. **12** *Ibid.*, p. 13-14. **13** Jacques Poulin, *Le vieux chagrin*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 1989. **14** Madeleine Kahn, *op. cit.*, p. 6 et 26. **15** Dans une étude consacrée à des auteurs masculins de Daniel Defoe et Samuel Richardson à James Joyce, Anne Robinson Taylor (*Male Novelists and Their Female Voices. Literary Masquerades*, Troy, The Whitston Publishing

Même si la pratique est loin d'être nouvelle — les comédies de William Shakespeare regorgent de jeunes filles déguisées en garçons, le roman réaliste du dix-neuvième siècle (*Anna Karénine* [1877], *Madame Bovary* [1857]) épouse souvent le point de vue d'une femme, le roman *Orlando* (1928) de Virginia Woolf met en scène un changement de sexe involontaire —, elle semble particulièrement répandue de nos jours. Il est facile de nommer une vingtaine de romanciers québécois ayant accordé aux femmes le privilège de la focalisation, voire celui de la narration¹⁶. À quoi rime un tel phénomène ? Quels liens entretient-il avec celui étudié par Katri Suhonen, soit les écrivaines qui donnent la parole à des personnages masculins¹⁷ ? Les motivations des romancières ont évolué avec le temps : alors que, dans les années 1940 et 1950, le choix d'un protagoniste masculin conférerait plus de crédibilité ou d'universalité à leur propos¹⁸, il leur a servi par la suite à faire une critique des attitudes masculines, puis enfin, à partir des années 1980, à étudier la masculinité comme construction sociale plutôt que comme essence, de manière à rapprocher les hommes et les femmes en instaurant le dialogue entre eux¹⁹. Dans chacun des romans étudiés par Katri Suhonen, un homme traditionnel vit une crise précipitée par la rencontre d'un personnage féminin déstabilisant et se forge une identité plus harmonieuse. Nous verrons que, malgré des affinités avec ce projet romanesque, celui des hommes est profondément différent.

Selon les critiques féministes, la conquête du « je » a été libératrice pour les romancières : en s'appropriant l'autorité narrative, les personnages féminins s'affranchissent peu à peu des conventions littéraires et sociales²⁰. Or, qu'arrive-t-il quand ce « je » féminin est produit par un homme²¹ ? La question, à mon avis, est

+ + +

Company, 1981, p. 6, 15 et 18) conclut que les auteurs masculins recourent à des narratrices pour explorer le domaine des émotions, traditionnellement considéré comme féminin, pour donner libre cours à des sentiments de vulnérabilité ou d'impuissance, ou encore pour exagérer l'importance et la puissance des personnages masculins. **16** Outre quelques auteurs canoniques (Louis Hémon, Jacques Ferron, Hubert Aquin, Victor-Lévy Beaulieu) et les quatre romanciers étudiés ici, mentionnons Noël Audet, *Frontières, ou tableaux d'Amérique*, Montréal, XYZ éditeur, 2003 ; Daniel Castillo Durante, *La passion des nomades*, Montréal, XYZ éditeur, 2006 ; Jean-François Chassay, *L'angle mort*, Montréal, Boréal, 2003 ; Michaël Delisle, *Dée*, Montréal, Leméac, 2002 ; Nicolas Dickner, *Nikolski*, Québec, Alto, 2005 ; Daniel Gagnon, *Mon père clandestin*, Montréal, Les Intouchables, 1999 ; Jean Pierre Girard, *Léchées, timbrées*, Québec, L'instant même, 1993 ; Dany Laferrière, *Vers le sud*, Montréal, Boréal, 2006 ; Pierre Nepveu, *L'hiver de Mira Christophe*, Montréal, Boréal, 1986 ; Gaétan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, Montréal, Boréal, 1998 ; Larry Tremblay, *Anna à la lettre C*, Montréal, Les Herbes rouges, 1992 ; Michel Tremblay, *La grosse femme d'à côté est enceinte*, Montréal, Leméac, 1978, ou encore du même auteur *Le cahier noir*, *Le cahier rouge*, *Le cahier bleu*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2003, 2004 et 2005. Cette liste, qui est loin d'être exhaustive, s'allongerait encore si on tenait compte de la poésie (voir par exemple Benoit Jutras, *L'étang noir*, Montréal, Les Herbes rouges, 2005) et surtout du théâtre : Roland Lepage, Michel Garneau, Marco Micone et bien d'autres. **17** Katri Suhonen, « Prêter la voix. Le discours masculin chez les romancières québécoises à la fin du xx^e siècle », thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2003. **18** Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Nota bene, 1999, p. 53. **19** Katri Suhonen, *loc. cit.*, f. 10-18. **20** Joanne S. Frye, *Living Stories, Telling Lives. Women and the Novel in Contemporary Experience*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1986, p. 58. **21** Frye (*op. cit.*, p. 51) envisage au passage le cas qui nous intéresse ici et conclut qu'un romancier qui fait parler une femme remet en cause lui aussi l'idéologie dominante : si le personnage demeure à l'intérieur des conventions littéraires et sociales de son époque, la rupture est toutefois minime.

moins celle de la vraisemblance (telle narratrice est-elle convaincante ?) que celle du genre. Quelle conception du genre sous-tend cette voix féminine ? Celle-ci fait-elle bouger les catégories identitaires ? Le recours à une voix de femme implique-t-il plutôt un détournement de son discours, une tentative de renforcer les stéréotypes ? En faisant parler les femmes, les romanciers s'ouvrent-ils réellement à elles ou s'intéressent-ils surtout à eux-mêmes ? Renforcent-ils le système de sexe/genre ou le remettent-ils en cause ?

Certes, on peut faire tenir à un personnage féminin le discours de l'infériorité naturelle, comme en témoigne la réplique suivante : « Mettez-vous à notre place un peu, a-t-elle enchaîné, on contrôle pas notre organisme, ça nous fait chier une semaine sur quatre et quand ça se met à crier que ça veut un enfant, ça nous monte directement dans le cerveau et on y peut rien²². » Vision traditionnelle, pour dire le moins. Mais au-delà des simples dialogues, donner la parole à une *narratrice* soulève déjà d'autres enjeux. On ne cherche pas à deviner, voire à devenir, l'autre, sans en être soi-même profondément changé. Ce sont ces transformations que je veux scruter ici.

LE VENTRE EN TÊTE DE MARIE AUGER²³

On croit de moins en moins aux monopoles masculins ou féminins en matière de sujets romanesques. Et pourtant... pour parler du désir fou de maternité comme le fait *Le ventre en tête*, ne fallait-il pas « être » une femme ? Une signature masculine n'aurait-elle pas discrédité à l'avance l'entreprise²⁴ ?

Publié sous la signature de « Marie Auger », *Le ventre en tête* est le premier roman de Mario Girard. Des livres à l'étude ici, c'est celui qui va le plus loin dans le travestissement en affichant sur la couverture un nom de femme : ainsi, en plus de créer la protagoniste, l'auteur invente une écrivaine qu'il donne pour femme « réelle ». Du coup, ce roman n'est l'œuvre ni d'une femme ni d'un homme s'affichant comme tel, mais celle d'un homme feignant d'être une femme, situation nettement plus provocante. Enfin, puisque le nom du personnage et celui qui paraît sur la couverture coïncident (c'est la formule de Philippe Lejeune²⁵), on devrait théoriquement croire à une autobiographie de femme, alors qu'on a affaire à un roman d'homme. Le « trouble dans le genre » atteint donc autant le genre textuel que les rôles homme/femme.

L'intrigue tient en quatre mots : Marie veut un bébé. Dans un monologue intérieur truffé de jeux de mots, elle raconte ses vaines tentatives pour devenir enceinte. Un jour, Marie coupe le pénis de Joseph, son amant, le tue à coups de ciseaux et se pénètre avec le membre coupé. Puis, pour se punir, elle s'inflige

+ + +

22 Stéphane Bourguignon, *L'avaleur de sable*, Montréal, Québec/Amérique, 1993, p. 164. 23 L'analyse qui suit s'inspire en partie de mon article intitulé « Narrative Cross-Dressing and Men "Doing" Motherhood. The Case of Marie Auger/Mario G.'s *Le ventre en tête* », *Québec Studies*, n° 30, 2000/2001, p. 44-56. 24 Ce roman interroge également nos pratiques de lecture en révélant à quel point ce que nous savons (ou croyons savoir) de l'auteur — entre autres son identité sexuelle — influence notre lecture. 25 Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1975.

diverses tortures et se mutile. À la fin, elle ouvre le ventre de Catherine, son amie prostituée, prend le fœtus qui s’y trouve et essaie de l’implanter dans son propre ventre à coups de baïonnette. Elle meurt, toujours vide, au bout de son sang.

Le moins qu’on puisse dire, c’est que la vraisemblance de la voix féminine n’est pas le principal enjeu ici. Il s’agit plutôt de mettre cette voix à profit pour explorer une certaine idée (masculine) de la féminité. Selon Marie, la seule vraie femme est une mère : « L’enceinteté, c’est le plus haut grade de l’état-major sacerdotal féminin. » (VT, 39) Une femme qui n’a pas d’enfant est « vide », insiste-t-elle (VT, 17, 32, 33, 44, 52, 66, 76, 96, 121 et 142). Or, une femme vide est une femme « folle » (VT, 44, 65, 111, 124, 128, 129, 149, 152 et 161), aliénée : « Je suis une femme et tous les trente jours, sans compter, je suis malade et je me traite de folle en guise de traitement. » (VT, 132) L’effet de causalité implicite dans l’énoncé « Je suis une femme et... », qui dépasse le seul cas de Marie, évoque une vision toute anatomique — et très ancienne — de la folie comme proprement féminine (« hystérie » et « utérus » ont la même racine étymologique). Le prénom de Marie, mère par excellence de la tradition chrétienne, son adhésion aux stéréotypes les plus éculés du féminin et enfin sa façon de traiter son état comme l’expression d’une essence féminine²⁶, tout cela trace un portrait, non seulement d’une femme délirante, mais de la féminité « en général ». Dans ce cas, l’appropriation d’une voix féminine par un romancier aura servi à renforcer les idées reçues : comme la protagoniste de Stéphane Bourguignon, cité plus haut, Marie dit qu’une femme est un ventre et que seule la maternité peut donner un sens à sa vie.

Ce texte complexe soutient toutefois d’autres niveaux de lecture. On peut d’abord se demander en quoi cette construction de la féminité nous renseigne sur les peurs, les désirs et les angoisses des hommes face aux femmes et à leur propre masculinité. Lu ainsi, un roman sur la grossesse souhaitée et impossible nous renseigne plutôt sur un fantasme masculin tenace : le désir d’enfanter de l’homme, bien documenté dans les cultures occidentales²⁷, semble s’exprimer ici sans autre détour que la création d’un personnage féminin fantôme. L’homme accède ainsi à une féminité à la fois attirante et redoutable²⁸ qu’il peut manipuler à sa guise.

Mais il y a plus. Accoucher d’un personnage féminin permet au romancier de s’approprier le pouvoir de la génération tout en en privant la femme. Ainsi, Marie est née « dans la tête d’une femme éventrée [c’est-à-dire d’un homme], dans la nef enfumée d’un éditeur qui respire fort » (VT, 127), née donc de deux pères. Telles Galatée, Athéna, Ève, elle rappelle la fécondité de son créateur, son imagination débridée. Là où Marie a échoué, « Mario G.²⁹ » a réussi : Marie est privée à la fois de

+ + +

26 Marie dit encore ceci : « Je veux allaiter, donner du lait. Je veux être une ferme laitière, une femme à part entière. Je veux être la crème de la crème. Je veux être une femme au complet, une vraie [...]. Je veux être laitière, bovine, ovipare, n’importe quoi. » (VT, 151-152) Une vraie femme serait donc une vache à lait.

27 Voir Béatrice Marbeau-Cleirens, *Les mères imaginées. Horreur et vénération*, Paris, Les belles-lettres, 1998.

28 Madeleine Kahn, *op. cit.*, p. 45. **29** Je tiens pour acquis que c’est « Mario G. » qui a écrit ce roman ; c’est aux peurs et aux fantasmes de cet auteur implicite que je m’intéresse. La création de « Mario G. » et ensuite de « Marie Auger » rend possible cette exploration de fantasmes masculins.

ce qu'ont les hommes (le pénis qu'elle convoite, comme en témoigne le traitement qu'elle réserve à Joseph) et de ce qu'ont les femmes (la capacité d'enfanter). Et là où Marie n'a rien, « Mario G. » a tout : le pénis « réel », le Phallus symbolique et l'enfant métaphorique (le livre). La rationalisation (faire un livre vaut mieux que faire un bébé), la projection (c'est elle qui est stérile, pas moi) et l'appropriation d'une voix féminine assurent le triomphe du masculin. En plaçant une femme au centre de son roman, « Mario G. » la surpasse dans l'ordre de la création puisque chaque ligne du roman, et avant tout sa signature, attire l'attention sur cette performance de virtuose. En somme, en accouchant à la fois de « Marie Auger », qu'il crée à partir de son seul nom, et du *Ventre en tête*, Mario G. s'affiche en quelque sorte plus femme que toutes les femmes, plus créateur aussi. À quoi bon les femmes réelles lorsqu'on incarne soi-même autant l'homme que la femme³⁰ ? Ce niveau de lecture donne raison à Kahn : le travestissement narratif sert ici à renforcer le pouvoir masculin, à annexer le féminin à des fins personnelles.

Pourtant, ce n'est pas aussi simple. On dirait que « Marie Auger » a lu Judith Butler et prend plaisir à jouer des frontières entre les genres. Se donner un nom de femme — et un corps textuel très visible — quand on est homme³¹, c'est railler la croyance selon laquelle il existerait une identité de genre innée³² et créer des passerelles. Car si un homme peut ainsi « faire » la femme, la féminité n'est qu'une mascarade ; c'est donc à un éclatement du système de sexe/genre que nous assistons. Dans *Le ventre en tête*, l'in vraisemblance totale de l'intrigue et l'extrême littérarité du langage attirent précisément notre attention sur la performance. Le roman est également une parodie de l'histoire de la Nativité (Marie et Joseph) et plus généralement de la Femme traditionnelle. Nombre de passages invitent à dépasser la lecture au premier degré :

Je suis femme pour rien. J'ai gâché ma vie. Quand je pense que j'aurais pu être un homme ! Une chance sur deux et je suis passée à côté. De toute façon je suis presque un homme, vous ne trouvez pas ? Ne regardez pas mon corps, jetez un coup d'œil dans mes yeux. Je suis un homme. (VT, 86-87)

De même, lorsque Marie écrit « [j]e le sens tellement gros, mon pénis, qu'on dirait que je vais bientôt jouir » (VT, 104), nous lisons une phrase écrite par un homme qui fait semblant d'être une femme rêvant d'être un homme : déstabilisation qui met en relief l'entre-deux, la mobilité identitaire, et fait du genre un lieu d'exploration et d'invention. En ce sens, le choix d'utiliser le nom de Marie Auger en couverture

+ + +

30 On se trouve proche de la vision des auteurs classiques que décrit Michelle Coquillat (*La poétique du mâle*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Idées », 1982), selon lesquels, si le vrai créateur est dit androgyne, seul l'homme peut l'être parce qu'il manque à la femme l'étincelle vitale qui vivifie la matière inerte. Voir aussi Barbara Charlesworth Gelpi, « The Politics of Androgyny », *Women's Studies*, vol. 2, 1974, p. 151-160, et dans le même numéro, Daniel A. Harris, « Androgyny: The Sexist Myth in Disguise », *Women's Studies*, vol. 2, 1974, p. 171-184. 31 L'identité véritable de Marie Auger a été dévoilée assez rapidement lorsque des journalistes ont cherché à rencontrer l'auteure (communication personnelle avec l'éditrice). 32 Judith Butler, *op. cit.*, p. 260.

constitue moins une appropriation qu'un autre tour d'écrou donné à l'interprétation : comme tout travesti, l'auteur pointe du doigt son attirail de femme.

En somme, ce roman véhicule, à propos du genre, à la fois une vision stéréotypée et une contestation radicale ; il détourne la voix féminine à des fins de glorification de l'homme, mais il déstabilise aussi bien le système sexe/genre qui survalorise celui-ci. Vraie opération de travestissement, *Le ventre en tête* choque par sa violence et son sexisme et séduit par sa liberté : si le genre demeure ici une cage dans laquelle on enferme le féminin, il devient aussi un jeu.

LES MALADRESSES DU CŒUR DE GILLES ARCHAMBAULT

Qu'en est-il maintenant du féminin dans un roman nettement plus classique, qui met en place, en revanche, une mixité narrative inhabituelle³³ ? *Les maladresses du cœur* intriguent dans la mesure où on y trouve un homme, le romancier Mathieu Robin, entouré de femmes qui prennent la parole en alternance avec lui. Puisque l'instance narrative change de sexe à chaque nouveau chapitre, ce roman nous confronte constamment au travestissement narratif.

La structure romanesque se présente ainsi : Mathieu Robin narre la première section du roman et une section sur deux par la suite. Sur les vingt-quatre sections qui composent le roman, il en prend donc douze en charge. Six personnages féminins se partagent les autres : sa biographe sans nom (5 sections), sa femme Diane (3), sa belle-fille Nathalie (1), une ex-amante, Jeanne (1), la femme de son ami Jacques, Aline (1), et une grande amie à lui, Anne (1). D'un côté, on peut parler d'une mixité parfaite, chaque sexe se voyant octroyer le même nombre d'interventions ; de l'autre, comme il prend la parole aussi souvent que les six femmes réunies (elles qui de toutes façons n'existent, du point de vue narratif, qu'en raison de leur rapport à lui), Mathieu fait figure d'un sultan dans son harem. Si la femme est multiple, l'homme est un, voire l'Un.

La structure narrative des *Maladresses du cœur* rappelle celle de *Laura Laur*³⁴ de Suzanne Jacob, où plusieurs personnages du sexe opposé nous entretiennent du personnage principal. Mais là où Laura n'a pas voix au chapitre, Mathieu prend la parole, on l'a vu, la moitié du temps ; acteur et témoin, il occupe pleinement le centre de son histoire alors que Laura était inscrite en creux dans la sienne, par le seul témoignage des autres.

Après Mathieu, c'est la biographe qui jouit de la plus grande autorité narrative : elle a droit à cinq interventions, dont la deuxième, qui annonce déjà la mort de Mathieu, et la dernière. Mais elle occupe ce rang en vertu de son statut de femme de l'éditeur de Mathieu et en raison de son travail, car plus encore que toutes les autres, elle a comme mission de nous parler de Mathieu. Ainsi, son autorité est subordonnée

+ + +

33 Très tôt, Gilles Archambault a donné la parole aux femmes dans certains de ses romans. Dans *La vie à trois* (Montréal, Le Cercle du livre de France, 1965), par exemple, un homme et une femme racontent à tour de rôle l'effondrement de leur couple. 34 Suzanne Jacob, *Laura Laur*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

à celle de l'homme : un biographe est *second* par rapport à l'auteur et son existence prouve bien l'importance de ce dernier.

En fait, les six femmes, dans leur monologue respectif, existent très peu en dehors de Mathieu. L'exemple le plus frappant est Nathalie. Nouvelle mère, et vivant loin de lui, elle parle pourtant longuement de son beau-père. Cette attitude respire une sorte de douce naïveté narcissique qui n'est pas dépourvue de charme, peut-être parce que — paradoxe — si toutes ces femmes nous entretiennent de Mathieu, celui-ci parle surtout de Diane et de sa passion pour elle.

Et que disent-elles de lui ? Qu'elles l'aiment ou qu'elles l'aiment bien, qu'elles admirent son œuvre. Certes, elles le critiquent quelque peu, mais pour la forme, dirait-on. Elles le jugent plus favorablement qu'il ne se juge lui-même, ce qui tend à rehausser son prestige tout en soulignant sa modestie. Ces voix de femmes ont donc pour but moins de se dire elles-mêmes que de vanter Mathieu. Les derniers monologues en particulier laissent de lui une image très favorable : Diane, Anne et la biographe louent respectivement ses qualités de mari, d'ami et d'écrivain.

Une ambiguïté narrative s'installe : qui « compose » ce concert de voix ? Peut-être s'agit-il de Mathieu lui-même, seul à connaître toutes ces femmes et leurs rapports avec lui ? Mais c'est logiquement impossible, puisque la biographe révèle les circonstances de sa mort, que lui-même ignore forcément. Est-ce alors une instance extérieure (en principe masculine comme l'auteur) qui attire l'attention sur le travestisme ? Que le roman auquel travaille Mathieu porte le même nom que celui que nous lisons tend à lui attribuer ce rôle d'autorité extratextuelle quasi divine (il réunit toutes les voix, même après sa mort) ou simplement celui de ventriloque : lui-même aurait composé les monologues des six femmes. Ou encore, peut-être la biographe jouit-elle du pouvoir de recueillir et de transmettre toutes ces voix, auquel cas on aurait affaire à une sorte de biographie orale composée de différents portraits de Mathieu, dont celui du sujet lui-même³⁵ ? On le voit, cette ambiguïté qui fait la richesse de la narration montre bien que donner la parole ne va pas de soi.

Mathieu rêve d'écrire un grand roman sur l'amour qu'il porte à Diane. Mais il n'arrive pas à le terminer ; il meurt écrasé en allant en porter une version préliminaire aux bureaux d'une revue littéraire. Cette mort qui semble ironique est pourtant idéale pour un écrivain et un mari épris de sa femme : mourir au service de son œuvre d'amour. Pourtant, si *Les maladdresses du cœur*, version Robin, n'ont pas vu le jour, *Les maladdresses du cœur*, version Archambault, font justement l'éloge de cet amour et, par ricochet, de l'homme qui l'éprouve et cherche à l'immortaliser.

À quelle vision des femmes a-t-on affaire ici ? Là où *Le ventre en tête* présentait le féminin comme une force irrationnelle et dangereuse, Archambault voit dans les femmes des êtres humains à part entière, des complices, des partenaires et des amies. Mari devenu fidèle après quelques incartades, Mathieu entretient des amitiés de longue date avec plusieurs femmes : on dirait que le désir qui a un jour

+ + +

35 On peut songer ici à la structure du roman de Monique Proulx, *Homme invisible à la fenêtre* (Montréal, Boréal, 1993), composé d'une série de portraits qui en disent long sur le narrateur masculin qui les a peints. Voir Katri Suhonen, *loc. cit.*, pour une étude de la structure de ce roman.

existé entre eux a nourri leur amitié lorsque, d'un commun accord, ils ont décidé de ne plus faire l'amour ensemble.

Enfin, là où « Mario G. » doute si peu de sa crédibilité qu'il va jusqu'à signer son roman d'un nom de femme, les écrivains que crée Archambault s'interrogent sans fin : « Dans les romans de Louis, on trouve plusieurs personnages féminins, mais il sait maintenant qu'ils n'ont pas de consistance, des fantoches limités à leur apparence physique³⁶. » L'entreprise de donner voix à des personnages féminins fait donc l'objet d'une critique sans complaisance.

Quant aux relations entre les sexes, le constat le plus pessimiste appartient à Diane, pourtant tendrement aimée de son mari : « Les femmes, les hommes, nous n'avons à peu près rien en commun, sauf cette attirance essentielle et la volonté de nous rejoindre coûte que coûte pour mieux nous déchirer. » (*MC*, 206) Cela dit, le roman insiste sur l'amour et sur l'amitié, pas sur les conflits. Le projet romanesque de Mathieu a échoué, il l'a même tué (l'accident était peut-être plutôt un suicide), mais *Les maladresses du cœur* nous donnent mieux à lire : une réflexion sur la difficulté qu'on éprouve à se rapprocher. Paradoxalement, les femmes y figurent surtout à titre de supports pour l'identité masculine. Mathieu est obsédé par Diane ; les autres femmes chantent ses louanges, et Mathieu, ceux de sa femme. Mais l'ironie demeure : pour immortaliser Diane, qui n'en demandait pas tant, Mathieu s'est enfermé dans son bureau au lieu de s'occuper d'elle ; en voulant la célébrer, il a pensé avant tout à sa propre œuvre. Ainsi, les doutes sur soi tempèrent son narcissisme implicite, son besoin de se trouver au centre du récit. Les sept voix du roman convergent pour faire le portrait d'un homme qui s'efforce, tant bien que mal, de connaître l'autre et de l'aimer.

LA TRADUCTION EST UNE HISTOIRE D'AMOUR DE JACQUES POULIN

Depuis de longues années, Jacques Poulin, peut-être plus que tout autre romancier masculin du Québec, place au centre de son œuvre la question des rapports entre les sexes³⁷. Jumeaux, doubles, quasi androgynes — ce qui n'est pas sans déboucher sur quelques apories³⁸ —, ses hommes et ses femmes aspirent à des rapports amoureux fondés sur la réciprocité et le partage. Mais si le thème de l'amour a conduit Poulin

+ + +

³⁶ Gilles Archambault, *De l'autre côté du pont*, Montréal, Boréal, 2004, p. 74. ³⁷ C'est l'avis de Jean-Pierre Lapointe, « Narcisse travesti. L'altérité des sexes chez trois romanciers québécois contemporains », *Voix et Images*, vol. XVIII, n° 1, 1992, p. 10-25. Pour Lapointe, la référence au travesti est péjorative : l'homme moderne « aspire avec ferveur à une métamorphose », mais « se contente pour le moment d'un travestissement » (*ibid.*, p. 25). Voir aussi Pierre Hébert, Jacques Poulin. *La création d'un espace amoureux*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1997. ³⁸ Voir Janet M. Paterson, « *Le vieux chagrin*, une histoire de chats ? Ou comment déconstruire le postmoderne », Louise Milot et Jaap Lintvelt (dir.), *Le roman québécois depuis 1960. Méthodes et analyses*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1992, p. 181-193, et Lori Saint-Martin, « L'androgynie, la peur de l'autre et les impasses de l'amour. *La tournée d'automne* de Jacques Poulin », *Voix et Images*, vol. XXIV, n° 3, 1999, p. 541-557.

à accorder une grande place aux femmes dans ses romans, il ne leur avait jamais encore donné la parole, préférant les montrer de l'extérieur par le biais d'une instance narrative bienveillante mais discrète. Le pas est toutefois franchi dans son dernier roman, *La traduction est une histoire d'amour*, dont la narratrice est une jeune femme d'origine irlandaise, Marine, traductrice d'un écrivain, M. Waterman.

D'emblée, le féminin s'inscrit dans le roman, qui commence ainsi : « Nue comme une truite, je sortis de l'étang³⁹. » (TH, 11) Outre le « e » muet et la comparaison qui renvoie au monde animal et naturel, ici plutôt valorisante, c'est la référence au corps de la narratrice qui frappe ici. Leurre, en fait, puisque les corps, dans ce roman, n'existent presque pas.

Saute également aux yeux la parenté avec *Le vieux chagrin*. Dans les deux romans, on a affaire à de courts chapitres intimistes coiffés d'un numéro et d'un titre souvent humoristique, le tout raconté au « je ». Les principaux thèmes — l'écriture et la lecture, les chats, la nature — ainsi que le noyau de l'intrigue, à savoir l'adoption d'une jeune fille troublée et fragile, sont résolument les mêmes. On croirait qu'il s'agit de deux autoportraits parallèles, l'un d'homme, l'autre de femme. Ressemblance des textes, ressemblance des sexes ?

Marine est une jeune femme indépendante qui a beaucoup voyagé seule. Sa devise : « En cas de doute, fonce tête baissée. » (TH, 28) À fréquenter celui qu'elle appelle toujours M. Waterman, elle apprend la sollicitude et la tendresse qui lui manquaient jusque-là. Marquée par la culpabilité envers sa sœur, qui s'est suicidée, Marine enquête, en compagnie de son ami, sur une adolescente abandonnée qu'ils essaieront de sauver. Autrement dit, dans cet univers où les attributs sont détachés des corps biologiques, c'est d'un homme que Marine apprend la sollicitude et la douceur, qualités dites féminines⁴⁰. À la différence des narrateurs masculins de Poulin, qui souffrent de leur solitude, Marine n'a nulle envie de former un couple. À la vue de hérons qui se nourrissent de petites bêtes de l'étang, le mâle se servant en premier, la femelle marchant docilement derrière, Marine se dit : « Je ne voulais être la fidèle compagne de personne. » (TH, 47) Comment expliquer cette réticence, alors que les hommes pouliniens ne rêvent que de trouver leur double féminin ? On dirait que Poulin, par le biais de sa narratrice, porte un jugement sévère sur les hommes en général. Par contraste, ses personnages masculins se trouvent implicitement mis en valeur : eux ne se comporteraient jamais en hérons (ou en héros) conquérants.

Quelle est donc la nature du lien entre l'écrivain déjà âgé et sa jeune traductrice ? Globalement positive, elle comporte néanmoins des éléments troublants dont le moindre n'est pas justement leur relation professionnelle : en effet, le rapport auteur/traducteur peut rappeler le rapport hiérarchique entre masculin et féminin⁴¹.

+ + +

39 Cette nudité en pleine nature évoque peut-être aussi le motif du paradis terrestre présent dans *Le vieux chagrin* et repris à la fin de *La traduction est une histoire d'amour*. 40 De la même façon, la Petite dit à Jim : « Mais quand j'ai lu tes livres, c'est comme si on m'avait donné la permission d'être moins agressive, d'être douce pendant un moment. » (Jacques Poulin, *Le vieux chagrin*, op. cit., p. 139) Voir aussi l'article d'Isabelle Boisclair dans le présent numéro. 41 Ainsi, l'interprète de Jimmy Carter fait écho aux « belles infidèles » du dix-huitième siècle : « Translations are like women. When they are pretty, chances are they won't be very faithful. »

Comme la biographe des *Maladresses du cœur*, Marine est seconde par rapport à celui dont l'œuvre l'inspire.

Au plan onomastique, la relation des deux protagonistes est marquée par le même déséquilibre qu'entre auteur et traductrice : elle est Marine et lui M. Waterman, lui la tutoie et elle le vouvoie. Cette inégalité apparente s'explique sans doute par la différence d'âge entre les protagonistes et par l'admiration que voue la traductrice à l'auteur établi ; d'elle à lui, pourtant, il n'y a pas de soumission, mais une belle amitié. Par ailleurs, même si le nom de Marine vient de « Maureen », le nom de sa mère⁴², Marine est peut-être un nouvel avatar de Marie, dite Marika, la femme à laquelle Jim, le narrateur du *Vieux chagrin*, rêve sans jamais la voir. Mais donner la parole à la femme implique ici de l'humaniser : une narratrice qui raconte sa vie perd du coup l'aura de mystère qui faisait le charme de Marika (et une bonne partie de l'intérêt du roman). Puisque M. Waterman, si familier à Marine en raison de leur relation sans équivoque, ne peut revêtir ce rôle d'énigme fascinante, Poulin doit inventer un mystère un peu artificiel et une quête quasi policière autour de l'identité de la jeune fille perdue.

La reprise au féminin de l'expression « l'écrivain le plus lent du Québec⁴³ », utilisée pour qualifier Jim, qui devient par sa féminisation « la meilleure traductrice du Québec », suggère à la fois des affinités certaines et quelques différences. Affinités, dans la reprise de la locution superlative et dans l'évocation d'une profession dite langagière ; différences, dans la marque du féminin et dans le statut moins élevé de la profession évoquée, mais aussi dans le choix de l'adjectif, beaucoup plus positif. Surtout, la reprise de certains épisodes du *Vieux chagrin* (nous y reviendrons), comme si *La traduction est une histoire d'amour* était une réécriture au féminin de ce roman, pose la question de l'instance narrative : est-ce Marika, devenue Marine, qui effectue ce recyclage ? Mais comment Marine aurait-elle eu connaissance du récit de Jim ? Ces échos s'expliquent-ils plutôt par une référence directe à la présence, derrière cette voix féminine, d'une instance masculine travestie ? Quoi qu'il en soit, cette narration au féminin, simple en apparence, nous force à réfléchir sur les moyens de sa production et sur le dialogue qu'elle entretient avec les autres romans de Poulin.

Enfin, si Marine et M. Waterman diffèrent l'un de l'autre par quatre aspects importants — la langue, l'origine ethnique, le sexe et l'âge —, les trois premiers sont d'une incidence négligeable : Marine est parfaitement bilingue et la variable sexuelle ne joue pas : « Les histoires de sexe, on ne s'en occupait pas, M. Waterman et moi. » (*TH*, 75) En fait, seul l'âge est évoqué comme un motif de malentendus éventuels, idée aussitôt rejetée : « Malgré la différence d'âge, nous avons la possibilité de nous

+ + +

(« Les traductions sont comme les femmes. Lorsqu'elles sont belles, elles risquent de ne pas être fidèles. » Je traduis.) Cité par Susanne de Lotbinière-Harwood, *Re-belle et infidèle. La traduction comme pratique de réécriture au féminin. The Body Bilingual. Translation as a Rewriting in the Feminine*, Montréal/Toronto, Remue-ménage/Women's Press, 1991, p. 98. **42** Comme sa mère a refusé de divulguer l'identité du père, Marine n'a qu'un prénom, ou en fait un surnom. La relation de la fille au père, chez Poulin, s'accompagne du spectre de l'inceste, tant dans *Le vieux chagrin* que dans *La traduction est une histoire d'amour*, où le frère de la mère agresse sexuellement Marine. **43** Titre d'un chapitre du *Vieux chagrin*, repris dans *TH*, 83.

rejoindre.» (TH, 77) L'accent est donc mis sur la ressemblance et les affinités; la seule guerre des sexes du roman, guerre qui se transforme rapidement d'ailleurs en amitié, oppose la vieille chatte de Marine à un jeune chat mâle abandonné. Alors que dans certains romans de Poulin, le rapprochement homme/femme est problématique ou différé — dans *Le vieux chagrin*, Marika ne se manifeste jamais, tandis que les amoureux de *La tournée d'automne* ne se trouvent qu'au terme de longues hésitations —, il est ici immédiat et chaleureux, peut-être en raison de sa nature: assez vite, l'équivoque disparaît⁴⁴ et fait place à une amitié véritable. Comme le roman que voulait écrire Jim dans *Le vieux chagrin*, et dont les personnages insistaient pour cultiver entre eux l'amitié plutôt que l'amour, *La traduction est une histoire d'amour* évacue presque entièrement la sexualité: peu de corps, pas de désir. Alors que, dans *Le vieux chagrin*, Jim avait fait l'amour à trois avec son ex-femme et le nouvel amant de celle-ci, venus le réchauffer dans son lit après une baignade dans le fleuve, une scène similaire de *La traduction est une histoire d'amour* change complètement la donne. Lorsque Marine se met à grelotter après être tombée à l'eau, M. Waterman la couche, lui dit de se déshabiller et la frictionne... avec de l'antiphlogestine!

Toute la sensualité de ce couple est alors sublimée dans la traduction. Voici comment Marine décrit son travail: «Il fallait aller plus loin, se couler dans l'écriture de l'autre comme un chat se love dans un panier. Il faut épouser le style de l'auteur⁴⁵.» (TH, 41; Poulin souligne) Le titre du roman, la présence métaphorique du chat emblème du désir, le mot «love» dont le sens saute aux yeux dans un contexte bilingue, les épousailles, tout cela montre que l'amour dont il est question ici est décorporalisé, consommé uniquement dans les mots⁴⁶. Si faire l'amour, c'est «essayer de devenir une seule personne⁴⁷», ne pas le faire — ou le faire par texte interposé comme ici — équivaut peut-être à garder son identité.

Et pourtant, même s'ils ne couchent pas ensemble, Marine et M. Waterman finissent par former un couple et même une famille. En effet, ils «adoptent» la jeune Limoilou et lui offrent de vivre à sa guise chez l'un ou chez l'autre, dans une sorte de garde partagée assez originale. Là où, à la fin de *La tournée d'automne*, il y a demande en mariage, mais pas d'enfants, *La traduction est une histoire d'amour* se clôt par une adoption sans mariage et sans désir. Drôle de couple, dira-t-on; mais le bonheur semble lui donner raison.

+ + +

44 Suivant le principe selon lequel le chat, chez Poulin, exprime «l'impasse du désir, des manifestations ambiguës, refoulées» et la tentative incestueuse (Janet M. Paterson, *loc. cit.*, p. 190), il faudrait tout de même examiner la première scène du roman, où on voit Marine nue au bord de l'étang sous le regard de M. Waterman, scène d'autant plus troublante qu'il est aussi question de la «chatte» de Marine. 45 Voir aussi la citation attribuée à Milena, la fiancée de Franz Kafka, et reproduite par Marine: «Chaque jour, pour être fidèle à votre texte, mes mots épousent les courbes de votre écriture, à la manière d'une amante qui se blottit dans les bras de son amoureux.» (TH, 113) Ici, le lien entre traduction et érotisme est bien établi. 46 Les jours où les mots ne coulent pas de source, Marine revêt de vieux vêtements que M. Waterman laisse au chalet, se travestissant donc à son tour. Que la traduction soit un acte érotisé se voit encore dans l'exemple de Frank Scott, «vieux monsieur avec une barbe blanche» (TH, 78) qui offre son cœur métaphoriquement à la belle et jeune Anne Hébert, dont il traduit «Le tombeau des rois». En racontant cette histoire, M. Waterman offre-t-il de même son cœur à Marine? 47 Jacques Poulin, *Le vieux chagrin*, *op. cit.*, p. 129.

En effet, comme *Le vieux chagrin* (chapitre 29), *La traduction est une histoire d'amour* contient un chapitre intitulé « Le paradis terrestre ». Dans le roman narré par Jim, le paradis renvoie à une petite place à Venise, d'une beauté parfaite, que l'écrivain a admirée pendant de longues heures mais qu'il n'a jamais pu retrouver. Autrement dit, dans *Le vieux chagrin*, il se situe ailleurs et autrefois, au milieu d'une ville étrangère, où le narrateur est fin seul. De plus, au moment de la narration, le paradis est irrémédiablement perdu. Le paradis terrestre de *La traduction est une histoire d'amour* se vit au présent et dans la cour de la narratrice à l'Île d'Orléans, donc en pleine nature ; il est peuplé de diverses bêtes et de personnes aimées. Loin d'être perdu, il se situe dans l'ici et maintenant et, placé à la toute fin du roman, semble appelé à durer. Et si le paradis⁴⁸ était justement ce rêve de rapprochement entre les hommes et les femmes, rapprochement amical mais non sexuel, qui efface les différences et instaure l'harmonie ? Rapprochement dont rêvent les hommes autant que les femmes, à en juger par la juxtaposition du *Vieux chagrin* et de *La traduction est une histoire d'amour*, mais à propos duquel celles-ci sont plus optimistes que ceux-là. Rappelons justement que Jim essaie en vain d'écrire un roman d'amour, alors que *La traduction est une histoire d'amour* indique, par son titre, que, sur un plan tout sublimé qui est celui de l'écriture (et à l'inverse de « Marie Auger », qui a échoué là où son créateur a réussi, comme nous l'avons vu), Marine aurait réussi là où Jim a échoué.

PETITE DE MAXIME MONGEON

Pour terminer, examinons un cas différent, où la narration se fait au « tu » et s'adresse à une sans-abri, Émilie dite « Petite ». Celle-ci se promène dans les rues de Montréal à la recherche de son compagnon, Yann, qui finit-on par apprendre, s'est suicidé. Bruno, un ami de Yann, tombe amoureux d'Émilie et de sa détresse et cherche vainement à la consoler. On a donc affaire à un personnage semblable à celui de Limoilou dans *La traduction est une histoire d'amour* ou de celle qu'on appelle « la Petite » dans *Le vieux chagrin*. Mais lorsque la jeune fille troublée occupe comme ici le devant de la scène, son récit se fait violent, grinçant, empreint de désespoir.

La première phrase du roman nous apprend l'origine du surnom « Petite », incongru pour qualifier cette fille grande et costaute : c'est la tenancière de l'épicerie vietnamienne où elle travaille à l'occasion qui la nomme ainsi. Ce surnom doux, qu'elle reçoit comme une caresse⁴⁹ (alors que les épithètes de type « grosse vache » ont abreuvé son enfance), inscrit d'emblée la narration sous le signe de la tendresse. En apparence neutre, l'instance narrative se montre donc doucement complice du personnage et attentive à sa souffrance, pleine d'une sollicitude quasi maternelle

+ + +

48 Voir Paul G. Socken (*The Myth of the Lost Paradise in the Novels of Jacques Poulin*, Rutherford/Madison/Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 1993), pour qui le paradis poulinien est lié à l'harmonie entre les êtres, les animaux et la nature (pas explicitement l'harmonie entre les sexes). 49 « Ça te rappelle le temps où tu étais gamine, lorsqu'on passait une main dans tes cheveux. » (PE, 9)

pour elle. Le tutoiement renforce cette impression d'intimité : on se trouve au plus proche du personnage, peut-être parce que ce « tu » bienveillant enregistre et accepte tout sans juger, épouse subtilement ses pensées tout en la dépeignant également de l'extérieur. Ainsi, cette instance empathique peut montrer les doutes et la haine de soi chez Émilie en maintenant d'elle une image empreinte d'affection.

Mais quel est le « je » implicite derrière le « tu » ? Qui donc suit la jeune fille pas à pas dans la ville ? Pas M^{me} Vong Thanh Chi, qui ne quitte jamais son épicerie. Ni Yann, puisque l'épilogue a lieu dix ans après sa mort. Peut-être Bruno, bien qu'aucun indice ne nous soit donné en ce sens, ou simplement l'auteur implicite anonyme. Quoi qu'il en soit, cette instance, en plus de montrer une compassion qui n'exclut pas la lucidité, connaît non seulement les mouvements d'Émilie, mais aussi ses pensées, voire celles des personnes qu'elle côtoie : « Vous riez, fragiles. Aucune de vous n'est jalouse. » (PE, 13) Jamais, toutefois, ne donne-t-elle l'impression de vouloir la rabaisser. Le recours au « tu », plutôt qu'au « je » féminin des autres romans, évite toute appropriation de la voix féminine et maintient l'intégrité identitaire d'Émilie. On essaie moins de devenir l'autre que d'entretenir avec lui un dialogue amical implicite.

Cette jeune fille « pas très féminine » (PE, 15), qui dissimule ses formes sous de gros chandails, vit avec Yann une relation d'amour. Et pourtant, Yann se suicide sans la prévenir, trahissant Émilie. En fait, ce qui frappe le plus dans ce roman, c'est non seulement la faible différence entre l'homme et la femme sur le plan amoureux, mais aussi leur complicité artistique. Yann dessine tandis qu'Émilie écrit des poèmes : « Réaliser des croquis pour des tatouages ou écrire librement ses angoisses dans un cahier, toujours sortir de soi cette matière informe, et l'offrir. » (PE, 17) De même, dans la dernière partie du roman, « Dix ans plus tard », Émilie est devenue une dramaturge à succès. Son texte, s'il est très fortement autobiographique (nous faisant passer du « tu » au « je » — implicite toutefois, puisque nous n'avons pas accès au texte de la pièce), s'apparente clairement, par son sujet et son traitement, au projet romanesque de Mongeon lui-même : « Tu portes sur la misère un œil photographique, tu te laisses attendrir par le dos d'une femme couvert d'ecchymoses, les plaies bleuies t'appellent, et tu n'as envie que d'une chose : te rapprocher. Voir. » (PE, 14) Autrement dit, dans l'ordre de la création, il n'y a ni homme ni femme, seulement un regard, une voix. Rapprochement certain.

Petite a également le mérite de poser, sans jamais y répondre (tandis que *Le ventre en tête* propose une réponse toute faite), la question de l'appartenance à un groupe sexuel : « Et, indécise, tu te demandes si tu en as honte ou si tu en es fière. *D'être femme*. Tu te demandes ce que ça peut bien vouloir dire, *être femme*. » (PE, 48 ; Mongeon souligne) En fait, le sexe des personnages compte moins ici qu'une certaine attitude envers la vie : être jeunes, vivre dans la rue, expérimenter une forme de solidarité. C'est surtout cette éthique qui rapproche ou divise les gens.

De la même façon, Émilie et son créateur se confondent en quelque sorte à la fin puisque la pièce de théâtre autobiographique qu'elle crée redouble pour l'essentiel la diégèse du roman : comme l'avait fait le « je » qui se cache derrière le « tu », Émilie décrit la rue, dans un texte tendre mais sans complaisance. En ce sens, le « je » derrière le « tu » de la narration de *Petite* pourrait bien être Émilie elle-même, qui, dix ans plus tard, porterait sur elle-même jeune un regard à la fois distancé et

empathique. Quoi qu'il en soit, c'est dans *Petite* que le passage par la perspective féminine semble le moins problématique. Loin de toute appropriation, de toute volonté de faire briller l'un aux dépens de l'autre, nous avons affaire à un fort désir de rapprochement entre les sexes⁵⁰, à un modèle où le sexe compte moins que les valeurs.

LES ENJEUX DU TRAVESTISME

Donner la parole à une femme sert parfois à obtenir son consentement à la violence qu'on veut lui faire⁵¹ ou à projeter sur elle un délire masculin comme dans *Le ventre en tête*. On peut chercher ainsi à glorifier les hommes, à s'appropriier le féminin pour devenir androgyne ou encore à se rapprocher de l'autre-femme pour mieux la comprendre.

Une chose est certaine : cette pratique complexe revêt de multiples formes et sens. Mettre en scène une voix de femme permet de souligner différentes positions quant aux rapports hommes/femmes : on peut insister soit sur les différences irréductibles entre les sexes (Auger), soit sur la distance qui les sépare malgré un sincère désir de rapprochement (Archambault), soit encore sur leurs ressemblances (Poulin, Mongeon). Cette pratique peut traduire un désir d'appropriation, un constat d'incompréhension, une volonté de rapprochement, un éclatement des rôles homme/femme ou tout cela à la fois. La différence semble tenir non pas à la génération à laquelle on appartient⁵² — Mongeon a plus d'affinités avec Poulin qu'avec Auger —, mais bien aux valeurs. Enfin, l'ambiguïté est toujours manifeste. Par exemple, des quatre romans étudiés ici, *Le ventre en tête* est à la fois le plus conservateur et peut-être paradoxalement (mais le paradoxe est l'essence même du travesti) le plus ludique et le plus radical au chapitre de l'identité.

Frappe dans ces romans la faible présence du désir sexuel. Marie ne recherche les contacts sexuels que dans l'espoir de devenir enceinte. Entre Diane et Mathieu, entre Marine et M. Waterman, le désir ne joue pas ou a cessé de jouer. Seule Émilie éprouve un franc désir pour Yann, mais celui-ci est mort et elle le cherche en vain. Peut-être, curieusement, la mise en sourdine du désir est-elle le prix à payer pour obtenir le rapprochement et la complicité. « [L]a passion en moins, la tendresse en plus », comme l'écrit Élisabeth Badinter à propos des couples modernes⁵³.

Les romans masculins de l'identité féminine ne partagent pas la structure commune aux romans féminins de l'identité masculine étudiés par Katri Suhonen, dans lesquels le protagoniste, en proie à une crise déclenchée par la rencontre d'une

+ + +

50 Si ce rapprochement relève davantage du rêve que de la réalité (Yann se tue tandis qu'Émilie et Bruno, lorsqu'ils se revoient après une représentation de la pièce, passent encore à côté d'une relation possible), le désir n'en est pas moins fort. 51 C'est le cas, par exemple, de *L'antiphonaire* d'Hubert Aquin, comme le montre Patricia Smart dans « Les romans d'Hubert Aquin. Une lecture au féminin », Louise Milot et Jaap Lintvelt, *op. cit.*, p. 215-227. 52 Archambault en né en 1933, Poulin en 1937, Auger en 1964 et Mongeon en 1966. 53 Élisabeth Badinter, *L'un est l'autre. Des relations entre hommes et femmes*, Paris, Odile Jacob, 1986, p. 322.

femme, recherche une nouvelle identité plus proche du féminin. Les femmes, aux yeux des romanciers étudiés, semblent déjà posséder cette identité forte (ainsi, Mathieu a besoin de se faire consoler par les femmes et c'est Yann, pas Émilie, qui se suicide). Et si les protagonistes vivent une relation amoureuse ou amicale avec un homme, elles cherchent non pas à partir à la quête d'elles-mêmes, mais à consolider leurs liens avec lui. Ce qui ressort toutefois des démarches féminine et masculine, c'est une curiosité nouvelle envers l'autre, une insatisfaction généralisée envers les rôles figés et une forte volonté de rapprochement. Rechercher l'autre pour se mettre à sa place dans un effort d'empathie, voilà un geste qui semble, selon l'étude de ces quelques romans, marquer notre époque. Se rapprocher sans annuler la spécificité de chaque être, sans la mettre purement sur le compte de la différence sexuelle, refuser de reprendre le vieux système binaire ou de l'inverser, mais aller carrément ailleurs : la tâche paraît urgente. D'après ces romans, ce qui compte ce n'est peut-être pas tant ce qui nous sépare que ce qui nous réunit, dont cette commune volonté d'occuper la place de l'autre, d'imaginer sa voix pour mieux entamer le dialogue, de s'évader en sa compagnie de la prison du genre. Ce double mouvement — femmes imaginant des personnages masculins, hommes inventant des personnages féminins — indique à lui seul une volonté de renouvellement.

Le masque du travesti dé-masque les stéréotypes : si le féminin peut se détacher d'un corps de femme, l'arbitraire du système de sexe/genre saute soudain aux yeux. Et si le genre est une mascarade, tout le monde peut « être » homme ou femme, ou du moins le devenir... Les romans étudiés ici sont troublants parce qu'ils brouillent la distinction habituelle entre « textes d'hommes » et « textes de femmes » en affichant un caractère à la fois masculin et féminin et en semant le doute sur le sens à accorder à chacune de ces expressions. Ils nous invitent donc à repenser l'ensemble des relations entre les sexes.