

Yeux fertiles

Numéro 68, été 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/13801ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Éditions Triptyque

ISSN

0225-1582 (imprimé)

1920-9363 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

(1996). Compte rendu de [Yeux fertiles]. *Moebius*, (68), 121–133.

Nancy R. Lange

Annabahébec

Écrits des Forges, 1995, 64 p.

Pour les lecteurs qui ne manqueront pas de se poser la question, « Annabahébec » signifie en arabe « Je t'aime » et définit assez bien la thématique principale du livre, la passion, ainsi que les questions que l'auteure se pose sur l'amour (entre autres, que signifie : je t'aime ?). Ce recueil de poésie prend la forme d'un double monologue intérieur attribué alternativement à chacun des deux partenaires, le point de vue principal étant tout de même celui de la femme, laquelle, incidemment, s'avère plus sujet qu'objet (la partie attribuée à l'homme est en italiques).

Le moins que l'on puisse dire est qu'il n'y a pas de place pour l'idéalisation. La vision de l'amour de l'auteure est lucide, réaliste, voire triviale par moments. L'amour, vulnérable, pessimiste, n'est jamais assumé. On ne sent pas d'évolution dans cette relation qui est finie avant même d'avoir commencé. C'est un *trip* physique, sans plus, mais ceci est justifié par le propos de l'auteure qui veut mettre en relief le côté précaire de l'amour, lequel n'est jamais éternel. Sa finalité est la rupture, laquelle rime avec amour, ce qui n'enlève pas à ce dernier son intensité. Sa dimension sexuelle suscite d'ailleurs une réflexion appropriée et profonde sur le sens du désir et ses origines :

Nos corps dans l'eau chaude, rapprochés, presque frères. En chaque homme, en chaque femme, le souvenir du plaisir du bain, remontant à l'enfance. Nous inventons des jeux, nous nous y prêtons volontiers. Pour un moment, l'eau nous habille de perles et d'innocence et je te trouve, un peu, beaucoup, passionnément... (p. 42)

Annabahébec, c'est également un long apprentissage, un passage vers la maturité qui, incidemment, n'est pas immédiatement assumée, surtout chez l'homme :

J'ai été trop bien élevé par les seins de ma mère. J'ai été son petit et je voudrais perdre en toi cet enfant, le liquéfier pour me solidifier et renaître, enfin autre, enfin homme. De ta cuisse, je serai. Je serai bien. Je serai absous et je deviendrai. Homme. (p. 24)

Ce qui nous amène au problème d'une génération qui semble avoir du mal à apprivoiser l'amour (vraisemblablement celle de la trentaine). À souligner également l'ambivalence des amants qui sont partagés entre le désir et la peur d'aimer.

L'auteure pose donc les bonnes questions, de manière fort subtile (« Nous ne nous côtoyons qu'en superficies alitées »),

p. 21), dans un style à la fois évocateur et percutant qui dénote une rare maturité d'écriture et qui fait appel à des références à la culture arabe qui servent admirablement le propos. Ce que l'auteure veut proposer, en définitive, c'est plus une réflexion sur le désir que sur l'amour même. Il est intéressant de constater qu'elle voit la réalité en face (« Entrer dans le réel, c'est s'aventurer en terrain glissant », p. 17). Elle évoque l'amour tel qu'il est, sans en nier la beauté.

Martin Thisdale

Hélène Rioux

Traductrice de sentiments

XYZ, Romanichels, 1995, 210 p.

Comme l'indique le titre, la narratrice, Éléonore, s'adonne à la traduction. Elle traduit des romans à l'eau de rose surtout, mais on lui a récemment confié l'autobiographie d'un tueur sadique. D'ailleurs ce travail langagier, cet art de nommer, imprègne la vie d'Éléonore, qui s'efforce de prêter des mots à toutes sortes de voix, même au furtif murmure des vagues. L'action se situe en Espagne, plus précisément à Almuñecar, une petite ville au bord de la mer.

Habitée à travailler sur d'inoffensives histoires d'amour, Éléonore fait face à un sérieux changement de registre alors qu'elle entreprend la lecture des souvenirs d'un maniaque ayant supplicié hommes, femmes et enfants avec un étrange plaisir avant d'être arrêté, puis exécuté aux États-Unis. Parallèlement à l'exploration de ce manuscrit stupéfiant, Éléonore développe une réflexion sur la perpétuelle quête de tendresse qui anime les êtres humains et sur la nature éphémère de ses propres aventures amoureuses.

Le lien qui s'établit progressivement entre le désir d'être aimé et la violence meurtrière omniprésente constitue le pivot de ce livre. Avec précision et en utilisant toutes les nuances nécessaires, Hélène Rioux nous promène d'un extrême nauséeux à l'autre, du trop sucré au trop épicé, des plus sirupeux sentiments à la froide cruauté de l'assassin. L'horreur culmine lorsque la narratrice nous raconte que Léonard Ming, le monstre en question, avait l'habitude de filmer les mutilations qu'il faisait subir à ses victimes en compagnie d'un complice et qu'il se trouvait des gens assez malades pour acheter ses films. De tout temps, l'être humain a été attiré par le sordide. Par exemple, autrefois,

les exécutions publiques attiraient toujours des foules considérables. Pourquoi ? Était-ce le goût du sang, une cruauté instinctive et inavouable ? Peut-être est-il rassurant de voir se peindre sur le visage d'autrui des angoisses que l'on éprouve soi-même.

Mais revenons au roman. On y décrit donc deux penchants excessifs de l'être humain, celui du romantisme idéaliste et larmoyant et celui des instincts morbides. De plus, l'auteure nous fait remarquer qu'il y a chez tout être humain une certaine attirance pour le rôle de victime, voire une jouissance à s'imaginer souffrant et humilié. À un certain moment, Éléonore demande à Lukas, l'amant de passage, de l'attacher avant de lui faire l'amour. Elle connaît assez peu cet homme et désire voir s'il cédera à ses instincts dominateurs. Elle veut également savoir comment on se sent lorsqu'on est à la merci de quelqu'un d'autre.

Dans l'ensemble, ce texte contient assez peu de personnages. Autour d'Éléonore, ce sont surtout des images du passé qui vivent, en particulier celle de la fille qu'elle a eue à quatorze ans, qu'elle a dû donner en adoption et qui est morte à l'âge de trois ans dans des circonstances nébuleuses. Les anciens amoureux reviennent également habiter ses souvenirs alors qu'elle parcourt les rues ou se repose sur la plage.

À un certain moment, Éléonore fait la rencontre d'Olga, une vieille Russe alcoolique, dans un bar. Ce personnage fort sympathique n'est malheureusement pas exploité à fond. Une relation fort intéressante aurait pu se développer entre les deux femmes. Cependant, la narratrice, fort lucide en ce qui concerne les rapports humains, ne semble pas pouvoir – ni vouloir – s'attacher à qui que ce soit.

À la fin, le désir qu'éprouvent l'un pour l'autre Éléonore et Lukas trouve satisfaction. La traductrice, en ayant terminé avec la folie meurtrière, se découvre amoureuse, comme si elle vivait elle-même dans un roman sentimental où il ne lui reste qu'à tomber dans les bras d'un Adonis bronzé. D'ailleurs, la scène de baise finale constitue peut-être le seul passage que j'ai trouvé ennuyeux dans ce livre. Cette torride étreinte, ponctuée par un dialogue pataud où l'on énumère platement toutes les parties du corps, semble ne jamais vouloir aboutir. D'ailleurs, de temps à autre, Hélène Rioux semble confondre les termes « énumérer » et « décrire ». L'inventaire de tous les objets qui se trouvent dans une pièce ne donne pas forcément une description précise du lieu. Cela peut fonctionner à l'occasion, mais l'emploi trop fréquent de ce procédé finit par agacer le lecteur.

Malgré ces quelques réserves, je recommande la lecture de *Traductrice de sentiments*, car il s'agit d'un texte plein de sève. On n'y trouve ni métaphores «audacieuses», ni maniérisme, ni anecdotes de coureurs des bois, autant d'éléments qui ont habituellement l'heur d'impressionner les chroniqueurs de troisième ordre. Madame Hélène Rioux écrit avec intelligence et délicatesse. C'est tout ce qui importe pour un lecteur digne de ce nom.

Daniel-Louis Beaudoin

Jacques Julien

Parodie-chanson : l'air du singe

Triptyque, 1995, 183 p.

Après *Robert Charlebois : l'enjeu d'«Ordinaire»* (1987) et *La turlute amoureuse* (1990), Jacques Julien nous offre un troisième ouvrage sur la chanson populaire, *Parodie-chanson : l'air du singe*, publié aux éditions Triptyque. Présentée comme «une contribution à l'étude de la parodie comme moyen de produire de nouvelles créations culturelles et de provoquer ou traduire des changements sociaux», cette nouvelle étude s'inscrit dans les recherches déjà entreprises qui traitaient du métalangage dans la chanson populaire. Jacques Julien y annonçait déjà, d'ailleurs, «l'étude de cet engagement agressif du métalangage dans les chansons satiriques et parodiques».

Ainsi, dans son introduction, Jacques Julien présente la parodie comme un exercice démocratique qui démolit et désacralise, qui remet en question (c'est la parodie «parasite»), mais qui est en même temps une source de nouveaux textes, donc créatrice et novatrice. Cette approche de la parodie nous semble en effet très prometteuse.

L'ouvrage s'ouvre sur une métaphore végétale (illustration du gui, parasite du chêne) et la première partie a recours à l'exemple du «figuier-étrangleur» parce que «la stratégie envahissante de la parodie-chanson se comprend mieux quand on la compare au déploiement des plantes parasites» et que cette métaphore «demeure tout à fait éloquente et utile pour illustrer toutes les caractéristiques d'attache et d'ancrage essentielles à l'investissement d'une cible». Choisie pour illustrer l'entreprise parodique, l'image est intéressante. Mais comme le note l'auteur lui-même, elle est déficiente: elle ne souligne pas assez l'apport créateur de la parodie.

Cette section intitulée «Entours de la parodie» est plutôt «théorique», bien que l'auteur s'en défende dans l'introduction, allant à l'essentiel et renvoyant le lecteur à des études spécifiques signalées dans la bibliographie. Il s'attarde aux mécanismes de la parodie dans le phénomène pluridimensionnel qu'est la chanson. Il signale ainsi la part du comique (Bergson) dont la parodie exploite toute la gamme (mais toute parodie n'est pas nécessairement comique), la part de la satire (le côté «sérieux» de la parodie), le recours à l'imitation (d'où «l'air du singe»), le pastiche, le burlesque (et son inverse, l'héroï-comique). Bien qu'il choisisse plusieurs exemples chez Boris Vian ou Bobby Lapointe, on se retrouve quelquefois davantage dans le monde de l'humour (André-Philippe Gagnon, par exemple, ou encore Rock et Belles Oreilles et François Pérusse dans la seconde partie) que dans celui de la chanson comme telle. Il semble bien que lorsqu'on s'attarde au parodique, les limites entre chanson et humour soient floues.

La seconde partie de *Parodie-chanson* «aborde la parodie telle qu'en elle-même» et propose des analyses plus détaillées. Jacques Julien insiste davantage sur le côté *dynamique* de la parodie : «On pourrait parler aussi bien de stratégie, de pragmatique, de sémiologie, d'éthique de la parodie. Il nous semble, poursuit l'auteur, que l'idée d'une dynamique enveloppe toutes ces approches et nous affranchit en même temps des carcans que chacune des appellations veut imposer au sujet. De plus, une dynamique décrit bien la parodie comme force, énergie mise en œuvre dans une stratégie.» Et c'est justement à partir de là que le lecteur commence à s'intéresser davantage au propos.

Ainsi, la parodie a d'abord besoin d'un texte d'ancrage, où elle pourra s'arrimer. Mais elle doit aussi pouvoir compter sur la complicité du public pour être efficace. Jacques Julien donne entre autres l'exemple de la chanson de Bobby Lapointe, «L'ami Zanthrop», arrimée au texte de Molière, bien connu du public. Il n'oublie pas non plus le côté «belliqueux», agressif, de la parodie qui se fera un plaisir, par exemple, d'égratigner les personnages politiques lors du traditionnel *Bye-bye* télévisuel. On le retrouvera aussi lorsque Boris Vian fait le pari de divertir en chantant les innombrables articles du «code de la route» ou encore lorsque la célèbre «Bohemian Rhapsody» de Queen devient, chez le Zoo de Québec, l'opéra-savon «Égoïsse rhapsodie».

Mais quels moyens emploie la parodie? Elle doit changer quelque chose au texte parasité. Il pourra s'agir de citations textuelles dans un contexte où elles détonnent (chez Plume, par

exemple), ou alors la parodie trouvera son point d'ancrage dans l'oral, la diction (« J' parle à la française » d'Oscar Thiffault). Sinon, la référence à l'écriture même de la chanson pourra devenir l'objet de la parodie (F. Pérusse, « Cette chère culture »). Sans compter tous les grands textes, un peu pompeux, comme les hymnes nationaux ou les credos de mouvements sociaux et/ou politiques (« Repeuplons », Rock et Belles Oreilles).

La parodie n'épargne rien ni personne et surtout pas la chanson qui parle d'elle-même... de façon parodique, comme « Je chante le blues » de Rock et Belles Oreilles (parodiant « Câline de blues » d'Offenbach), ou encore la chanson western revue par le Zoo de Québec. Certains genres, comme la chanson d'amour niaise, sont tout désignés pour être parasités (« Érotico-mocheton », Rock et Belles Oreilles). Jacques Julien s'interroge également sur le rôle de la parodie dans la carrière d'un interprète : il n'y a qu'à penser à la chanson « Le monde aime mieux Mireille Mathieu » qui a donné un second souffle à la carrière de Clémence DesRochers.

Bref, cette deuxième section du livre est plus concrète, plus intéressante parce qu'elle propose plus d'analyses. Le texte y est aussi plus sobre. Dans la première partie surtout, le lecteur est un peu agacé par certaines enflures du texte. Ainsi, lorsque l'auteur définit la satire, on aimerait qu'il soit plus clair que dans le passage suivant : « Ses effets sont dosés, ses mots choisis, ses gestes dramatiques répétés devant un miroir. La satire déclame volontiers. Elle aime que sa voix tonne, résonne, terrorise. Elle hume aussi avec délices cet écho de sa colère qui lui revient, qui la flatte tout en jetant de l'huile sur son feu. » Au contraire, quand on se retrouve devant l'analyse d'« Érotico-mocheton », on a envie d'en lire davantage. On a l'impression qu'on est, enfin, au cœur du sujet. Et on se surprend à souhaiter que d'autres analyses, comme celle de « I want to pogne » (Rock et Belles Oreilles), soient poussées un peu plus loin.

On notera aussi certaines lacunes dans le choix des exemples. Pourquoi ne pas avoir inclus Les Standardistes, ou ne pas s'être attardé à « Schefferville, le dernier train » de Michel Rivard ? ou à La Bande Magnétique ?

Le parodique, on l'a vu, implique une complicité entre le parodiste et ses « lecteurs ». Le phénomène de l'intertextualité est continuellement à l'œuvre. Et c'est justement à cause de cela qu'il peut devenir parfois difficile de mesurer à leur juste valeur les exemples donnés : il faut connaître les chansons dont il est question. Quelques lecteurs trouveront peut-être certains exemples

moins convaincants parce que la mémoire leur fait défaut ou parce qu'ils ne connaissent pas la chanson retenue. En fait, il s'agit là d'un écueil supplémentaire pour l'analyste. S'il est déjà difficile de cerner le travail de la parodie dans la chanson, il l'est encore plus d'en rendre compte à partir d'exemples assez connus pour que le lecteur accroche. Même bien faite, jamais une description ne vaudra la chanson. Et si l'analyse reste superficielle, le lecteur est déçu.

Aussi, dès le début de l'ouvrage, Jacques Julien note l'importance de la musique dans la parodie « puisque c'est elle qui apporte une dimension dont les autres formes littéraires sont dépourvues », mais il ne dispose pas de l'espace ou des outils pour explorer cette voie. Ce qui est dommage parce qu'il nous semble que c'est un élément important de la parodie. En fait, c'est justement ce qui permet à la parodie-chanson d'être originale (et peut-être même plus efficace). Il faudra se pencher sur cet aspect de la parodie dans la chanson populaire.

Il faut lire cet ouvrage comme une contribution, justement, une exploration de l'univers de la parodie-chanson. L'auteur ne propose d'ailleurs pas de classification – et il le dit bien. Mais la voie est ouverte à l'exploration du parodique dans la chanson populaire. En insistant sur le dynamisme, le pouvoir de création de la parodie, Jacques Julien nous convainc de la richesse de cet aspect de la chanson populaire. Et il en défriche les principales avenues. Il suggère d'ailleurs de nouvelles pistes en s'interrogeant sur le karaoke et même sur le vidéoclip qui remettent en question, à leur manière, le travail du parodique dans la chanson. Sans compter le rôle de l'industrie. Une recherche à poursuivre.

Johanne Melançon

Bénédicte Monicat

Itinéraires de l'écriture au féminin. Voyageuses du 19^e siècle
Amsterdam-Atlanta, 1996, Éditions Rodopi, 155 p.

À différentes époques, la pratique du récit de voyage a suscité un intérêt considérable, mais jamais peut-être comme en cette fin de 20^e siècle la recherche n'a été aussi prolifique dans ce domaine. Si les chercheurs se sont particulièrement intéressés aux récits des voyageurs, « la position des femmes dans une telle tradition littéraire n'a soulevé que peu de questions jusqu'ici malgré l'attention renouvelée dont quelques voyageuses ont récemment fait l'objet (Isabelle Eberhardt en particulier) ». L'ouvrage de Béné-

dicte Monicat entend précisément remédier à cette situation. Il s'agit, d'une part, de « combler un vide bibliographique », c'est-à-dire de révéler un nouveau corpus « car dans le flot de voyageurs que déversa l'Europe vers des destinations devenues pour la plupart banales, nombreuses furent les femmes, voyageuses sachant manier la plume » (p. 2-3), et d'autre part, « de présenter certains problèmes théoriques que pose la pratique du récit de voyage au féminin » (p. 5).

Le premier chapitre de cette étude rappelle à grands traits les itinéraires géographiques des voyageuses du 19^e siècle. Par souci de synthèse, les destinations sont regroupées autour de certains pôles géographiques prédominants : « France ; Italie ; Écosse, Irlande ; Suisse, Belgique, Hollande et Scandinavie ; Allemagne, Autriche, Hongrie et Pologne ; Espagne et Portugal ; Tunisie, Algérie et Maroc ; Russie ; Grèce, Turquie et Perse ; Égypte, Liban, Palestine et Syrie ; Amériques ; Inde, Indochine et Chine ; Afrique » (p. 7-8). L'auteure reconnaît l'arbitraire d'une telle classification. À ses yeux, il ne s'agit pas d'établir une typologie précise des différents récits, mais plutôt d'en effectuer un survol afin de rendre compte de l'ampleur du corpus et ainsi de tracer « la voie à de futures études qui seraient quant à elles plus circonscrites dans l'espace et dans le temps ». Un tel survol permet en outre de donner corps à la bibliographie des récits féminins de voyages présentée en appendice de l'ouvrage.

Le second chapitre est consacré à l'élaboration d'une réflexion théorique sur la problématique de l'écriture du voyage par les femmes. Cette écriture, nous dit Monicat, se caractérise par des jeux de discours où l'identité sexuelle de l'auteur joue un rôle fondamental. Les voyageuses se trouvent dans des positions dominantes et dominées, s'identifiant à l'Autre et se différenciant de l'Autre dans les relations de pouvoir que le récit de voyage met en scène. La complexité de ces discours vient du fait que l'altérité dont il est question n'est pas seulement celle de l'« étranger », le géographiquement et culturellement autre. Elle est également celle des écrivaines elles-mêmes, étrangères à ce que prescrit leur propre société, étrangères en particulier aux domaines littéraires traditionnellement assignés aux femmes (contes, correspondances, etc.). La voyageuse est à la fois la Même et l'Autre. La Même car elle partage avec l'homme le discours impérialiste typique des récits de voyage de l'époque. L'Autre, car, étant femme et donc irrémédiablement différente, elle reste dans la marge de ce discours. C'est à partir de ce paradoxe que se développe de manière privilégiée un nouveau discours du Moi

féminin valorisé. « L'espace assigné, la marge, devient le lieu valorisé et consciemment intégré à un système de pensée, à une manière d'exister privilégiée : c'est celui de la femme en voyage, femme en mouvement, difficilement saisissable et donc difficilement contrôlable, à laquelle s'ouvrent de nouveaux champs d'exploration existentielle et textuelle (p. 34) ».

Évidemment, cette réinvention de soi au contact de l'Autre peut varier considérablement selon la personnalité des voyageuses, selon qu'elles voyagent seules ou accompagnées de leur mari, de leurs enfants, de leurs sœurs et leurs amies, etc. Comme fait remarquer l'auteure, le nombre de voyageuses solitaires est loin d'être négligeable et leurs ouvrages mettent en jeu une rhétorique distincte de celle des femmes accompagnées ou accompagnatrices.

Dans les chapitres suivants, l'auteure poursuit sa démonstration en fonction de la réflexion sur l'appropriation de l'Autre (chap. 3), des circonstances du départ (chap. 4) et son écriture (chap. 5) telles qu'elles nous sont présentées dans les préfaces de ces ouvrages, de l'évocation des femmes des harems (chap. 6) et du discours autobiographique dans ses relations aux discours scientifiques féminins (chap. 7). L'analyse révèle que le voyage catalyse les potentiels personnels inexplorés et la plupart du temps insoupçonnés de la voyageuse. Il contribue à l'élaboration d'un sujet féminin dégagé des préjugés imposés et souvent intériorisés. Si les voyageuses sont dans la grande majorité des cas au diapason de la politique (au sens large du terme) de leurs pays et civilisation d'origine, et si elles font partie intégrante du processus colonisateur, elles cherchent en même temps à modifier leur statut au sein même de cette civilisation. De manière détournée, elles tentent d'imposer une autre forme de savoir, impliquant une autre conception de la « vérité », une autre manière de voyager et d'écrire le voyage. « Ce savoir et cette vérité sont attachés à un domaine que les femmes sont plus à même de découvrir que les hommes, celui de l'intimité des populations rencontrées, celui de la vie quotidienne : le "savoir humain" en opposition au savoir scientifique. » Autrement dit, les voyageuses se posent dans leur différence : « [...] elles sont l'Autre rencontrant l'étranger, l'Autre ayant une relation privilégiée avec ce qui diffère de la norme ». Nombreuses sont celles qui, dès la préface, affirment que là réside la valeur de leurs récits : mes écrits, note la princesse Cristina Belgiojoso, « montreront aussi, dans quelques traits essentiels, la physionomie des populations que ce voyage m'a permis d'observer ».

ver, et dont les récits publiés jusqu'à ce jour ne m'avaient donné qu'une idée fort inexacte» (p. 93).

Cette question de la différence est-elle bien spécifique au récit de voyage au féminin comme l'affirme Monicat ? Rappelons que la pratique du récit de voyage, comme genre littéraire, n'échappe pas au XIX^e siècle au discours de la modernité qui valorise l'originalité et l'individualité. Dès la fin du XVIII^e siècle, en effet, le genre abandonne peu à peu sa visée encyclopédique au profit d'une subjectivité naissante marquée par les écrits autobiographiques de Rousseau. En proie à la crainte de la répétition, les écrivains-voyageurs, Chateaubriand en tête, tentent alors de donner à leur aventure une dimension personnelle, un sens qui démarquera leur récit des itinéraires purement descriptifs. À cet égard, deux solutions non exclusives l'une de l'autre s'offrent à eux. La première consiste à déplacer l'accent du référent au narrateur, du voyage au voyageur. Dès lors qu'un référent subjectif, le moi de l'auteur, se substitue au référent objectif, l'Italie, l'Orient, etc., le problème de la répétition et de l'originalité est résolu puisque l'écriture autobiographique renvoie à un sujet toujours unique. Chez Chateaubriand, cette affirmation du moi devient partie intégrante du genre. « Je parle éternellement de moi », annonce dans sa préface le narrateur de *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811). La seconde solution vise plutôt à mettre en relief le référent, mais en recherchant tout ce qui peut lui donner une valeur singulière, en s'attachant aux détails pittoresques. Puisqu'il est impossible d'adopter vis-à-vis de l'Italie ou de l'Orient, par exemple, la démarche exploratrice du voyageur qui découvre une *terra incognita*, tout au moins peut-on introduire un élément de surprise, d'originalité, en contestant les représentations communément admises, en dénonçant certains lieux communs, relégués dans le domaine des croyances illusives. En quête d'originalité, les voyageurs prennent alors le contre-pied des *topoi* en ne voyant que laideur là où d'autres admiraient la beauté, en ne ressentant que dégoût là où les autres éprouvaient tristesse et nostalgie.

Cette tension entre le désir des voyageurs de restituer par l'écriture la réalité qu'ils observent et la nature littéraire de leur projet qui les incite bien souvent à privilégier une dimension mythique et personnelle de cette réalité au détriment des données objectives concerne donc autant les voyageurs que les voyageuses. En ce sens, les récits de femmes ne se démarquent pas vraiment de ceux des hommes, si ce n'est qu'ils tirent profit de ce souci d'originalité qui caractérise la pratique. « La grande arme

des voyageuses reste l'utilisation qu'elles font du fait qu'elles sont femmes» (p. 93), car, parce qu'elles sont femmes, leur voyage suffit à marquer leur originalité. Léonit d'Aunet, par exemple, note au sujet de son équipée dans le Spitzberg : « Arrivée là, j'aurai, à défaut d'autre, le mérite de l'originalité, étant la seule femme qui ait entrepris un semblable voyage. » (p. 82) Mais plus encore, parce qu'elles sont femmes, les voyageuses ont accès à un univers qui ne s'ouvre pas facilement à l'homme. Le harem oriental constitue à cet égard un exemple frappant.

Pourtant, dans ce lieu interdit aux hommes, l'altérité passe inévitablement par la médiation de discours et de référents culturels qui, dans la société de l'époque, « connaissent » l'altérité, l'expriment, la donnent à voir. L'Autre est sans cesse décrit indirectement, à travers une vision préexistante ou un modèle culturel préétabli. « Ironie suprême, note Monicat, c'est donc au cœur du harem, au sein de ce lieu parodique de la perdition sexuelle dans l'imaginaire occidental, que la voyageuse retrouve la traditionnelle et idéale jeune fille dont le type est dit en voie de disparition dans les pays occidentaux » (p. 98). Ainsi décrit, l'Autre présente les caractéristiques stéréotypées du « bon sauvage ». Tantôt repoussoir, puis soudainement modèle, il ne sert plus que de double, sa rencontre devenant une occasion de réflexion sur la société moderne et en l'occurrence sur les rapports hommes-femmes en Occident. « Ainsi Olympe Audouard, celle qui avait évoqué le harem comme lieu de la liberté féminine par excellence, utilise ce modèle pour critiquer systématiquement le statut (ou l'absence de statut) qui est celui de la femme en France. » (p. 111) À l'instar de nombreux voyageurs, la voyageuse utilise et renverse le concept de « barbarie » en l'appliquant cette fois à la manière dont la femme est traitée en France.

S'il faut nuancer l'apport des récits de voyage au féminin dans la représentation de l'Autre, force en revanche est de reconnaître leur importance subversive, politiquement. Cette pratique de l'écriture pose les femmes comme sujets dans l'histoire. Certaines comme Olympe Audouard et Suzanne Voilquin réfutent et critiquent ouvertement les stéréotypes refusant à la femme le droit à la parole et à l'action publique. Leurs ouvrages sont exemplaires de l'engagement politique des femmes dans les récits de voyage et grâce à lui. Ils sont les témoins de la vigueur et de la diversité des mouvements féministes et de l'action féminine au XIX^e siècle. « Le récit de voyage constitue donc, de conclure Monicat, un apport essentiel à la littérature des femmes et à l'histoire des femmes. Il révèle l'écriture comme un domaine où

la femme résiste et construit une autre histoire : elle s'y révèle à la fois telle que l'histoire veut qu'elle soit, telle qu'elle veut être et telle qu'elle est.» (p.129)

Pierre Rajotte

Claudine Bertrand

Une main contre le délire

Éditions du Noroît/Erti Éditeur, 1995, 89 p.

Marcelle Roy

La ville autour

Éditions du Noroît/Cadex Éditions, 1995, 65 p.

C'est par la poésie que j'ai appris à aimer lire. La Fontaine, quand j'étais toute petite, puis, à l'adolescence, les symbolistes et, plus tard, Villon, Éluard, Prévert, Juan Garcia, Jean Hallal. Entre autres. Inoubliables lectures dont des fragments me hantent toujours. Aujourd'hui, lire de la poésie a pour moi la saveur d'un retour aux premières amours.

Parmi les recueils parus récemment, j'ai envie d'en retenir deux : *Une main contre le délire* de Claudine Bertrand, et *La ville autour*, de Marcelle Roy. Pour ces deux voix de femmes qui s'élèvent, légères, mélancoliques, attentives, ces deux voix qui se faufilent parmi le bruit et la fureur. Fils d'Ariane que l'on tient et qui tiennent au chaos.

Et pourtant...

Une main contre le délire. Ou contre le chaos, justement, c'est-à-dire la folie, le désespoir. L'avant-dernier recueil de Claudine Bertrand, publié en 1991, s'intitulait *La dernière femme*. Déjà, elle parlait de délire, déjà, au bord de l'abîme, les mots lui servaient de balise, de bouée, la sauvaient de l'engloutissement. La même femme revient aujourd'hui, cinq ans plus tard, avec des accents, des images, entre violence et désarroi, qui n'appartiennent qu'à elle. Perles, dentelle, chevelure dénouée. Et cette femme s'anime, dans ses robes bariolées, dans son jardin, dans des lits de fortune, son enfance mutilée. *L'enfant / qu'elle fut / l'effare* (p. 78). Penchée sur son grimoire, son *crimoire*, elle nous touche droit au cœur lorsqu'il est dit d'elle ces choses si vraies qu'elles pourraient paraître inavouables. *Elle suivrait / n'importe qui / pour échapper / à sa ligne de vie* (p. 21). Ou encore : *Elle se lève / et follement / dissémine / derrière elle / ses perles* (p. 29).

Ou : *Sa fidélité l'attriste / sans rime ni raison (...) La voilà repartie / à la recherche / de l'amour / sans condition* (p. 66).

Pendant que dehors résonnent les rugissements de l'univers, Claudine Bertrand s'attache à nous livrer celui, intime, d'une femme de ce siècle. En lambeaux qu'elle rassemble. *On la trouve / comme cela / absorbée de questions / Jamais d'illusions* (p. 69); *haletante / éperdue d'elle-même* (p. 49). On a l'impression d'une chambre, la nuit, avec des odeurs d'encens qui s'insinuent, des vêtements, des livres épars sur le plancher, un éclairage rouge conférant à l'ensemble une douceur, une langueur qui chavirent le cœur. Et une musique en sourdine qui emplit tout l'espace, plus triste que la vie même.

Dans le cas de Marcelle Roy, la voix n'a pas ce désespoir. Elle est, au contraire, sereine, attentive au miracle sans cesse renouvelé de la vie. Les petites choses qui sont, en même temps, les grandioses. Nous le savons bien, mais, trop souvent, nous l'oublions, absorbés, avalés que nous sommes par le fait divers, les nouvelles du chaos qui prennent toute la place. Or ces petites choses grandioses, Marcelle Roy les traque et son regard ne cesse de s'en émerveiller. Car voici que *deux feuilles mortes / s'étonnent / et passent* (p. 16). Et puis *une araignée / d'une feuille à l'autre / elle trace / le fil des choses* (p. 18) tandis que *des légèretés / vertes / interrogent l'air* (p. 32), que *la mouette improvise / (...) là-haut / elle mime / la vague et la houle* (p. 38) et qu'*à deux reprises la libellule / s'est posée sur le papier* (p. 57). Miracle de la vie : *sur le bout de la branche / l'horizon penché / éclate de gloire* (p. 58). Et miracle de cette écriture qui, par touches délicates, parvient à nous réconcilier avec le monde.

Hélène Rioux