Document généré le 12 oct. 2024 05:26

Studies in Canadian Literature

L'ironie de Claire de Lamirande : vers le parfait contrôle de la rhétorique

Lucie Joubert

Volume 21, numéro 1, winter 1996

URI : https://id.erudit.org/iderudit/scl21_1art05

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

ISSN

0380-6995 (imprimé)
1718-7850 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Joubert, L. (1996). L'ironie de Claire de Lamirande : vers le parfait contrôle de la rhétorique. *Studies in Canadian Literature*, *21*(1), 67–78.

Résumé de l'article

Claire de Lamirande manie l'ironie comme ressort rhétorique, outil particulièrement subversif au féminin. Dans ses œuvres des années soixante et soixante-dix, l'ironie se manifeste d'abord de façon évidente, révélant l'âpreté et l'amertume des personnages d'Aldébaran ou la fleur (1968). Ce mal de vivre se métamorphose dans ses œuvres ultérieures (Le Grand élixir, 1969; La Baguette magique, 1971; La Pièce montée, 1975) en autocritique. Ici, l'ironie implicite est plus intériorisée, et souligne une tendance marquée dans l'écriture fictionnelle au féminin de cette époque. Dans son roman historique, Papineau ou l'épée à double tranchant (1980), l'auteure représente par l'ironie l'aspect quotidien et banal de l'Histoire. La mise en abyme d'un récit fictif qui se penche sur le passé réel crée une ironie constructionnelle, illustrant en outre la dextérité de l'auteure. À la fois pionnière et prophète du mouvement féministe, de Lamirande affile une voix originale de résistance et commande l'ironie tant du point de vue social que stylistique.

All rights reserved © The University of New Brunswick, 1996

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 en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

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.

https://www.erudit.org/fr/

L'IRONIE DE CLAIRE DE LAMIRANDE: VERS LE PARFAIT CONTRÔLE DE LA RHÉTORIQUE

Lucie Joubert

Lorsque l'on parle de Claire de Lamirande, c'est en général pour souligner combien peu souvent, justement, on aborde son œuvre; auteure discrète, elle compte pourtant une douzaine d'ouvrages à son actif que «la critique [a traités] en quelque sorte du bout des doigts» (Marcotte 134). Entre 1960 et 1980, période touchée par la présente étude, Lamirande a tâté de tous les genres, du roman historique (*Papineau ou l'épée à double tranchant*) au roman policier (*Signée de biais*) en passant par l'analyse plus résolument psychologique (*Aldébaran ou la fleur*) et la tentation de la science-fiction (*L'opération fabuleuse*). Tous ses romans, malgré la diversité et les critères implicites inhérents à chaque «catégorie» font, si l'on peut dire, profession d'ironie. Élément non négligeable du style de l'auteure, cette ironie singularise le parcours de Lamirande et incite à faire une analyse rhétorique d'une œuvre méconnue mais soutenue, tant par la régularité de la production que par la richesse des écritures qu'elle propose.

En outre, le patient travail de Lamirande se révèle une sorte de mesure-étalon de l'ironie au féminin dans les années soixante et soixante-dix. Si l'on jette un rapide coup d'œil sur la production des femmes du Québec durant cette période, on constate qu'elle se situe parmi plusieurs auteures à avoir opté systématiquement pour l'ironie comme ressort rhétorique,[1] et qu'elle reflète, en grande partie du moins et dans cette optique précise, l'apprentissage des femmes qui ont eu d'abord à reconnaître l'ironie pour ensuite la maîtriser et l'utiliser comme outil de résistance.

L'ironie est en effet une stratégie de contestation qui «[s'exerce et trouve son] sens par rapport à la loi» (Deleuze 82) : loi, ici, du discours dominant, de la narration ou du texte lui-même. Car l'ironie au féminin, même en obéissant aux exigences rhéto-

riques de l'ironie dite universelle, renverse les règles du jeu : elle permet aux femmes traditionnellement «objets» d'ironie et «cible favorite des satiristes» (Stora-Sandor 79) de devenir à leur tour «sujets» ironisants. L'ironie des femmes est subversive, «beaucoup plus que sa contre-partie masculine» (Stora-Sandor 179) puisqu'elle devient l'expression de l'assurance d'une certaine supériorité; elle permet aussi de toucher à «certaines rubriques, autrefois négligées» et particulière à la condition féminine comme «le travail domestique, les rapports amoureux, le «sexisme ordinaire», enfin quantité de sujets abordés par les femmes entre elles et jadis considérés de l'ordre du privé» (Langevin 8).

Ainsi donc, l'ironie, en plus d'être relativement nouvelle dans l'écriture au féminin, met en relief la question sous-jacente du pouvoir que les femmes se donnent en en faisant usage. L'œuvre de Lamirande, en ce sens, témoigne à la fois du potentiel rhétorique de dénonciation de l'ironie et des étapes à franchir pour parvenir à la pleine maîtrise de l'outil. L'auteure a d'abord «apprivoisé» ce moyen de résistance en recourant à une ironie explicite, volontairement identifiée et décodée : ce palier de reconnaissance est capital car l'auteure, peu à peu, découvre en l'ironie un moyen d'exprimer des situations limites et d'évacuer des tensions insoutenables. Au fil des œuvres, l'ironie tendra à devenir *implicite*, c'est-à-dire que l'auteure ne lèvera plus l'équivoque dorénavant et restituera au lecteur tout le défi du décodage rhétorique.[2]

Ainsi l'ironie *explicite* du premier roman, *Aldébaran ou la fleur*, annonce les luttes et les débats à venir dans ses œuvres subséquentes : «Pourquoi les femmes sont-elles toujours ironiques?» demande Philippe. «L'ironie tue. C'est une arme dont il ne faut pas se servir» (1968, 63). Plus loin, on lit : «Il la regarde bien. Qu'il n'y ait pas d'ironie dans ses yeux! Ou il la tue» (1968, 75). Ces extraits donnent un aperçu de l'âpreté et de l'amertume des échanges entre personnages, élément récurrent de l'œuvre de Lamirande. Ils mettent aussi en évidence le pouvoir relié à l'ironie : les hommes, d'après Lamirande, sont très mal disposés à subir de telles attaques —des femmes, principalement—, qui provoquent chez eux un sentiment d'impuissance propre à générer une agressivité meurtrière. Si tout reste ici au niveau des mots, la charge émotive émanant de la seule évocation d'une possible ironie donne la mesure de la susceptibilité masculine.

On assiste d'ailleurs dans ce roman à un étrange huis clos en plein air : deux couples s'entre-déchirent lors d'un séjour au bord de la mer avec une ironie toute civile, astucieusement camouflée

dans les phrases et les pensées inachevées ou au contraire étalée au grand jour dans des confrontations directes et lapidaires :

> —Tu me fatigues. Il y a des moments.
> Il a failli ajouter : Où je t'ai assez vue.
> —Moi aussi, il y a des moments.
> Que la fatigue puisse être réciproque lui déplaît.
> —Féministe.
> —Je ne suis pas féministe. C'est fini cette discussion. Maintenant on sait. Au moyen-âge, les théologiens ont osé se demander si les femmes avaient une âme. (1968, 121-122)

L'apparent détachement ironique de la femme face à l'*insulte* masculine a ici de quoi étonner; à la fin des années soixante, avant la grande vague du féminisme québécois donc, le mot avait pour l'auteure cette connotation négative qu'il récupérera au courant des années quatre-vingt. L'écart entre le refus idéologique —pour la femme, la question est déjà dépassée— et la force de résistance des personnages féminins chez De Lamirande constitue en fait un des éléments de tension les plus intéressants de cette écriture. Comme si ces femmes fictives avaient pressenti l'essoufflement militant à venir, elles expriment des réserves toutes contemporaines : «J'étais féministe à tous crins. On dirait que même le féminisme n'est pas où on avait coutume de le trouver» (1968, 80). Forcées de chercher ailleurs, dirait-on, elles trouvent refuge dans l'ironie encore une fois, sous la plume quelquefois péremptoire de Lamirande :

> —Tu te moques de moi. C'est ce que je n'aime pas des femmes.
> —Je ne me moque pas de toi. Qui t'a donc sensibilisé à l'ironie.
> —C'est donc que tu faisais de l'ironie.
> —Si peu. (1968, 44)

Les répliques cinglantes fusent, blessant les hommes qui supportent très mal, on l'a vu, d'être objets de sarcasme. L'ironie attaque hypocritement les sensibilités de part et d'autre, s'incrivant à l'occasion —tour de force stylistique— dans sa définition même, c'est-à-dire une antiphrase relevée par une vigilante narratrice :

> —Tu es heureuse toi, Suzanne.
> Phillipe dit souvent le contraire de sa pensée. Et il attend la suite. (1968, 41)

On reconnaît ici le processus ironique primaire qui consiste à énoncer l'inverse de ce que l'on veut faire entendre; sous-tend-

ant les dialogues, il donne à lire des échanges amers qui emportent lecteurs et personnages bien au-delà de la trompeuse banalité des propos. Les femmes, cependant, si elles ne sortent pas franchement victorieuses de ces luttes verbales, sont toutefois moins profondément blessées parce qu'elles ripostent elles aussi par l'ironie, annulant ainsi une partie du sentiment d'impuissance causé par l'attaque ironique. C'est là un parti pris de Lamirande qui, en dotant ses personnages féminins d'une aptitude à l'ironie, les protège en quelque sorte contre les déterminismes de la condition féminine.

Dans ce roman donc, les personnages se *mesurent* entre eux par l'ironie; ils prendront aussi bien la mesure des incongruités de l'existence : «C'est tout de même *ironique*. Nous sommes sur le bord du Saint-Laurent, Constant est allé à la pêche toute la journée et nous mangeons des sardines en boîte»[3] (1968, 105). Si le plaisir de la lecture est désamorcé ici par l'insistance de Lamirande,[4] la citation annonce ce passage graduel vers l'ironie *implicite*, cette ironie tissée à même le travail stylistique et cachée dans le texte, tributaire du lecteur qui devra dorénavant dépister les formules antiphrastiques, le «changement de registre d'expression» (Sperber et Wilson 409), les adverbes modalisateurs (Kerbrat-Orecchioni 34), «la fusion momentanée de deux matrices habituellement incompatibles» (Kœstler 80) ou même, simplement, «l'ambivalence essentielle» à l'ironie (Muecke 480).

Le Grand élixir, deuxième roman de Lamirande, propose des affrontements acides à peu près similaires à ceux de l'ouvrage précédent. Cette œuvre exploite aussi, d'abord, une ironie explicite qui crée une atmosphère tendue, enveloppant des personnages généralement malheureux, en lutte avec les autres et eux-mêmes. Les formules comme «S'en faire accroire. N'est-ce pas la plus ironique de toutes les duperies» (1969, 184) abondent, dénotant chez le narrateur homodiégétique une conscience aiguë du monde et une difficulté corollaire à affronter le réel.

Ce mal de vivre se transforme, tout naturellement pourrait-on croire, en autocritique et en auto-ironie, implicite cette fois; François, le pitoyable héros, ressent ainsi le besoin de se dénigrer, de s'évaluer sans merci, répondant peut-être à un obscur besoin de confirmer son malheur : «—Que t'ai-je donc fait? La forme littéraire de ma phrase la fit paraître creuse, inconvenante» (1969, 111). En fait, ce n'est sans doute pas un hasard si le personnage le plus résolument ironique envers lui-même dans l'œuvre de Lamirande est un protagoniste *masculin*.[5] L'auteure munit ses femmes fictives d'une ironie pour résister —surtout— aux hommes. Dans ce roman

précis, les personnages féminins étant assez secondaires, le narrateur n'a donc pas à subir leurs attaques : il devra assumer lui-même ce rôle.

Le glissement de l'ironie explicite vers l'auto-ironie (dirigée par soi *vers* soi) sollicite une attention plus soutenue dans la mesure où on exige du lecteur un décodage «renversé» de certains passages, comme, entre autres, les farces lancées par Hubert : «— François, sais-tu qu'il n'y a plus de cannibales. J'ai mangé le dernier (1969, 10) . . . Sais-tu la différence entre une boîte à lettres et un derrière de vache? —Non. —Ça serait pas prudent de t'envoyer poster une lettre» (1969, 11).

Les blagues, éculées, désamorcent la charge comique qu' elles pourraient contenir pour devenir un ingrédient additionnel à la mélancolie ambiante. On ne rit pas de la farce plate mais plutôt de celui qui la lance: c'est un rire —ou un sourire— *d'exclusion.*[6] À l'auto-ironie du protagoniste répond donc une ultime moquerie, dont on soupçonne qu'elle provient cette fois de l'auteure elle-même : astucieusement, Lamirande recourt à une parodie d'un discours figé, censément comique, mais qui rate ici complètement sa cible. Ce truc rhétorique réapparaîtra dans le roman suivant, *La Baguette magique*, à travers des histoires comme celle-ci :

> C'est le Christ qui marche sur les eaux. Les apôtres le suivent, ils marchent sur les eaux. Saint-Thomas, lui, il cale. «Seigneur, j'en ai jusqu'aux genoux . . . Je me noie, Seigneur».Saint-Pierre se retourne et lui dit : «Tu ne peux pas marcher sur les roches, comme les autres. (1971, 85)

L'humour initial de cette blague se transforme encore une fois en une ironie de Lamirande dirigé contre un personnage masculin peu subtil, incapable —ou peu soucieux— de mesurer les conséquences de son histoire. Voilà donc désamorcé le potentiel comique de la séquence au profit d'une insistance sur la vanité d'un certain type d'humour.

Le rire d'exclusion provoqué par de tels passages crée une distance entre le lecteur et le personnage. Cependant, cette distance peut être volontairement entretenue par le personnage lui- même qui cherche à maintenir un écart entre sa conscience et la réalité. Ainsi, dans *La Pièce montée*, Ghyslaine se sent tenue d'inventer des calembours pour se faire aimer de son père. L'intérêt de ce ressort textuel important réside dans le fait que la jeune femme, habituée en quelque sorte à *produire* presque sur commande, en vient à *penser*

automatiquement en termes de calembours même dans des situations incongrues comme la mort du père :

> —Vas-tu suivre mon idée?
> —Pour la suivre il faudrait qu'elle progresse, qu'elle avance. Comment veux-tu que je suive une idée fixe. (1975, 83)

Le jeu de mot, reposant ici sur l'immobilisme de l'idée *fixe*, devient un mécanisme qui permet à Lamirande de délimiter plus précisément les principaux traits de caractère de son personnage. Ghyslaine, comprend-on, recourt à ce procédé pour se protéger du réel; plus cette réalité est difficile à supporter, plus l'acrobatie rhétorique sera prononcée. La mort du père coïncide avec la fausse couche de Ghyslaine (ou un avortement?) et déstabilise encore davantage la très vulnérable jeune femme qui se réfugie aussitôt dans une cascade de jeux de mots plus près du délire que de l'ironie :

> Maman aussi était enceinte l'année où j'ai commencé mon secondaire. Un matin, je l'ai entendue dire à papa qu'elle n'était plus enceinte, qu'elle avait réussi à le passer. J'ai rêvé que j'avais une fille l'autre nuit, et maintenant, je l'ai passée. J'ai passé mon père aussi. Même qu'il est trépassé, lui. Trois fois passé. Trois fois passera la dernière, la dernière, trois fois passera la dernière restera. Il aimait les calembours et je lui en faisais exprès pour lui. Il n'était pas difficile. Il riait. Il les trouvait drôles. Il me trouvait drôle. Tu es trépassé, je t'ai passé trois fois, tu es trépassé. (1975, 86)

Cette longue tirade, dans laquelle la charge comique, inhérente habituellement au jeu de mots, se trouve complètement annulée, illustre à quel point l'outil rhétorique vient au secours d'une sensibilité blessée, masquant momentanément la déroute intérieure. Cette technique confine presque à cette «mélancolie intraitable» dont parle Lambotte (114) dans la mesure où le personnage ainsi campé n'est pas dupe de la morosité qui se dégage de ses propres paroles.

L'auteure manipule aussi avec beaucoup d'aisance les sous-entendus et les mots disjoncteurs; insérés dans des textes qui ne portent pas à sourire, à première lecture, ils n'en obtiennent que plus d'effet. Dans le roman historique *Papineau ou l'épée à double tranchant*, qui traite donc d'événements réels, on lit des commentaires du genre : «Je me disais : si tes pires ennemis sont contents, si tes ennemis se réjouissent d'une loi ou d'un projet, tu peux être sûr que c'est pas bon pour toi» (1980, 71). Ici, la voix du gros bor

sens vient alléger un discours par ailleurs dramatique par le biais des dialogues. On note aussi l'intrusion du ludique par la disjonction du sens occasionnée par un adverbe modalisateur dans une séquence relatant une tentative d'assassinat sur Papineau : «O'Callaghan prit le temps d'assommer [Lebrun] un peu mieux» (1980, 83).

L'exploitation de la rhétorique, dans ce roman en particulier, recrée l'histoire de Papineau, en la rendant non pas comique —ce serait faire injure au travail fictionnel de Lamirande— mais bien *quotidienne*; on y voit les dérapages et les doutes souvent inavoués des grands hommes aux moments des décisions cruciales. C'est, par l'ironie, l'Histoire dans toute sa banalité.

Lamirande pousse encore plus loin son travail textuel en inscrivant l'ironie dans ce que l'on pourrait nommer une «mise en abyme» de cette même ironie. Le texte se *penche* alors en quelque sorte sur lui-même pour dévoiler ses propres rouages. Dans *Jeu de clefs*, on lit : «Il ne faudrait pas y penser . . . On dit : je n'y crois pas, je n'y crois pas. L'Y se met à s'en faire accroire d'être si souvent là, au milieu de la phrase. Au milieu de nous. L'Y prend de l'importance» (1974, 76). L'animisme incongru d'une lettre de l'alphabet modifie la cible d'une ironie qui s'effectue dès lors au détriment du texte et non plus d'un personnage donné.[7] La citation se présente comme une parenthèse moqueuse, ludique, dans un roman psychopolicier qui prend automatiquement ses distances avec la profondeur et le mystère inhérents habituellement au genre.

De même, dans *Papineau*, le roman historique s'avoue tel par une autre astucieuse polysémie, qui réaffirme l'intention de Lamirande de présenter l'Histoire comme un conte à transmettre aux générations futures :

> Papineau savait ce qu'O'Callaghan allait dire. Quelle offre de Colborne pouvait faire une bonne histoire à raconter? Rien qu'une. Colborne a dit tel quel aux deux évêques réunis en face de lui : Donnez-moi Papineau et j'amnistie tout le monde.
> —Colborne a fait venir les deux évêques. Il leur a dit comme ça, en se plantant en face d'eux, le doigt pointé : Livrez-moi Papineau, je libère le reste du pays.
> Papineau n'a rien dit.
> —Tu la savais? L'histoire, tu la savais?
> —Je l'ai inventée juste avant que tu me la racontes.
> —Dans les mêmes mots?
> —À peu de choses près.
> —Si l'histoire avait dit : Livrez-moi Papineau et O'Callaghan, je libère le reste du pays, je serais complètement heureux.

> O'Callaghan n'aurait pas voulu être sentimental. Il l'était cette nuit. Le printemps américain le rendait fou.
> —Être dans la même phrase que toi Papineau! Dans la même histoire que toi! (1980, 113-114)

L'auteure, par la voix de l'Histoire parvenue jusqu'à nous, réinvente un Papineau «devin» capable de prédire sa petite histoire. La mise en abyme de l'ironie tient, dans cette séquence, dans le glissement entre l'histoire officielle et la supplication («être dans la même phrase que toi») que O'Callaghan adresse non pas à l'histoire mais à Lamirande qui la réécrit. Ce type d'ironie, que l'on peut qualifier de constructionnelle dans la mesure où elle déborde même la limite rhétorique pour altérer la lecture de la structure globale du texte, témoigne une fois de plus, si besoin est, de la dextérité de l'auteure qui prend un malin plaisir à créer une confusion entre les différents paliers de sa propre narration.

Plus fréquemment toutefois, l'écriture de Lamirande cherchera à amalgamer les figures de style et les changements de perspectives narratives, autre procédé récurrent chez l'auteure dont on a pu trouver traces dans les citations précédentes. Ainsi, son roman *La Baguette magique* met en scène une jeune femme de vingt-sept ans fraîchement échappée de la vie monastique : l'étrange *déserteure*, une rousse incendiaire fallacieusement nommée Marie, a éliminé de sang-froid son premier mari après leur première relation sexuelle. La sulfureuse défroquée fait, comme il se doit, l'objet d'une enquête de la part d'un policier tenace et les confrontations sont fréquentes :

> —On n'aurait pas cru à vous voir que vous étiez si violente. Vous l'avez peut-être violé.
> —On dirait pas à vous voir que pouvez être si vulgaire. (1971, 77)
> Et [votre mari] était réfractaire à ce genre d'exercice.
> Cette sorte d'exercice. Sa vulgarité bâtit en moi une bonne tension. J'ai les genoux plus fermes et dans les coudes une certaine élasticité. (110)

Dans la première citation, l'anaphore tronquée permet la cinglante réplique alors que dans la seconde, le passage du discours direct au monologue intérieur donne un aperçu de la force morale du personnage féminin. Marie se réserve d'ailleurs en surplus une part d'auto-ironie concernant son passé récent de nonne qui, dans la contrefaçon parodique cette fois, touche au cynisme :

«Il n'est pas né le divin Enfant, chantons tous son absence. Depuis plus de deux mille ans, nous inventons cet heureux temps» (1971, 117).

Ce genre de personnage féminin inusité par rapport au reste de la production synchronique des femmes du Québec constitue une autre des caractéristiques, et non la moindre, de l'ironie de Lamirande. Se moquant des types et des stéréotypes, Lamirande invente des femmes dont la crédibilité tient, précisément, à son habileté rhétorique. Les nombreuses ellipses, par exemple, maintiennent un mystère autour de ces personnages, protégés dès lors par le flou de la fiction. L'ex-religieuse peut ainsi confier en toute impunité à celle qui fut sa Supérieure au couvent: «Je me suis mariée deux fois. Le premier, il a fallu que je le tue» (1971, 172).

De même, l'as chirurgien[8] de *L'Opération fabuleuse* devient un personnage tout à fait plausible dans ce roman relevant de la science-fiction. Inventeure d'une machine à éliminer la mort, la proto goniste part en vacances avec un groupe organisé, porté sur la méditation et appelé les «Transcendentaux,» pour se guérir d'un épuisement professionnel dû à ses recherches intensives et à la pression du métier. Personnage tout à fait actuel, Maude évite la dépression par l'ironie qu'elle oppose —en son for intérieur— à ses compagnons de voyage. Se présentant comme une «opératrice de machine à tricoter,» elle dissimule son véritable travail dans l'espoir de susciter chez les autres une indifférence bienvenue. Toute sa réflexion sera alors adressée au lecteur qui apprendra à aimer Maude alors qu'elle fait inversement le vide autour d'elle dans le roman.

Encore une fois, l'ellipse salvatrice, dans l'approche psychologique du personnage, permet à l'auteure de rendre paradoxalement plus humaine, par la distance de l'ironie, cette scientifique apparemment au faîte de la gloire mais pourtant toujours en quête d'elle-même. «On ne meurt pas de rire. Je serais morte» (1978, 167), laisse-t-elle tomber, par exemple, devant le spectacle pitoyable du millionnaire endormi, la bouche ouverte, que ses enfants essaient d'éliminer pour toucher le million gagné à la loterie. L'ironie, péremptoire parfois, (comme «Des mots du dictionnaire : faits pour rester là» (82) pour traduire l'impuissance du langage), se trouve à l'origine d'un exquis malentendu. Les Transcendentaux, convaincus que Maude est une machiniste qui gagne chichement sa vie, lui prodiguent des conseils d'économie et la traitent avec condescendance. Toutes ses paroles, bien déco-

dées par un lecteur «dans le coup,» donnent lieu à de savoureux quiproquos :

> Vous n'avez pas la vie facile, Maude, avouez-le donc.
> —Une vie de créateur, c'est une vie difficile.
> —Il y a vraiment un élément de création quand on opère une machine à tricoter?
> —C'est une machine à tricoter le monde.
> —On dirait que vous souffrez d'insolation. Le soleil de Sicile, c'est quelque chose. (1978, 125)

Enfin, on trouve dans *La Pièce montée* un autre intéressant personnage féminin porteur d'un dernier type d'ironie, Isabelle, qui pourrait être lue comme la fille symbolique de Suzanne dans *Aldébaran ou la fleur*. Issue d'une nouvelle génération, Isabelle va contester avec toute la fougue de sa jeunesse la politique du «deux poids, deux mesures» dont sont victimes les femmes. Alors que Suzanne, on se rappelle, considérait le féminisme comme un mouvement déjà dépassé, Isabelle au contraire pointe du doigt la nécessité de réagir vis-à-vis des injustices : «On fait des tests de féminité aux athlètes, on devrait faire l'autre, le test de masculinité, avant de permettre à qui que ce soit de faire des études» (1975, 53).

Par une argumentation rhétorique d'opposition, la jeune fille, désillusionnée, réagit avec éclat à des propos sexistes de son professeur : «Quand j'ai dit au directeur du laboratoire qu'il était misogyne, il m'a répondu qu'il adorait les femmes. . . à leur place. Comme le président du Ku Klux Klan quand il dit qu'il adore les nègres. . . à leur place» (1975, 53). Ce type de discours nous ramène aux premiers temps des revendications féministes, lecture quelque peu prévisible si l'on tient compte de l'année de publication du roman; la surprise viendra de la réaction de la mère à l'emportement filial : «Les femmes n'ont pas le sens de l'humour. Moque-toi de toi-même Isabelle. Tu me déçois de le prendre si mal. Il ne t'a rien enlevé. Dis-toi que c'est un idiot. Dis-toi qu'il est stupide» (1975, 53). Avec toute sa finesse habituelle et sa dextérité rhétorique, Lamirande pressentait avec lucidité, déjà en 1975, les fluctuations du mouvement féministe qui, après avoir opposé les hommes et les femmes, allait mettre face à face, dans les années quatre-vingt, les mères et les filles.

À bien des égards, Lamirande fait figure de pionnière dans l'écriture au féminin. Comme son œuvre est peu étudiée, c'est avec un plaisir et une surprise décuplés que l'on découvre, rétrospectivement, son écriture. L'ironie dont elle fait amplement

usage d'abord, la place, et cela malgré la discrétion et le caractère feutré de la plupart de ses romans, dans la catégorie des contestataires. À distance pourtant des grands débats du mouvement féministe, elle a aussi réussi à créer des personnages féminins nouveaux, forts et surtout crédibles. Au fil de l'élaboration de cette œuvre, on voit ainsi progressivement s'afficher, s'affirmer et se peaufiner une voix originale qui s'emploie à résister aux valeurs traditionnelles et aux idées reçues. Dans la modestie même de son écriture, Lamirande a trouvé une façon détournée mais efficace de défier le discours dominant (Walker 44).

NOTES

[1] Elle côtoie des écrivaines telles Marie-Claire Blais, Anne Hébert, Madeleine Ouellette-Michalska, qu'on a rarement lues ou analysées sous cet angle, ou Michèle Mailhot et Madeleine Ferron, qu'on a rarement lues tout court.

[2] Il est important de souligner que ce passage de l'ironie explicite à l'implicite est une tendance marquée dans le corpus de prose fictionnelle au féminin entre 1960 et 1980. La première décennie a vu, en effet, un nombre beaucoup plus grand d'œuvres qui exploitaient l'ironie explicite alors qu'à partir des années 70, on note une plus large tendance à faire de l'ironie implicite. C'est le signe, chez les écrivaines, d'une meilleure perception des pouvoirs de l'ironie d'une part, mais aussi d'une plus grande confiance en elles-mêmes et en le lecteur, d'autre part. L'ironie court toujours le risque d'être mal interprétée, c'est-à-dire lue au sens littéral : son utilisation accrue démontre que les femmes sont prêtes à relever le défi, quitte à être, à l'occasion, mal comprises.

[3] Je souligne.

[4] «Rien n'est plus nuisible au style ironique que cette indication (si chiffrée qu'elle puisse être) : attention , je vais devenir ironique» (Alleman 393).

[5] Il en est ainsi dans la tranche 1960-1980 de l'œuvre de Lamirande. Par la suite, l'auteure créera un autre personnage, féminin cette fois, qui exploitera un autre type d'auto-ironie dans *Neige de mai.*

[6] J'emprunte cette expression, tout en en élargissant le sens, à Lucie Olbrechts-Tyteca, dans *Le Comique du discours* pour désigner chez Lamirande cette façon de se moquer de ses personnages qui lui permet de diriger la sympathie du lecteur vers des personnages qui lui semblent plus dignes de cette bienveillance.

[7] Pour pousser encore plus loin l'inscription de ce type d'ironie, Lamirande aurait pu écrire : «Au milieu de nous» donnant au y la place qu'il «revendique . . .»

[8] Ce masculin est le choix de l'auteure.

OUVRAGES CITÉS OU CONSULTÉS

Alleman, Beda. «De l'ironie en tant que principe littéraire. Traduit de l'allemand par Jean-Pierre Morel.» *Poétique*. 36 (nov.1978) : 385-398.

De Lamirande, Claire. *Aldébaran ou la fleur*. Montréal : Éditions du Jour, 1968.

———. *Le Grand éiixir*. Montréal : Éditions du Jour, 1969.

———. *La Baguette magique*. Montréal : Éditions du Jour, 1971.

———. *Jeu de clefs*. Montréal : Éditions du Jour, 1974.

———. *La Pièce montée*. Montréal : Éditions du Jour, 1975.

———. *Signé de biais*. Montréal : Quinze, 1976.

———. *L'Opération fabuleuse*, Montréal : Éditions Quinze, 1978.

———. *Papineau ou l'épée à double tranchant*. Montréal : Quinze éditeur, 1980.

———. *Neige de mai*. Montréal : Québec-Amérique, 1988.

Deleuze, Gilles. *Présentation de Sacher Masoch*. Paris : Éditions Christian Bourgois, 1971.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine. «Problèmes de l'ironie.» *Linguistique et Sémiologie II. L'ironie*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1978.

Kœstler, Arthur.*Le Cri d'Archimède. L'Art de la découverte et la découverte de l'art. Traduit de l'anglais par Georges Pradier*. Paris : Calmann-Lévy, 1965.

Lambotte, Marie-Claude. *Esthétique de la mélancolie*. Paris : Aubier, 1984.

Langevin, Lysanne. «Le Rire à l'eau de rose.» *Spirale*. 37 (1983)4.

Marcotte, Gilles. «Une voix venue d'ailleurs: *Neige de mai* de Claire de Lamirande.» *Le Roman québécois au féminin (1980-1995)*. Montréal : Triptyque, 1995. 133-8.

Muecke, D.C. «Analyses de l'ironie. Traduit de l'anglais par Philippe Hamon.» *Poétique*. 36 (1978) : 478-94.

Olbrechts-Tyteca, Lucie. *Le Comique du discours*. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, 1974.

Sperber, Dan et Deirdre Wilson, «Les Ironies comme mention.» *Poétique*. 36 (1978) : 399-412.

Stora-Sandor, Judith. «Le Rire minoritaire». *Autrement. Série Mutations*. 131 (1992) : 172-82.

Walker, Nancy A. *Feminist Alternatives. Irony and Fantasy in the Contemporary Novel by Women*. London : UP of Mississipi, 1990.