

Pour une esthétique de la différence sexuelle. L'exemple de Catherine Colomb

Hélène Gaudreau

Volume 29, numéro 1, été 1996

Le rythme : littérature, cinéma, traduction

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501151ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501151ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gaudreau, H. (1996). Pour une esthétique de la différence sexuelle. L'exemple de Catherine Colomb. *Études littéraires*, 29(1), 107–120.
<https://doi.org/10.7202/501151ar>

Résumé de l'article

Parler de sexualité de l'écriture entraîne presque automatiquement la question du féminisme. L'auteure de la présente réflexion explique cependant pourquoi elle veut proposer une démarche parallèle, inspirée des formules lacaniennes de la sexualité, lesquelles définissent deux façons de répondre à l'insensé. Dans cette optique, le discours masculin ne peut être simplement tenu comme l'expression du discours dominant. Cette démarche s'inscrit dans une recherche en cours qui prend sa source dans l'étude des romans de Catherine Colomb.

POUR UNE ESTHÉTIQUE DE LA DIFFÉRENCE SEXUELLE

L'exemple de Catherine Colomb

Hélène Gaudreau

■ Selon les travaux des chercheur(e)s qui s'intéressent à la littérature de grande consommation (Bettinoti, Lemieux et Saint-Jacques), il appert que les romans d'aventures violents, qui décrivent les prouesses d'un héros, sont en général écrits par des hommes et destinés à un public largement masculin. De même, les romans sentimentaux, qui racontent le plus souvent les déboires amoureux d'une héroïne avant une conclusion heureuse, sont signés par des femmes et visent ouvertement un public féminin.

Il va sans dire qu'il n'est pas possible de considérer les choses de cette façon en ce qui concerne la Grande Littérature : Flaubert a publié *Madame Bovary*, et Marguerite Yourcenar les *Mémoires d'Hadrien*. La tradition littéraire reconnaît aux écrivain(e)s consacré(e)s la faculté de parler de façon juste et crédible au nom du sexe opposé. Le grand écrivain sublimerait la différence sexuelle et il s'adresserait également aux hommes et aux femmes. Ces derniers, pour la plupart, portent en retour le masque du « lecteur universel » (Smart)

et ne tiennent pas compte, comme lecteurs et lectrices, de leur identité sexuée. Pourtant, personne ne niera que les stéréotypes sexuels affectent encore la société « postféministe » qui est la nôtre — ne serait-ce que parce qu'il faut avoir recours à des concepts comme celui de discrimination positive — ; il est légitime de croire que cela laisse des traces, y compris dans la réussite esthétique ou la Grande Littérature. De même, dans l'éventualité où un texte est apprécié par autant de femmes que d'hommes, il ne l'est pas nécessairement de la même façon, ni pour les mêmes raisons, par les unes et les autres.

À titre d'exemple, il est instructif de lire le discours de réception lors de l'entrée de Marguerite Yourcenar à l'Académie française en 1981. Si Jean d'Ormesson affirme qu'elle est tout simplement un grand écrivain (soulignant implicitement du même coup qu'aucune femme jusqu'alors ne méritait cette reconnaissance), l'intéressée n'a pas manqué de relever la portée symbolique de son admission dans un sanctuaire des lettres jusque-là réservé aux

hommes. Être homme ou femme change évidemment ici la perspective et influence la façon d'interpréter l'événement. On peut dès lors supposer que ce changement de perspective entre constamment en ligne de compte. Pour être occultés, les stéréotypes sexuels n'en sont pas moins actifs, et les différences subjectives relatives à l'appartenance sexuelle sont une donnée qui paraît irréfutable.

Néanmoins, reconnaître à l'écriture des femmes quelques traits communs relève presque du discours de la *doxa*. Les genres de prédilection seraient la correspondance, le journal intime et le roman psychologique. Sur le plan formel, les romans féminins seraient davantage autobiographiques, la structure en serait moins linéaire, ils consacraient moins de place à l'analyse et accorderaient davantage d'importance à l'observation des détails, à l'expression du corps. Malgré les quelques contre-exemples qui peuvent venir à l'esprit, il demeure que l'expérience empirique de lecture nous conduit à reconnaître là un ensemble qui décrit assez bien l'écriture des femmes. Mais encore ?

Ce sont en général les travaux de la critique féministe en matière de littérature qui ont rendu possibles la découverte d'un corpus ignoré et sa mise en valeur, et qui ont permis de faire les premiers pas vers la spécificité des écritures de femmes. C'est pourquoi, sans doute, la personne qui aborde ces questions est presque immédiatement perçue comme féministe. Ce dernier terme suppose cependant d'abord et avant tout un engagement social auquel peut correspondre, mais pas nécessairement, un intérêt pour les questions liées à l'esthétique. Autrement dit, si féminisme et critique littéraire à propos des femmes font naturellement bon ménage, l'une peut

toutefois aller très bien sans l'autre. Ce n'est pas que la cause des femmes me soit indifférente, bien au contraire, mais ce que je veux contribuer à mettre au jour dans les textes des hommes et des femmes ressortit davantage à une problématique esthétique que sociale.

Or, au fil des ans, le discours critique féministe s'est modifié, s'est de plus en plus préoccupé d'esthétique, et le terme *féminisme* ne semble pas toujours approprié pour définir la critique et la production littéraire féminine récentes, où il « est peu question du féminisme comme idéologie », mais où « pourtant, reviennent, souvent par le biais de l'anecdotique, des questions et des préoccupations associées au féminisme : au sens très large, la place des femmes dans la culture, dans la société, dans la langue » (Saint-Martin, p. 166). L'expression au *féminin* est couramment utilisée pour contourner la difficulté lexicale que ce changement a entraînée ; ainsi, même si cette expression n'est pas synonyme de *féministe*, elle n'en relève pas moins du même paradigme. De plus, lorsque les écritures au *féminin*, *féministe* et *féminine* sont définies et mises en perspective les unes par rapport aux autres, l'étanchéité des limites n'est pas toujours évidente :

[...] l'expression *au féminin* [...] viendra souligner que le travail de la langue a été sous-tendu, chez les auteures, par l'investigation d'une langue-femme, investigation portée par une attitude féministe. [...]

Les écritures *féminines* [...] montrent les traces d'une féminité dans la textualité, sans qu'il y ait *volonté* d'une recherche sur le féminin ni aucune perspective féministe. [...]

Il y a aussi les *écritures féministes*, celles qui inscrivent un « discours manifestaire », une parole qui

se donne pour but de transformer l'Institution en y intégrant des valeurs féministes (Dupré, 1989, p. 24).

On voit que ces distinctions, quoique fort bien nuancées, peuvent être lourdes à manipuler hors du contexte dans lequel elles ont été formulées, et pour d'aucuns ne sembler qu'affaire de degré... de féminisme. À mon avis, cela soulève un problème sur lequel je voudrais m'arrêter un instant.

Au féminin est beaucoup plus généralisant que *féministe* et donne à penser, même si c'est peut-être naïf, que toute femme est automatiquement qualifiée pour une telle pratique de lecture et d'écriture. Or, il n'en est rien : « Qu'il ne suffise point d'être une femme pour écrire au féminin, pour écrire donc de manière différente, c'est ce que l'abondance des écrits par des femmes tend quotidiennement à prouver » (Féral, dans Saint-Martin, p. 44). D'où la confusion possible entre *féministe* et *au féminin*. Pour écrire au féminin, il semble qu'il faille sinon dénoncer les conditions faites aux femmes, du moins aborder une thématique qui permette d'exprimer une problématique reliée aux femmes. Dans tous les cas, l'idéologie l'emporte sur l'esthétique. Je simplifie sans doute à l'extrême, mais c'est dans le but de circonscrire un vocabulaire qui limite au maximum ce genre de flottement.

Le resserrement opéré dans les faits autour de la locution *au féminin* ne convient donc pas à l'idée de généralisation qu'elle suggère. Est-ce à dire, à l'inverse, que toute femme écrit nécessairement au féminin ? Il va sans dire que cette généralisation est excessive. Quelques contre-exemples, ne serait-ce qu'un seul homme

ou une seule femme dans la production littéraire duquel ou de laquelle on reconnaît des caractéristiques en général attribuées à l'écriture du sexe opposé, suffisent pour infirmer le postulat selon lequel toute femme écrirait au féminin. Devant l'impossibilité de tracer une ligne de démarcation nette entre écritures féminine et masculine, on peut mettre en question — ne serait-ce que pour mieux la renforcer en lui donnant des assises nouvelles — la pertinence de parler de « sexuation » de l'écriture. Précisons d'abord que le mot *sexuation*, couramment utilisé dans les études sur la littérature des femmes, ressort de la psychanalyse : « Au-delà de la sexualité biologique, il désigne la façon dont, dans l'inconscient, les deux sexes se reconnaissent et se différencient » (Chemama, p. 263).

Rappelons cependant que, pour la psychanalyse, l'identité sexuelle n'est pas une donnée fondamentalement biologique, mais une conséquence de l'inscription du sujet dans un ordre symbolique. Au départ, le nourrisson n'a pas d'identité sexuelle, c'est par le langage, qui précède et détermine l'individu, que la subjectivité se construit. À ce titre, l'identité sexuelle n'est qu'une variable parmi d'autres et elle n'est pas nécessairement déterminante (Apolon, 1995). C'est ce qui fait dire aux psychanalystes lacaniens que l'inconscient n'est pas sexué. C'est en termes de *positions* masculine et féminine (à ne pas confondre cependant avec l'orientation sexuelle) que la psychanalyse parle de *sexuation*. Ces positions, auxquelles Lacan fait correspondre des équations qui expriment de façon logique comment le masculin et le féminin sont deux façons

différentes de faire face à l'arbitraire de la Loi symbolique ¹, ne sont absolument pas réductibles au déterminisme biologique, parce que ce n'est pas l'instinct qui régit les rapports de l'être humain à la procréation :

Les enjeux de la civilisation surdéterminent et conditionnent les impératifs de conservation de l'espèce, *mais sans jamais les réduire complètement* [c'est moi qui souligne]. Ce constat universel, la psychanalyse l'articule avec le concept de la *signification phallique* (Lacan, « Écrits », p. 685-696) qui marque cette surdétermination du sexuel par l'ordre symbolique de règles où toute société définit les limites du croyable dans la quête du sens (Apollon, p. 32).

C'est justement dans la part d'irréductible soulignée que s'inscrit la différence entre positions masculine et féminine inconscientes. Le féminin, plus que le masculin, serait sensible à l'arbitraire de la Loi, de la culture, qui échoue à arrimer toute la jouissance. « La jouissance en reste, détachée de la procréation, travaille le féminin en quête d'un objet propre et interroge l'ordre du signifiant qui supporte la société » (Apollon, p. 32). Le langage est ainsi directement mis en cause, « [...] une femme entretient à l'endroit du langage un rapport de "méfiance" : le signifiant demeure pour elle un univers de semblant plus ou moins trompeur » (Cantin, p. 50). Cette situation découle directement du fait que, pour devenir femme — occuper une position féminine —, l'enfant fille doit abandonner son premier objet d'amour, la mère, et le conserver comme objet d'identification. Le garçon n'a pas à vivre une

telle ambivalence ; le père, objet d'identification, lui fournit en outre le signifiant phallique, la métaphore de la Loi, qui ne peut dire la féminité que par défaut.

Dans ces conditions, il me semble que, même si la formation de l'inconscient et de la subjectivité n'a rien à voir, ou si peu, avec l'anatomie, il ne faut pas évacuer complètement la différence entre les sexes dans la formation de la subjectivité inconsciente, puisque la langue, par laquelle passe le signifiant, contient des signes pour marquer cette différence, signes érigés en règles dans la pratique du langage. En effet, si la grammaire et la langue elles-mêmes, en tant que systèmes, ne supposent aucun jugement de valeur (Vinet et Houdebine-Gravaud), le langage, soit l'usage de la langue fondé sur une tradition et des valeurs sociales, véhicule et perpétue une conception des hommes et des femmes fondée sur la Loi — qui règle, entre autres choses, la procréation humaine dans une société donnée. Ce n'est évidemment pas sans conséquence pour la construction de la subjectivité. D'autre part, si, comme le précisent Apollon et Cantin, la féminité est prise dans une jouissance qui excède le signifiant, elle entretient forcément un rapport au langage radicalement différent de celui de la masculinité : l'éthique masculine « prend le risque de sauter dans le filet du signifiant, là où le féminin précisément en interroge le défaut » (Apollon, p. 38).

Puisque la sexuation n'est pas réductible aux chromosomes et qu'il ne suffit pas

1 « Sexual difference marks two different impasses of language or reason. Each side of the table describes a different impasse by means of which the question of the outside of language is raised, a different manner of revealing the essential powerlessness of speech » (Copjec, p. 226).

d'être une femme pour écrire au féminin, ne vaudrait-il pas mieux privilégier une terminologie qui fasse moins directement référence à la répartition biologique — de même que sociale — entre le masculin et le féminin ? Un dossier très intéressant de la revue *Voix et Image* confirme l'ambiguïté entretenue par ce vocabulaire. Il s'agit du numéro d'automne 1992 consacré aux *Écritures masculines*. Cette expression au pluriel par rapport à un *au féminin* le plus souvent au singulier montre bien qu'il n'est pas question d'une réciproque. Comme Jacques Pelletier le précise dans l'avant-propos du numéro : « Cette problématique apparaît *bien sûr* dans le sillage du féminisme, à la remorque de celui-ci d'une certaine manière » (c'est moi qui souligne). De plus, tous les articles — et c'est davantage sensible dans les contributions masculines — finissent par suggérer (quoique de manières fort diverses) que les textes étudiés présentent des caractéristiques qui les rapprochent des écritures de femmes. Cette trop courte incursion dans l'étude de l'écriture au masculin témoigne pourtant de la nécessité de nous pencher sur la sexuation de l'écriture de façon différente.

Ainsi, à mon sens, et parce que la sexuation ne concerne pas un sexe plus que l'autre, il convient de ne pas considérer l'écriture dite des femmes (ou au féminin) comme différente par rapport à une norme qui serait l'Écriture dont participerait automatiquement la production des hommes. C'est en général ce que défend la position féministe mais, pour d'autres raisons cependant. Mais, toujours pour respecter la logique qui sous-tend les formules de la sexuation, il est en revanche tout aussi essentiel que l'écriture des hommes

ne soit pas considérée, par défaut, simplement comme l'expression du discours dominant. Et cette distinction n'est jamais — sauf erreur — prise en considération. C'est pourquoi je parlerai d'esthétique de la différence sexuelle. L'expression ne fait pas référence à un sexe par rapport à l'autre, et le terme esthétique insiste sur la forme afin d'éviter (si possible) les connotations péjoratives ou mélioratives reliées au féminisme, et que l'expression *au féminin* telle qu'elle est utilisée actuellement n'évite pas complètement.

Il est évident que, si l'écriture et les formes esthétiques en général portent la trace de la différence sexuelle, c'est à l'insu des créateurs et non le résultat d'une intention. L'essentiel de l'expérience de la différence sexuelle n'est pas réductible à la vie consciente, et son incarnation ne dépend pas d'un choix idéologique et de la manifestation d'une volonté : elle est inhérente à toute expression de la subjectivité. Évidemment, le choix de tenir compte ou non de l'appartenance sexuelle peut en moduler l'expression ; il faut cependant prendre garde de ne pas réduire à ce parti pris la sexuation de l'écriture. Pour ma part, j'irai même jusqu'à dire que ce n'est pas à l'occasion d'un projet délibéré d'exprimer la différence que se manifeste ce qui, du féminin ou du masculin, est le plus intéressant.

À la lumière des travaux de Philippe Hamon, il apparaît que la description, qui est une pause dans la narration, constitue sans doute l'un des lieux du texte où peut se manifester le plus naturellement la sexuation de l'écriture, le rapport particulier au langage qui caractérise les positions inconscientes masculine et féminine. La description attire en effet l'attention du

lecteur sur les effets stylistiques, car elle représente un réseau rhétorique, c'est-à-dire le lieu du texte où se concentrent les figures de style : métaphores, synecdoques, métonymies, comparaisons, personification, etc. Par ailleurs, « la description, dans les fondements logiques et philosophiques que les rhétoriciens lui attribuent [c'est alors une sorte de définition], comme dans les fonctions poétiques qu'ils lui assignent, est un discours au *service de l'individualité, de la personnalité* » (Hamon, p. 19. C'est moi qui souligne). De même, « [...] la description serait peut-être cet endroit du texte où la puissance générative du langage se montrerait sous son aspect le plus évident et le plus *incontrôlable* » (*ibid.*, p. 30. C'est moi qui souligne)². C'est dire que le passage descriptif est propice au surgissement d'une écriture qui témoigne de l'identité, laquelle est forcément sexuée. Ainsi l'esthétique de la différence sexuelle ne saurait simplement se lire — même si je dois rappeler ici des évidences — à partir de la façon dont un(e) auteur(e) traite ses personnages des deux sexes ou des rapports que ces derniers entretiennent entre eux, encore moins dans la capacité qu'un(e) écrivain(e) aurait de rendre avec plus de crédibilité le point de vue d'un personnage de son sexe.

S'il y a une écriture qui témoigne de la position féminine, elle se lira dans les signes qui traduisent la tentative inconsciente de dire la jouissance indicible qui

excède le signifiant, elle s'exprimera dans la méfiance inhérente à la féminité à l'égard du signifiant, dans son extrême sensibilité à l'infondé du langage (Apollon), à l'arbitraire du signe. De même, la position masculine représente un assujettissement différent à la Loi que les formules de la sexualité résument ainsi : tous sont soumis à la castration, au moins un y échappe³ ; contradiction dont rend forcément compte l'esthétique propre à cette position inconsciente.

Le mode d'écoute préconisé par la psychanalyse se veut attentif à ce qui vient inopinément briser le fil du récit (dans lequel le moi se complait) pour donner à entendre une parole qui relève du sujet : mots à double sens ou marqués par l'homonymie, la paronymie ou une connotation singulière ; brisure inopinée de la continuité narrative ; références culturelles indirectes et potentiellement chargées de sens ; refrains dus à certains phonèmes ou mots récurrents. Ce mode d'écoute, doublé d'un approfondissement des concepts psychanalytiques pertinents, nous permettra éventuellement de mettre en évidence des structures rhétoriques qui témoignent des positions féminine et masculine inconscientes.

Les caractéristiques en général reconnues à l'écriture des femmes — qui bouscule temporalité et espace, transgresse les limites entre les genres, prend des libertés par rapport à la syntaxe et au lexique — , ne contredisent pas le postulat selon lequel

2 Ce sont là les fondements d'un projet de recherche sur l'esthétique de la différence sexuelle à partir d'un corpus néo-romanesque.

3 Lacan introduit les formules de la sexualité dans son *Séminaire du livre XX. Encore* ; on lira également avec profit l'ouvrage de Serge André, l'article de Joan Copjec et l'article « Sexualité » du *Dictionnaire de la psychanalyse* dirigé par Chemama.

la féminité se traduirait par une attitude de méfiance devant l'infondé du langage, bien au contraire. Il est cependant déroutant de constater que les termes qui désignent cette esthétique, subversion de l'ordre et du sens, sont à première vue appropriés pour qualifier le Nouveau Roman. Par exemple, Michel Butor a constamment brouillé les pistes de l'espace et du temps pour briser les confortables certitudes de la raison, et Alain Robbe-Grillet, à qui l'on doit des descriptions minutieuses et précises, quasi maniaques, n'a pas manqué de souligner que la perception des objets ainsi décrits est affaire de subjectivité. Le Nouveau Roman est en outre institutionnalisé, donc implicitement tenu comme au-dessus des différences de sexes. L'entreprise est pourtant éminemment masculine ; en effet, seules deux femmes sont associées au mouvement. En outre, bien qu'elle ait pris position théoriquement, Nathalie Sarraute a des préoccupations esthétiques qui devancent le Nouveau Roman proprement dit (elle publie *Tropismes* en 1939). Quant à Marguerite Duras, ce n'est que par une acception élargie du terme qu'elle peut être considérée comme une nouvelle romancière. La recherche que j'envisage voudrait justement dépasser ce genre de paradoxe.

Les pages qui suivent veulent faire état de l'élément déclencheur qui a conduit à la présente réflexion théorique : les critères définis par la critique pour qualifier l'esthétique propre à la *nouvelle écriture au féminin* (en l'occurrence celle du féminisme engagé des années soixante-dix au Québec) se sont révélés tout à fait pertinents pour décrire le style de Catherine Colomb, écrivaine romande qui avait pris la plume quarante ans auparavant sans ja-

mais revendiquer de projet féministe. Il y avait là une antinomie dont les termes demandaient à être examinés.

La romancière vaudoise Catherine Colomb (1892-1965) a laissé une œuvre d'une modernité exceptionnelle. J'ai esquissé ailleurs les grandes lignes d'une comparaison possible avec le Nouveau Roman — auquel son œuvre n'est cependant pas réductible. Je voudrais souligner ici certaines qualités de son écriture qui la rapprochent des plus importantes entreprises féministes des années soixante-dix et quatre-vingt au Québec (Nicole Brossard, France Théoret), non pas par le contenu, le propos ou la thématique, mais beaucoup plus subtilement par sa forme, qui tient étonnamment des écritures féminines qui ont été, il est important de le souligner, associées à un féminisme engagé.

A priori, rien dans la trame narrative des romans colombiens n'incline à penser qu'ils sont propres à mettre en évidence une écriture de femme. Jugeons-en. Chacun des récits met en scène une famille vigneronne dont les descendants se partagent inégalement les restes d'un domaine progressivement miné par les mauvaises récoltes et les remboursements hypothécaires, et amputé par les ravages de l'urbanisation. Rivalités, complots pour éliminer l'héritier indésirable, débouchent fatalement sur l'injustice, l'iniquité du partage, qui alimente à son tour un désir de vengeance dont on ne sait pas toujours s'il est rêvé seulement, ou réellement mis à exécution. Nous retrouvons d'un texte à l'autre, désignés par un tic, une manie ou une disgrâce corporelle qui ne sont pas sans rappeler les épithètes homériques, les mêmes personnages caricaturaux : les cupides et les spoliés. On conviendra qu'il

ne s'agit pas d'un canevas typique de l'écriture des femmes de son époque et de sa génération qui donnaient davantage dans le roman psychologique (avec toute la nuance de condescendance que le terme implique). Et l'on n'a pas manqué, d'ailleurs, de reprocher à l'auteure ces « caractères mal définis », cette « intrigue décousue » :

Nous nous trouvons jeté [*sic*] au centre d'une ronde de personnages désignés par leurs seuls prénoms et de qui, longtemps, nous ne saurons, somme toute, rien. Caractères indéfinis, certaines manies, certains tics des individus en lieu et place du ferme dessin vainement attendu (Nicollier, 1953).

Curieusement, le même journaliste accorde à la romancière certaines qualités d'écriture — souvent considérées par ailleurs comme féminines ! — presque aussitôt discréditées :

[...] des qualités de détail, des notations bouffonnes, un lyrisme moqueur et féérique propres, pour une certaine part, à effacer les fautes de structure, le dédain de l'analyse poussée, qui privent cette histoire des qualités communicatives profondes d'un vrai roman.

Mais précisons ce qui fait l'intérêt de ces récits, dont la modernité était sans doute trop aveuglante pour être immédiatement goûtée. D'abord, la construction narrative en est tout à fait originale : la succession des points de vue est imprévisible, la voix est à la fois multiple et indéterminée, les catégories du temps et de l'espace ne semblent plus avoir cours. Catherine Colomb paraît, d'une certaine façon, avoir réuni, pour les mener encore plus loin, les techniques narratives de Marcel Proust (le travail sur le temps, la mémoire involontaire suscitée par des perceptions sensibles) et d'André Gide (la diversité des points de vue sur un objet, un personnage ou une

situation) ; et ce dans un style où le narrateur, contrairement à ceux de *À la Recherche du temps perdu* et des *Faux-Monnayeurs*, n'intervient à aucun moment pour analyser ou expliquer. S'il ne prend presque jamais la parole pour son propre compte et refuse l'omniscience, le narrateur colombien n'est pas pour autant neutre et impartial, car son regard se fait bienveillant lorsqu'il s'agit de certains personnages et pèse lourdement sur les autres, ce qui se fait sentir — sans commentaires ou jugements proprement dits — dans le ton, le vocabulaire, le rythme et les images. Ce faisant, l'instance narratrice se distancie des personnages cupides et prend soin de ne décrire de leurs faits et gestes que l'aspect extérieur, ce qui leur donne une allure de caricature : « Il s'arrêta soudain, regarda furtivement sa montre, murmura quelques mots indistincts pour figurer la nuée dont s'enveloppaient les dieux quand ils quittaient les hommes [...] » (Colomb, *Œuvres complètes*, Tome I, p. 42). En revanche, il épouse le point de vue des spoliés à un point tel que sa voix se confond parfois avec celle de certains d'entre eux :

[Galeswinthe] haussa les épaules et sourit. Un léger signe de tête vers Liesel expliqua qu'elle avait voulu, en parlant d'elle-même, seulement venir à la rescousse, montrer qu'elle aussi était touchée par l'âge, comme la maison, comme le fauteuil de Rosalie qui avait perdu un fragment de la rose sculptée au dossier, comme Élise qui vieillissait d'une façon singulière ; des bosses apparaissaient sur son front, les ombres s'accroissaient sur son visage ; en avançant en âge, on devient plus varié : un bout de peau jaune, un fragment de couperose, des cheveux bruns, gris-jaune, blancs, le cou divisé par un lacs de traits (*ibid.*, p. 82).

Ici, le narrateur est imperceptiblement passé des motivations de Galeswinthe à

une généralisation qu'il pourrait tout aussi bien assumer lui-même.

La répétition de tels procédés assure à l'instance narrative une présence à la fois intense et insaisissable, souvent difficile à distinguer des personnages parce qu'elle se manifeste autrement que par des commentaires analytiques. « Prête à céder la parole à tout instant aux personnages qui voudraient s'en saisir, sa voix croise les leurs sans les couvrir » (Tappy, p. 77). La focalisation multiple et variable n'est donc pas ici réductible à une technique utilisée pour montrer la subjectivité, c'est une façon magistrale d'y participer, d'investir l'espace romanesque. Cette présence aussi subtile que dynamique de l'instance narrative participe d'une *texture* qui distinguerait l'écriture féminine (Smart).

À cette forme générale, qui donne à voir plus qu'elle n'analyse, s'ajoute une façon de modeler le récit en fonction non d'une ligne directrice bien visible, mais selon un itinéraire capricieux jalonné d'indices de prime abord incompréhensibles et où la parole est cédée aux voix entendues autrefois. Ici encore, on reconnaîtra un signe généralement tenu comme distinctif d'une écriture de femme. Cette constatation appelle d'ailleurs un commentaire de Madeleine Ouellette-Michalska :

En critique comme en fiction, [des femmes] paraissent souhaiter ne rien répudier du corps, du réel et des signes. Elles s'efforcent de renouer avec une mémoire archaïque qui les remettrait en contact avec le féminin tu(é) en la Mère. Elles tentent d'inventorier des pistes, de repérer des traces, de prêter attention aux voix, mémoires et paroles perdues (Ouellette-Michalska, dans Godard, p. 43).

Voici un exemple choisi entre mille de la façon dont Catherine Colomb donne la

parole aux voix ancestrales et soustrait à l'oubli ce que la psychanalyse désigne comme le bruit ou le dit familial, « ce discours parlé ou secret, préalable au sujet, où il doit advenir et se repérer » (Laplanche et Pontalis, p. 51) :

Soudain un cri, c'est Alphonse qui s'est trop penché et qui tombe avec son étroit pantalon de velours noir et sa tunique serrée à la taille, lentement, comme les morts ; on a tant parlé de cette chute ! « Ne grimpe pas sur le grand mur, c'est de là que l'oncle Alphonse est tombé » disent les trois mères qui se sont succédé tous les vingt ou vingt-cinq ans, balayant les feuilles mortes de leurs jupes de soie puce ou de leurs lacets-brosse. Marguerite s'approche à son tour du grand mur. Le nœud de satin blanc tremble sur sa tête ; il est maintenu en dedans par un léger fil de fer, bien appuyé sur le boudin de cheveux bruns formé d'un rouleau de crin. Décidément, Galeswinthe ne garderait que six carreaux, un petit champ de pommes de terre, les couches pour les radis, les salades, les semis. Il y aurait des figures cette année au bas du grand mur d'où l'oncle Alphonse était tombé tant de fois en paroles, en rêves, quittant la dunette où des maîtres à favoris roux, des dames à minuscules ombrelles, dirigeaient vers le couchant l'Indomptable, le Vainqueur qui paraissait immobile, mais qui passait à une vitesse extrême dans le ciel de Mars et de Saturne (Colomb, *Œuvres complètes*, Tome I, p. 83).

La première place est accordée à des paroles anodines, semblables aux injonctions à la prudence qui circulent dans toutes les familles pour se moquer tendrement de la sollicitude maternelle. Catherine Colomb les a préservées de l'oubli et leur a donné une forme qui, sans cesser de rappeler une inextinguible inquiétude et le contexte dans lequel elles ont été prononcées, fait voler en éclat les limites spatio-temporelles et atteint à la Littérature.

Voilà donc deux caractéristiques d'ordre général souvent prêtées à l'écriture féminine que le style de Catherine Colomb corrobore tout à fait. Faisons un pas de

plus et attardons-nous à certaines remarques de Christl Verduyn (dans Godard), qui se joint aux préoccupations d'auteures féministes (Brossard et Théoret, en particulier) conscientes de vouloir subvertir la langue, pour elles porteuse de valeurs patriarcales. Une ambiguïté se profile aussi sûrement que subtilement dans leur discours car, comme je l'ai mentionné plus haut, la locution *au féminin* est utilisée pour parler d'une écriture féministe engagée. Je cite un extrait représentatif des conclusions de cette étude que j'interromprai pour illustrer les caractéristiques données comme typiques d'une « nouvelle écriture au féminin » par des exemples choisis chez Catherine Colomb. Celle-ci, je le rappelle, a écrit quarante ans avant les précédentes, dans un contexte socioculturel tout autre, sans jamais évoquer le féminisme. Mon but n'est certainement pas de donner tort à la critique en ce qui concerne les intentions des féministes ni de contester l'efficacité de leurs procédés littéraires quant aux buts poursuivis, mais de montrer que, s'agissant d'esthétique, il n'est pas prudent d'en faire leur apanage ou de le laisser entendre.

[I]l y a, à l'intérieur du texte, mouvement et changement constants, ce qui permet l'explosion dans tous les sens et crée une structure qui n'en est pas une. D'où la difficulté d'englober le discours féminin dans une définition. D'où également l'impression qu'il s'agit d'une écriture de la folie ou,

au moins, de l'inconstance, de l'instabilité ou de l'irrationalité (Verduyn, dans Godard, p. 72).

Explosion dans tous les sens, structure qui n'en est pas une, mouvements constants à l'intérieur du texte (magistralement illustrés à la fin du passage de Catherine Colomb cité précédemment, où d'un jardin on passe sans transition à l'univers et au cosmos), autant de caractéristiques que l'on dirait choisies expressément pour qualifier l'écriture colombienne, où le rationnel est tout particulièrement malmené.

Jusqu'ici, cependant, les caractéristiques de l'écriture dite « au féminin » sont d'ordre général et ne s'écartent pas de ce qui nous est devenu familier. La suite de l'étude de Christl Verduyn, se resserrant de plus en plus autour d'une esthétique revendiquée comme féministe engagée, ne cesse pourtant pas d'être appropriée pour qualifier l'écriture colombienne (comme les extraits en note le signaleront en cours de route).

Mais il serait plus exact de dire que *la nouvelle écriture au féminin* [c'est moi qui souligne] vise à une « subversion textuelle » en transgressant l'ordre logique et chronologique et en ayant recours au brouillage des limites entre le rêve et le réel, à l'hallucination ⁴ et à un désordre voulu, libérateur. Voici une écriture qui présente certains traits associés à la folie ⁵. Une tentative, donc, de voir le monde sous un autre angle.

L'écriture féminine conçoit aussi le temps d'une façon différente. C'est l'avis de l'écrivaine et de la critique Nicole Brossard qui voit l'écriture des

4 « Les pas firent venir Galeswinthe à la fenêtre de la cuisine, ils virent un corsage de pilou gris comme celui de la vieille boulangère : "Hé ! qu'on est triste ! pauvre et laid", un petit visage où la vieillesse ne trouvait pas de place ; elle, pendant un temps bref : "Mon Dieu ! mon père, revenu d'entre les morts !" Mais en moins d'une seconde son frère Paul se substitua à son père mort du delirium tremens derrière le rideau de l'alcôve, la lorette qui l'accompagnait de façon incompréhensible devint sa belle-sœur » (Colomb, *Œuvres complètes*, Tome I, p. 104).

5 « Et elle sans époux, sans enfant ! Émile au lieu de se déclarer ce soir-là en avait embrassé une autre sous les seringas, si douloureusement que le jardinier, au temps où ils employaient encore un jardinier attiré

femmes comme étant fragmentée par suite de son recours au passé plutôt que linéaire, chronologique et logique. Ainsi le temps présent est-il souvent suspendu ou figé alors que le temps vécu — le passé — accède au premier plan. C'est ce temps vécu et non le temps mécanique qui compte. Au temps chronologique s'oppose la durée intérieure : plutôt qu'un temps linéaire « long », il s'agit d'un temps qui se referme sur lui-même, un temps « rond » ou en spirale. C'est l'image de la spirale qui, selon bien des écrivaines, correspond le mieux à l'écriture féminine aujourd'hui.

Ce temps circulaire met donc en suspension celui des horloges et permet la réorganisation de l'ordre des événements en un ordre qui est plus souvent désordre (Verduyn, dans Godard, p. 72-73).

Ces dernières remarques sur la temporalité renvoient directement à la réflexion sur le temps que j'ai menée à partir de *Châteaux en enfance* de Catherine Colomb. Il s'agit de l'étude des variations d'un motif au premier abord énigmatique et sans lien avec l'intrigue. L'analyse permet de constater qu'il apparaît aux moments charnières du récit et qu'il se modifie selon les circonstances en même temps qu'il devient de plus en plus diffus, ce qui en fait à peu près le seul point de repère temporel du roman (encore que ce ne soit que dans l'après-coup d'une première lecture complète). On ne peut guère imaginer plus astucieux brouillage de la chronologie, tentative plus réussie de faire fi du temps con-

venu des horloges et des calendriers et de rendre sensible une durée intérieure, celle de la mémoire et de la subjectivité. Les trois récits du cycle colombien⁶ présentent des motifs analogues, qui permettent de sentir, plus qu'ils ne l'indiquent, le passage du temps. Le fonctionnement de ces motifs, repassant au-dessus de leurs traces dans un mouvement circulaire, appelle naturellement la comparaison avec la spirale.

La suite de l'article de Verduyn attribuée aux auteures un projet conscient de subversion du langage. Catherine Colomb n'a jamais revendiqué un tel projet, même si, encore une fois, toutes les caractéristiques avancées (non seulement par Verduyn, mais aussi par d'autres chercheuses) pour décrire l'objectif féministe conviennent remarquablement à son écriture.

Au cours de la dernière décennie, l'écriture de plusieurs écrivaines québécoises s'est distinguée par une volonté de rupture, de déconstruction du modèle patriarcal / androcentrique en place. Cette volonté est particulièrement manifeste dans leur recours à une « fiction distanciée » [Irigaray, 1981], une fiction qui permet de rendre remarquable, voire insolite, ce qui semble habituel et ce faisant, de faire prendre conscience de ses contresens (Couillard et Dumouchel, dans Godard, p. 77).

C'est exactement l'effet esthétique auquel atteint Catherine Colomb quand,

qui vivait dans une coquette maison à un mètre de distance, et quel chagrin, la mort de sa petite fille ! le père passait des heures sur sa tombe, tandis que celle de Jacques, au Boiron, était une fausse tombe, comme pour une poupée ou un chat, « il n'est jamais revenu, il est parti un matin au large », disait sa pierre entourée de violettes, le jardinier... mais ils pleurent là-bas l'enfant brûlée au pied de son rocher en pain de sucre, il faut les écarter, et toi aussi avec ta pèlerine de laine, le jardinier donc avait fièrement apporté un seringà pour le planter à la place du rosier de roses blanches anciennes qui n'avait pas supporté le fameux gel de février et s'il se reproduisait chaque année la végétation changerait, il n'y aurait plus de coings que dans les musées, la vigne en souffrait encore, les bois blessés. Tante Ursule lui arracha le seringà, le foula aux pieds, pourquoi me regardez-vous comme ça, je ne suis pas folle. Je ne veux pas de seringà » (Colomb, *Œuvres complètes*, Tome II, p. 36).

⁶ Un premier roman, *Pile ou face* (Attinger, 1935), publié sous un pseudonyme différent (Catherine Tissot), est moins intéressant du point de vue formel, même si on peut y reconnaître les accents de l'œuvre à venir.

par exemple, elle redonne aux images et métaphores les plus convenues leur sens premier : « C'était un vague cousin, ce Benjamin, remué de germains, et si frère et si petit qu'il ne faisait pas plier la branche de l'arbre généalogique quand prolifère cet arbre sans feuilles et qu'au-dessus des êtres ronds posés sur les branches chantent de leurs terribles bouches ouvertes en carré, chantent les étoiles du matin » (Colomb, *Œuvres complètes*, Tome I, p. 138). Ce faisant, elle souligne le pouvoir leurrant des clichés et le fait que, bien souvent, nous méconnaissions complètement un aspect — parfois le plus évident — de ce que nous disons. Catherine Colomb a également le don de jouer sur les mots et les sonorités et montre, avec un art qui va bien au-delà du calembour, une sensibilité exceptionnelle à l'arbitraire du langage : « Ceci est un beau temps pour la vigne, dit le pasteur de sa voix grêle » (c'est moi qui souligne, *ibid.*, p. 34). En témoigne également cette phrase aussi juste qu'insolite : « Le début d'un déménagement est simple ; les objets sont rangés par catégorie ; puis, semblables à des mots considérés trop longtemps, ils prennent un aspect étrange » (*ibid.*, p. 112).

Catherine Colomb, qui s'est cachée derrière deux pseudonymes successifs et dont la famille a longtemps ignoré qu'elle écrivait, était sans doute consciente du caractère polémique et subversif de son écriture ; mais c'est la sottise de la bourgeoisie qu'elle a dénoncée (ce qui n'est pas proprement féminin) par un recours fréquent à l'ironie et au grotesque, qui se manifeste

surtout par la relation de petits détails significatifs :

« Gardez, ma cousine, gardez » disait Jâmes Laroche à Galeswinthe à propos de ces valeurs russes. « Gardez, gardez, répétait beaucoup plus tard Mme Louis, imitant son beau-frère, lorsque la Révolution russe changea son or en chiffons de papier. Gardez, gardez, comme disait Jâmes, répétait-elle, posant sur sa table à jeu en acajou, à côté des patiences, *L'amant de Lady Chatterley* qui ne parvenait pas à faire rougir sa peau épaisse et blanche. Gardez, madame, gardez... comme disent les infirmières quand elles vous donnent un lavement » (*ibid.*, p. 103).

La forme narrative emprunte quant à elle à la poésie et brouille, donc, les limites des classifications habituelles entre les genres littéraires : « Un étranger né adulte avec ses gros genoux vivait à côté de moi, et mon frère, né enfant, avait froid, quand le vent d'été passait sur les roses, au ralenti » (*ibid.*, p. 107).

Il est donc pertinent de parler de subversion des genres littéraires et de subversion du langage qui supporte l'édifice symbolique, et, par ricochet, de remise en question de l'ordre établi, ce qui renvoie au patriarcat auquel s'attaquent les féministes. Cependant, et la nuance est capitale pour notre réflexion, la subversion est ici un effet qui ne doit rien à un projet féministe.

L'effet de lecture est néanmoins présent, d'autant plus qu'il est décuplé par ce que j'ai identifié dans ses romans, grâce au type d'écoute et d'attention préconisé par la psychanalyse, comme une mise en échec des patronymes⁷. Dans les romans de Catherine Colomb, en effet, les noms

7 Voir mon essai à paraître chez Nuit blanche éditeur : *la Vigne et la Maison. Les romans de Catherine Colomb à la lumière de la psychanalyse*.

des pères, qui sont des personnages absents, diffus ou antipathiques, donnent à entendre des signifiants qui renvoient à la figure maternelle, morte la plupart du temps mais néanmoins présente et idéalisée, voire déifiée. Par exemple, le père dans *Pile ou face*, personnage irascible et froid, est simplement identifié par une initiale : M. L. (lire « Monsieur L. »). Cette majuscule, qui n'est pas sans évoquer un pronom personnel féminin, fait en outre écho à *la tourterelle*, nom donné à la mère dans *les Esprits de la terre* (1953), oiseau dont les *ailles* ont fait défaut puisqu'elle a été victime d'une chute dans le vide. Cette façon aussi subtile qu'inattendue de court-circuiter la fonction paternelle, mise en lumière par une lecture psychanalytique et donc imputable à un effet de l'inconscient, est peut-être pourtant le comble de la subversion.

Mais écrire pour une femme n'a-t-il pas toujours été un acte subversif ? De Louise Labé, qui écrivait de façon agrammaticale (Rigolot, 1983), aux théoriciennes contemporaines, en passant par George Sand, qui avait emprunté le nom d'un homme, beaucoup d'écrivaines ont affirmé concrètement leur dissidence devant un « ordre des choses » imposé par l'androcentrisme. Et parler de féminisme avant la lettre serait alors tout à fait approprié. Cependant, l'esthétique de la différence sexuelle n'exclut de l'écriture au féminin — ou plutôt de l'écriture de la position féminine — ni les femmes qui ont plus discrètement pris la plume sans ouvertement chercher la confrontation ou la subversion ni même celles qui ont endossé le discours dominant. D'ailleurs, si l'on suit la logique de Patricia Smart, toutes les femmes qui écrivent et ont écrit ont par définition fait acte

d'*autorité*, fonction dévolue dans notre société à la figure paternelle. Qu'elle le veuille ou non, l'*auteure* serait donc en position subversive dans la culture patriarcale, et cela ne dépend pas d'une conscience féministe. Donc, si nous allons au bout de cette logique, même la femme dont on dit qu'elle écrit comme un homme (et peut-être surtout celle-là !) est subversive, puisqu'elle le fait à partir d'une subjectivité de femme.

Ainsi les observations de la critique féministe concernant l'écriture au féminin sont opératoires et débordent les cadres du féminisme ; de même, les caractéristiques relevées vont dans le sens de l'expression de ce que la psychanalyse identifie comme propre à la position féminine : une subjectivité sensible à l'arbitraire de la Loi (du symbolique) et travaillée par une jouissance qui excède le signifiant. D'où, peut-être, le caractère généralement subversif des écritures de femmes, qu'elles aient ou non un projet féministe engagé. L'esthétique féminine ne découle donc pas d'un tel engagement et l'on gagnerait, il me semble, à ne pas considérer le masculin, par défaut, strictement comme l'expression du discours dominant. On méconnaît alors en effet l'enjeu propre à la subjectivité masculine, comme si elle n'était pas problématique, alors qu'il s'agit également d'une manière de faire face à l'insensé (Copjec) — notamment par le biais de l'art.

Ainsi mon projet est de creuser la spécificité des écritures masculine et féminine sans m'arrêter à départager, à l'intérieur de la production des femmes, ce qui est *au féminin* de ce qui relèverait de la *doxa*. Autrement dit, d'un point de vue esthétique il va sans dire, je ne peux concevoir que certaines femmes parlent, lisent ou

écrivent davantage *au féminin* que les autres. Parce que je postule qu'à la subjectivité féminine correspond nécessairement un discours *au féminin*, et parce que cette

expression est déjà opératoire dans la critique, je préfère donc parler d'esthétique de la différence sexuelle.

Références

- ANDRÉ, Serge, *Que veut une femme ?*, Paris, Seuil, 1995.
- APOLLON, Willy, « Féminité dites-vous ? », dans *Savoir*, vol. 2, 1-2 (1995), p. 15-46.
- BETTINOTTI, Julia, *la Corrida de l'amour. Le roman Harlequin*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1986.
- CANTIN, Lucie, « La féminité : D'une complicité à la perversion à une éthique de l'impossible », dans *Savoir*, vol. 2, 1-2 (1995), p. 47-90.
- CHEMAMA, Roland, (dir.), *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Références Larousse, 1993.
- COPJEC, Joan, « Sex does not Budge : American Voluntarism and the Inflexibility of Sex », dans *Savoir*, vol. 2, 1-2 (1995), p. 219-227.
- COLOMB, Catherine, *Œuvres complètes*, tome I, Lausanne, l'Âge d'homme, 1993 [Guilde du livre, 1945].
- — —, *Œuvres complètes*, tome II, Lausanne, l'Âge d'homme, 1993 [Guilde du livre, 1945].
- — —, *Œuvres complètes*, tome III, Lausanne, l'Âge d'homme, 1993 [Guilde du livre, 1945].
- DUPRÉ, Louise, *Stratégies du vertige. Trois poètes : Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, (Itinéraires féministes), 1989.
- — —, « La critique au féminin », dans Claude Duchet et Stéphane Vachon (dir.), *la Recherche littéraire. Objets et méthodes*, Montréal, XYZ, et Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1993, p. 379-385.
- GAUDREAU, Hélène, « Voir le temps passé(er) dans *Châteaux en enfance* de Catherine Colomb », dans *Études littéraires*, vol. 25, 1-2 (1992), p. 179-191.
- GODARD, Barbara, (dir.), *Gynocritics. La gynocritique*, Toronto, ECW Press, 1987.
- HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
- HOUEBINE-GRAAUD, Anne-Marie, « Des femmes et de leur nom. À propos de représentations et de désignations », dans *Présence francophone*, 45 (1994), p. 23-48.
- LACAN, Jacques, *le Séminaire livre XX. Encore*, Paris, Seuil, 1975.
- LAPLANCHE, Jean et Jean-Bertrand PONTALIS, *Fantasme originaire, fantasmes des origines, origines du fantasme*, Paris, Hachette, 1985.
- NICOLLIER, Jean, « Catherine Colomb : *Les esprits de la terre* », dans *la Gazette littéraire*, Lausanne, 2-3 (mai 1953).
- RIGOLOT, François, « Quel genre d'amour pour Louise Labé ? », dans *Poétique*, 55 (1983), p. 303-317.
- SAINT-JACQUES, Denis, Jacques LEMIEUX, Claude MARTIN et Vincent NADEAU, *Ces livres que vous avez aimés*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1994.
- SAINT-MARTIN, Lori (dir.), *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, tome 2, Montréal, XYZ, 1994.
- SMART, Patricia, *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec / Amérique, 1988.
- TAPPY, José-Flore, « Sur Catherine Colomb et *les Esprits de la terre*. Quelques aspects de la narration », dans *Études de lettres*, 4 (1979), p. 45-77.
- VINET, Marie-Thérèse, « La grammaire est-elle sexiste ? », dans *Présence francophone*, 45 (1994), p. 7-22.
- WHITFIELD, Agnès, (dir.), *les Écritures masculines*, dans *Voix et Images*, vol. XVIII, 52,1 (1992).
- YOURCENAR, Marguerite et Jean D'ORMESSON, *Discours de Madame Marguerite Yourcenar à l'Académie française et réponse de Monsieur Jean d'Ormesson*, Paris, Gallimard, 1981.