Document généré le 3 juin 2025 11:22

Tangence

L'autrement pareille de Marguerite Anderson : (s')écrire (en) silence

Katherine Lagrandeur

Numéro 56, décembre 1997

Postures scripturaires dans la littérature franco-ontarienne

URI : https://id.erudit.org/iderudit/025960ar
DOI : https://doi.org/10.7202/025960ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Tangence

ISSN

0226-9554 (imprimé)
1710-0305 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Lagrandeur, K. (1997). *L'autrement pareille* de Marguerite Anderson : (s')écrire (en) silence. *Tangence*, (56), 91–101. https://doi.org/10.7202/025960ar

Tous droits réservés © Tangence, 1997

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'autrement pareille de Marguerite Andersen : (s')écrire (en) silence

Katherine Lagrandeur

> Ayant achevé le récit, ne plus se raconter. Se défaire de la forme sans pour autant la perdre. S'imaginer tout en restant réelle.
>
> Marguerite Andersen,
> *De mémoire de femme*

L'écriture s'inscrit irrémédiablement au centre de l'œuvre littéraire de Marguerite Andersen par la présence prégnante de personnages écrivains. *De mémoire de femme*[1], *L'autrement pareille*[2], *L'homme-papier*[3], et *La soupe*[4] racontent tous l'histoire d'une femme qui cherche à donner forme à un projet d'écriture quelconque. Si le recueil de nouvelles *Courts métrages et instantanés* semble faire exception à cette règle, il n'en demeure pas moins que deux des récits de ce livre mettent en scène des personnages écrivains[5]. Cette récurrence du thème de l'écriture va de pair avec d'autres thèmes fondamentaux chez Andersen, tels que l'absence de la mère et la langue[6]. Parmi ces titres, ceux qui entretiennent entre eux le plus de liens de ressemblance sont sans doute *De mémoire de femme* et *L'autrement pareille*. Bien que le premier s'annonce paratextuellement comme un « [r]écit en partie autobiographique »[7] et le second comme de la « prose poé-

---

1 Marguerite Andersen, *De mémoire de femme*, Montréal, Quinze, « Collection réelles », 1982.

2 *Id.*, *L'autrement pareille*, Sudbury, Prise de Parole, 1984.

3 *Id.*, *L'homme-papier*, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 1992.

4 *Id.*, *La soupe*, Sudbury/Montréal, Prise de Parole/Triptyque, 1995.

5 *Id.*, *Courts métrages et instantanés*, Sudbury, Prise de Parole, 1991. Je pense ici aux nouvelles : « Amour et poésie » et « Mais qui est donc McElhinney ? ».

6 Les narratrices écrivaines dans *De mémoire de femme*, *L'autrement pareille* et *L'homme-papier* se questionnent sur l'usage qu'elles devraient faire de la langue, notamment en ce qui concerne leur trilinguisme. Nous retrouvons le thème de l'absence de la mère dans *De mémoire de femme*, *L'autrement pareille*, et *La soupe*.

7 Marguerite Andersen, *De mémoire de femme*, *op. cit.*, p. 7.

tique»[8], ces textes présentent sans conteste des personnages et des lieux semblables, comme si l'auteure avait eu besoin de plus d'un genre pour bien faire le tour de son sujet. Dans «Writing Fictions: Women's Autobiography in France», Nancy K. Miller souligne l'importance d'une double lecture en ce qui concerne le projet autobiographique d'une femme. Elle propose aux lectrices d'adopter une pratique herméneutique qui accorderait autant d'importance à la fiction qu'à l'autobiographie d'une auteure, afin de mieux comprendre le «je» féminin qui a souvent été passé sous silence dans la définition normative de l'autobiographie[9]. Dans ce sens, le projet autobiographique andersenien résiderait à l'intersection de ces deux livres, et *L'autrement pareille*, au même titre que *De mémoire de femme*, serait ce que Georges May appelle librement un texte de «tendances autobiographiques»[10]. La narratrice qui y est mise en scène jouerait non seulement le rôle d'écrivaine mais également celui d'autobiographe.

Précisons toutefois que si *L'autrement pareille* raconte la venue à l'écriture d'une femme, il ne s'agit pas tant de l'histoire d'un personnage qui écrit que de la mise en scène de l'écriture de ce personnage. André Belleau souligne que, dans le roman contemporain, «l'insistance porte désormais non pas sur l'écrivain en situation dans le récit mais sur l'écrivain en situation d'écriture»[11]. Or, dans le cas de *L'autrement pareille*, elle porte également sur l'autobiographe en situation identitaire, c'est-à-dire que le texte présente une autobiographe en train de formuler son identité. Ce qui m'intéresse ici, c'est de voir comment le texte fait

---

8 Bien que cette appellation ne figure pas dans *L'autrement pareille*, nous la retrouvons néanmoins sous la rubrique «De la même auteure» dans des publications ultérieures.

9 Nancy K. Miller, «Writing Fictions: Women's Autobiography in France», *Life/Lines: Theorizing Women's Autobiography*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1988, p. 59. Sidonie Smith discute elle aussi du fait que les femmes ont du mal à se situer dans les normes autobiographiques traditionnelles. Voir Sidonie Smith, *A Poetics of Women's Autobiography. Marginality and the Fictions of Self-Representation*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1987, p. 7 et 50.

10 Georges May soutient qu'il demeure impossible de définir le genre autobiographique une fois pour toutes et qu'il vaut mieux parler des «tendances autobiographiques» d'un texte. Voir *L'autobiographie*, Paris, Presses universitaires de France, 1984, p. 209.

11 André Belleau, *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1980, p. 15.

état du processus d'écriture et du processus identitaire de la narratrice-autobiographe.

Sidonie Smith explique que les écrivaines du XX^e^ siècle arrivent à s'éloigner des normes autobiographiques (et identitaires) traditionnelles grâce aux libertés narratives qui ont vu le jour dans l'ère du modernisme et du postmodernisme. Ces « autobiographes », à l'instar d'autres artistes postmodernes, jouent surtout avec la forme narrative lorsqu'elles tentent de (s')écrire [12]. Marguerite Andersen prend part à ces jeux formels dans *De mémoire de femme* et *L'autrement pareille*. En effet, dans les dernières pages de *De mémoire de femme*, tous les verbes sont écrits à l'infinitif, ce qui donne l'impression que l'action demeure inachevée, ou qu'elle est à venir. Cette stratégie formelle rompt la linéarité du récit et nous prive du dénouement que nous cherchons dans l'ordre narratif habituel, elle fait abstraction d'une partie importante du récit (traditionnel) : la finition. Peut-être serait-ce là une invitation à ajouter sa voix à celle de l'auteure dans le processus créatif. C'est à tout le moins un moyen de permettre à l'histoire (textuelle et identitaire) d'exister hors du temps, soit de l'universaliser en quelque sorte. Ce jeu formel ouvre la voie à *L'autrement pareille*, où l'innovation narrative de l'auteure prend son plein essor.

La liberté formelle que nous retrouvons dans *L'autrement pareille* s'énonce surtout dans la disposition même du récit, c'est-à-dire dans la façon dont l'écriture est présentée dans les pages du livre. Par exemple, certains mots ou expressions sont divisés en deux par des barres obliques ; d'autres sont écrits en majuscules ou en caractères gras. Ils semblent ainsi jouir, dès leur articulation, d'un statut privilégié par rapport aux autres passages. Et effectivement, ces mots ou expressions traitent souvent des thèmes les plus importants de l'œuvre, notamment l'absence, la langue, l'écriture et la relation mère-fille. Ce dernier thème trouve d'ailleurs son expression la plus frappante dans la triple répétition, en caractères gras, des paroles : « **Ma mère... Ma fille...** » (p. 63). La lectrice qui regarde cette page, ne serait-ce que l'espace d'un instant, ne peut s'empêcher de lire ces quelques mots révélateurs. Ainsi, dès le premier regard posé, la lectrice comprend l'importance de la relation mère-fille pour la narratrice,

12 Sidonie Smith, *op. cit.*, p. 56-59.

leitmotiv qui nourrit toute l'écriture de cette prose poétique « autobiographique ». D'autre part, puisqu'ils s'accompagnent d'ellipses, ces quelques mots évoquent l'absence de ces deux femmes l'une à l'autre dans le geste même par lequel elles sont mises en scène. Cette stratégie formelle, qui permet de faire de l'absence une présence, de la présence une absence, qui fait un usage habile de la litote, sert d'ailleurs d'emblème au livre entier qui se caractérise surtout par son minimalisme.

C'est l'absence qui parle le plus fort tout au long de ce livre laconique : absence de ponctuation à certains endroits, absence de verbes à d'autres, et surtout (ce dernier phénomène parcourt paradoxalement l'ensemble du livre) absence de texte. L'espace fait bruit dans *L'autrement pareille*. C'est la blancheur de la page, et non les mots qui s'y retrouvent, qui impressionne d'abord la lectrice. L'absence est ainsi partie intégrante de la création, comme l'évoque d'ailleurs la narratrice dans la métaphore du tricotage :

> Je tricote le chandail blanc et sans manches, je crée avec mes grosses aiguilles les espaces que l'air doux traversera pour aller à ta peau plus douce encore (p. 16).

Aussi la narratrice tisse-t-elle des espaces, des vides, des silences dans le même geste par lequel elle tente de créer quelque chose de tangible, ou plutôt, c'est grâce aux silences que la narratrice communique avec l'Autre. C'est peut-être la page la plus brève qui en dit le plus long à ce sujet : « Je suis nue et j'écris » (p. 41). Permettre l'absence, l'accepter, l'embrasser, c'est donc la première étape vers l'écriture.

Étape vers la lecture aussi, puisque le texte met en scène sa propre écriture. Presque entièrement blanche, vide, « nue », cette page reflète en abyme le processus de création de l'auteure et laisse place, d'autre part, à celui de la lectrice. Blanchot souligne d'ailleurs que le silence prend incontestablement part au discours, surtout en ce qu'il devient un lieu d'arrêt, d'intervalle, et surtout, d'interruption (du discours). Sans l'interruption, tout dialogue serait impossible car « l'interruption permet l'échange. S'interrompre pour s'entendre, s'entendre pour parler »[13]. Or, Blanchot explique que l'interruption se présente de deux manières : soit

---

13 Maurice Blanchot, « L'interruption comme sur une surface de Riemann », *Nouvelle revue française*, n° 137, 1964, p. 870.

comme «la respiration du discours» qui prolonge l'échange, soit comme «l'étrangeté entre nous» qui rend l'échange impossible. Dans ce dernier cas, l'interruption met en évidence la distance qui sépare le Je et l'Autre, mais crée aussi un rapport fondé sur l'interruption, «qui est une *interruption d'être*». Ce dernier phénomène rompt l'expérience dialectique; il exprime plutôt «l'attente qui mesure la distance infinie» entre deux interlocuteurs. Lorsqu'on prend la parole ici, c'est pour «s'interrompre et rendre possible l'impossible interruption»[14]. Comme le déclare d'ailleurs la narratrice de *L'autrement pareille*: «[l]es distances sont faites pour être parcourues» (p. 92). La lectrice participe, elle aussi, au processus de création. Comme la narratrice et l'auteure, avec elles surtout, la lectrice de *L'autrement pareille* arrive à tisser (voire à tricoter) une histoire (et une vie) à partir de l'absence mais aussi toujours dans l'absence. Aussi l'écriture (autobiographique ou autre) demeure-t-elle à l'avance différée, à jamais en attente, toujours en devenir.

Il en est de même pour l'identité, qui trouve son articulation la plus profonde dans l'absence. Car la narratrice-autobiographe de *L'autrement pareille* ne cherche pas, à la manière de Rousseau, à raconter le récit d'un individu «dans toute la vérité de la nature»[15]; elle cherche plutôt à (re)donner voix aux relations intersubjectives qui ont marqué sa vie et son écriture. Selon Mary Jean Green, les femmes et les hommes n'écrivent pas le même genre d'autobiographie: les hommes auraient tendance à raconter leurs défis et leurs succès individuels, alors que les femmes parlent surtout de leurs relations avec autrui. À la lumière des théories de Nancy Chodorow, Green soutient que cette différence trouve sa source première dans la relation mère-fille[16]. Selon elle, le «je» féminin relève pour ainsi dire de l'intersubjectivité; la femme se (re)crée toujours par rapport aux autres. La narratrice-autobiographe dans *L'autrement pareille* ne fait pas exception à la règle sauf dans la mesure où ses relations intersubjectives se limitent pour la plupart aux femmes. En effet, elle

14 Maurice Blanchot, «L'interruption comme sur une surface de Riemann, *loc. cit.*, p. 871-875.

15 Jean-Jacques Rousseau, *Les confessions I*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 43.

16 Mary Jean Green, «Structures of Liberation: Female Experience and Autobiographical Form in Québec», *Life/Lines: Theorizing Women's Autobiography*, *op. cit.*, p. 189.

(re)crée sa vie en complicité avec d'autres femmes, notamment des écrivaines :

> Je lis, j'écris et je m'en porte bien. La radio marche, elle aussi, Fischer-Dieskau chante Mozart, voici des hommes admis dans ma cellule, mais par le son seulement et à mon gré. Les autres, toutes femmes, y sont installées pour de bon, sans elles, je ne serais pas : Virginia Woolf, Clara Schumann, Kaethe Kollwitz, Simone de Beauvoir, Mary Daly, Adrienne Rich et, de chez nous, Freda Guttman Bain, Mary Meigs, Nicole Brossard, Louky Bersianik (p. 67).

Nous comprenons toute la portée de la relation intersubjective ici : grâce à ces autres femmes, la narratrice-autobiographe peut non seulement *écrire* mais également *être*. Son écriture mais aussi sa vie sont inextricablement liées à celles des écrivaines qui l'ont le plus marquée. Gabrielle Frémont explique d'ailleurs que les femmes commencent de plus en plus à se citer entre elles, « comme si le fait de nommer d'autres femmes dans son propre texte apportait un certain réconfort, un lien forfuit et inespéré dans cette solitude sans fin qu'exige toute création »[17].

La narratrice-autobiographe évoque aussi dans son « récit » la vie de femmes qui n'ont pas eu la possibilité de raconter leurs vies : l'artisane berbère qui « tisse des châles de laine bleue » (p. 22) ; la petite fille arabe, âgée de trois mois, qui, en 1983, « est morte à Paris des suites d'une clitoridectomie » (p. 86) ; Diane et Victoria, toutes deux admises au « Foyer des Femmes Battues, à Guelph, Ontario » (p. 87). Au contraire de l'autobiographie traditionnelle, il ne s'agit donc pas de donner voix à une seule vie, mais de donner voix aux femmes qui sont exclues de l'autobiographie traditionnelle, quels que soient leurs langues ou leurs pays d'origine(s). Il ne s'agit pas d'exclure le multiple en faveur de l'unique, mais plutôt d'exprimer la pluridimensionnalité de l'expérience féminine ; de refuser l'homogène en faveur de l'hétérogène ; d'accepter et de valoriser le « métissage », pour emprunter l'expression de Françoise Lionnet[18], qui donne non seulement à chaque vie mais également à chaque texte

---

17 Gabrielle Frémont, « Traces d'elles : essai de filliation », *Gynocritics : Feminist Approaches to Canadian and Québec Women's Writing/Gynocritiques : Démarches féministes à l'écriture des Canadiennes et Québécoises*, Barbara Godard (dir.), Toronto, ECW Press, 1987, p. 88.

18 Elle explique que le métissage permet une solidarité fondée sur l'incertitude (identitaire et autre) : « [métissage] is the site of undecidability and indeterminacy, where solidarity becomes the fundamental principle of political action

sa spécificité. Bref, il s'agit ici de faire bruit du silence parce que le silence fait également partie de la vie et de l'écriture. Comme le souligne d'ailleurs François Paré, «la littérature est l'appropriation du silence et sa transformation en lumière: son élucidation»[19]. De là l'importance de l'absence qui remplit les pages de *L'autrement pareille*. Elle permet de mettre en scène le silence qui caractérise certaines vies, de donner place à l'indicible. Comme la narratrice l'avoue elle-même, il n'y a pas de mots pour décrire les vies qu'elle tente d'évoquer: «Je n'ai plus de force, plus de mots, devant tant de vie violée, tant de noir teinté de sang» (p. 87). Elle doit donc avoir recours au silence pour (mé)tisser «son histoire». Aussi l'écriture et l'être s'articulent-ils par le silence et dans le silence, là où s'estompent les frontières narratives et identitaires traditionnelles pour donner enfin libre cours à l'expression, parce que «rien n'est fait pour emprisonner, détruire, étouffer» (p. 92). *L'autrement pareille* est à lire comme une poétique de l'absence.

Parmi les nombreux «silences» évoqués dans cette prose poétique, l'absence de la mère occupe une place centrale. En effet, l'absence de sa mère demeure une préoccupation constante pour la narratrice qui tente d'ailleurs tout au long du récit d'effacer la distance qui la sépare de celle qui lui a donné la vie. À cette fin, elle rentre en Allemagne, son pays d'origine, afin de (re)trouver les traces de sa mère dans les choses que cette dernière avait auparavant «touchées», rappels métonymiques de sa présence:

> Car le recueillement m'est nécessaire et ce retour symbolique, peut-être, me le permettra. Je marche dans la maison spacieuse où chaque meuble, chaque cuillère d'argent ou de bois, chaque pince à linge, chaque parcelle d'air vit encore du toucher de la belle et grande femme qui fut ma mère (p. 33).

Ce retour au pays d'«origyne», pour employer l'expression de Louise Dupré[20], est d'autre part motivé par un sentiment de culpabilité parce que la narratrice avait choisi, dans sa jeunesse, de s'éloigner de sa mère pour se créer une vie loin de l'*Unfreiheit*[21]

---

against hegemonic languages.» Françoise Lionnet, *Autobiographical Voices: Race, Gender, Self-Portraiture*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1989, p. 6.

19 François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Le Nordir, 1992, p. 135.

20 Elle emploie le terme «origyne» dans la préface de *L'amèr*. Voir Louise Dupré, «Préface. Du propre au figuré», dans Nicole Brossard, *L'amèr ou Le chapitre effrité*, Montréal, l'Hexagone, coll. «Typo», 1988, p. 13.

21 Marguerite Andersen traduit elle-même cette expression allemande par «déliberté». Voir la page 45 de *L'autrement pareille*.

du patriarcat allemand. Par ce retour, elle espère se réconcilier avec sa mère, question d'avouer enfin que l'on ne vit pas en vase clos, détaché des autres, mais plutôt dans l'intersubjectivité, les gestes de l'une affectant la vie de l'autre. «Mère, tends-moi la main, j'ai besoin de toi» (p. 35), dira la narratrice. Or, lors de son séjour chez son père, elle comprend cependant que sa mère l'avait encouragée à partir, prise de conscience des plus heureuses pour la fille devenue adulte:

> Joie de savoir que c'est toi qui désirais mon départ et le désires encore, toi qui la première nias chez nous le régime alourdissant de la discipline de croix et de fer. Joie, joie, joie de me rappeler que c'est avec ton accord que je suis allée vivre ailleurs. Je n'aurai plus besoin de faire le pèlerinage aux sources concrètes, je n'ai jamais déserté ma mère comme je l'avais craint, sa source et sa force sont en moi, je suis son ruisseau, ailleurs mieux qu'ici (p. 46).

Mère et fille demeurent ainsi à jamais unies, solidaires dans leur projet de se libérer de la «paralysie» (p. 44), voire de l'aphasie, qui s'installe lorsqu'il faut toujours s'assurer de «[n]e pas se laisser aller, [de] se reprendre» (p. 32). Cette solidarité entre mère et fille existe malgré la distance qui les sépare, et surtout grâce à cette distance puisque c'est dans les «vastes espaces espacés» du Canada, loin de ses «origynes», que la narratrice peut enfin «vivre autrement pareille» (p. 45) et trouver la voix/voie de l'expression libre. Comme l'écriture, la vie de la narratrice, telle qu'elle la désire, telle que sa mère aussi la désirait pour elle, débute donc dans l'espace, le vide ou l'absence, là où tout reste encore à dire. Même l'ultime absence de la mère donne naissance à l'écriture:

> La mort nocturne. Elle s'est éteinte, disent-ils. Répètent-ils. Mais moi je l'emporte indomptablement vivante oui dans mes notes personnelles (p. 47).

Malgré sa mort et surtout en raison de sa mort, la mère de la narratrice continue à (re)vivre dans l'écriture de sa fille qui cherche ainsi à se rapprocher perpétuellement d'elle.

Susan Rubin Suleiman explique d'ailleurs que la théorie psychanalytique a toujours étudié l'activité artistique en termes d'un retour à la mère, d'une (re)création maternelle, d'une (re)nais-

---

22 Susan Rubin Suleiman, «Writing and Motherhood», *The (M)other Tongue: Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*, Shirley Nelson Garner *et al.* (dir.), Ithaca/London, Cornell University Press, 1985, p. 357.

sance. Dans cette optique, l'écriture serait « le drame de l'enfant »[22]. Voilà certes un moyen de comprendre le projet d'écriture de la narratrice dans *L'autrement pareille* qui cherche inéluctablement à (re)trouver les traces de sa mère. Or, Suleiman pose une question importante que néglige la psychanalyse : que se passe-t-il pour la mère qui écrit ? Une mère qui écrit demeure-t-elle toujours l'enfant de sa mère ou écrit-elle également en tant que mère d'un enfant[23] ? Cette question se pose sans conteste pour l'auteure de *L'autrement pareille* qui se réfère tout aussi souvent à sa fille qu'à sa mère dans sa poétique de l'absence. En effet, la narratrice du texte cherche non seulement à effacer la distance qui la sépare de sa mère mais également celle qui la sépare de sa fille, et c'est ce *double* projet qui informe son processus d'écriture et son processus identitaire. Tout au long du récit, la narratrice oscille en fait entre les paroles qu'elle adresse à sa mère et celles qu'elle adresse à sa fille. C'est à la fois le texte d'une fille écrivant à sa mère et celui d'une mère écrivant à sa fille. Bref, il s'agit ici de donner voix à ce que Gabrielle Frémont appelle la « fi*lli*ation »[24], initiative que nous retrouvons d'ailleurs déjà à la fin de *De mémoire de femme* : « S'envoler. S'encorder de mère en fille, de toutes en toutes. S'enguirlander. Danser le long des guirlandes. »[25]

Cette fi*lli*ation s'inscrit elle aussi dans l'absence. La narratrice cherche à exprimer les sentiments qui l'habitent à la suite du désir de sa fille de partir au loin, désir qui fait écho à ses propres projets quand elle avait le même âge. Elle reprend ainsi en abyme le geste de M^me^ de Sévigné, citée dans le récit, qui écrivait à sa fille absente dans le but de se rapprocher d'elle :

> J'admire comme je vous écris avec vivacité et comme je hais d'écrire à tout le reste du monde. Je trouve, en écrivant ceci, que rien n'est moins tendre que ce que je dis : comment ? j'aime à vous écrire ! c'est donc que j'aime votre absence, ma fille : voilà qui est épouvantable (p. 83).

L'intolérable distance qui la sépare de sa fille devient paradoxalement source de joie pour M^me^ de Sévigné, car c'est grâce à cette

23 Susan Suleiman, « Writing and Motherhood », *op. cit.*, p. 357-358.

24 Gabrielle Frémont, « Traces d'elles : essai de fi*lli*ation », *op. cit.*, p. 85. Marguerite Andersen utilise elle-même l'expression « fi*lli*ation » à la page 11 de *L'autrement pareille*.

25 Marguerite Andersen, *De mémoire de femme*, *op. cit.*, p. 270.

séparation qu'elle prend part aux plaisirs de l'écriture. C'est donc en tant que mère qu'elle prend la plume, seul moyen pour elle de (re)créer les traces de sa fille. Comme M^me^ de Sévigné, la narratrice de *L'autrement pareille* se lance dans l'écriture à cause de sa maternité, du moins en partie. Tout comme sa mère, sa fille devient «inscrite elle aussi à jamais dans [s]es notes personnelles» (p. 90). Mère et fille se rejoignent inévitablement dans le projet d'écriture. Ainsi, c'est souvent en tant que mère de fille errante que la narratrice s'adresse à sa propre mère qui elle aussi avait dû vivre éloignée de sa fille. Elle écrit ainsi à sa mère pour apprendre à accepter l'absence de sa fille, tout comme sa mère avait auparavant accepté la sienne.

Mère écrivante, écrivant à la mère, la narratrice situe donc sa vie entre deux générations de femmes, ses «autrement pareilles» (p. 82):

> Fille et mère de Marthe, Marthe moi-même, trois fois l'une est paralysée sans l'autre, sans les autres, même si nous partons libres de toute retenue dans des directions entièrement différentes (p. 81).

Son «Je» erre pour ainsi dire dans un va-et-vient continuel entre l'une et l'autre relation «filliale». Aussi demeure-t-il impossible de fixer son identité dans un seul rôle social. En effet, elle n'est ni strictement fille, ni strictement mère ici; c'est plutôt en tant que «subjectivité nomade»[26], pour traduire l'expression de Sidonie Smith, qu'elle (se) raconte.

Françoise Lionnet emprunte à Nancy Morejón le terme *transculturación* pour décrire l'identité intersubjective qui se crée à l'interstice de plusieurs cultures. La transculturation se fonde sur l'échange réciproque qui a lieu «entre cultures». Lionnet souligne notamment que cet échange ne se fait pas en sens unique mais plutôt dans deux (ou plusieurs) sens. Certes, la culture dominante a de prime abord plus d'influence dans l'échange interculturel mais elle finit toujours par adopter certaines caractéristiques de la culture minoritaire. Lionnet déplore que cette dernière réciprocité

---

26 Sidonie Smith, «Self, Subject, and Resistance: Marginalities and Twentieth-Century Autobiographical Practices», *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. IX, n° 1, printemps 1990, p. 20. Smith emploie l'expression *nomadic subjectivity* pour expliquer le «je» errant dans le texte «A Sketch of the Past» de Virginia Woolf.

soit pour la plupart exclue du discours académique ou populaire car cela fait passer sous silence l'apport important des collectivités minoritaires dans l'« H/histoire » culturelle d'un pays[27]. Dans le même ordre d'idées, et à la lumière de ma lecture de *L'autrement pareille*, je constate que l'influence de l'enfant est souvent exclue du discours traditionnel sur l'identité au profit de l'influence sur l'enfant. Or, comme la narratrice l'évoque tout au long de *L'autrement pareille*, l'enfant qu'elle met au monde définit son identité tout autant que le fait sa mère, phénomène qui s'articule mal dans le langage actuel. De là l'importance d'un néologisme qui témoignerait de cet échange pluridirectionnel entre mères et filles, entre filles et mères : la transfi*lli*ation pourrait servir à décrire l'intersubjectivité fi*lli*ale dans tous ses sens.

Par ailleurs la narratrice de *L'autrement pareille* décrit les nombreuses relations qu'elle entretient avec d'autres femmes, surtout celles qui ont souvent été réduites au silence dans l'« H/histoire » traditionnelle, traversées intersubjectives qui marquent son processus identitaire et sa *Weltanschauung*. Toutes ces voix trouvent leur place dans la forme de son écriture autobiographique qui s'avère ainsi silencieuse mais inclusive. Cette poétique de l'absence permet d'autre part à la lectrice d'ajouter sa propre voix à celles évoquées par la narratrice. Comme l'explique d'ailleurs Françoise Lionnet, « [l]istening to "confidences" (reading autobiographical novels) propels the hearer into a dialogical encounter, one that can only empower her to speak, to write »[29]. Le dernier chapitre de L'autrement pareille s'intitule justement « Finale et prélude », ce qui laisse entendre qu'il reste encore autre chose à dire. Par la voix/voie de femmes, par amour aussi, la narratrice de *L'autrement pareille* embrasse donc une écriture et une subjectivité toujours en devenir. Comme elle le déclare d'ailleurs elle-même à ses lectrices : « Je veux inventer encore et toujours. » (p. 85)

---

27 Françoise Lionnet, *Postcolonial Representations : Women, Literature, Identity*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1995, p. 9-12. Lionnet cite en exemple l'histoire des États-Unis qui fait souvent abstraction de l'influence africaine américaine dans la culture « blanche ».

28 « Écouter les confidences de quelqu'un (lire ses romans autobiographiques) lance la destinataire dans une rencontre dialogique qui ne peut que lui donner le pouvoir de parler, d'écrire. » Françoise Lionnet, « Métissage, Emancipation, and Female Textuality in Two Francophone Writers », *Life/Lines : Theorizing Women's Autobiography*, *op. cit.*, p. 278. C'est moi qui traduis.