

Réécrire au féminin

Pratiques, modalités, enjeux



Directrice
Lucie BOURASSA

Secrétaire de rédaction
Roxanne ROY

Comité de rédaction
Ugo DIONNE, Université de Montréal;
François DUMONT, Université Laval;
Pierre L'HÉRAULT, Université Concordia;
Catherine MAVRIKAKIS, Université de Montréal;
François PARÉ, Université de Guelph.

Conseil
Flávio AGUIAR, Université de São Paulo;
Antoine COMPAGNON, Universités de Paris IV-
Sorbonne et de Columbia, New York;
Madeleine GAGNON, Montréal;
Françoise GAILLARD, Université de Paris VII;
Jean-Marie KLINKENBERG, Université de Liège;
Hans Jürgen LÜSEBRINK, Université de Saarbrücken;
Christie McDONALD, Université Harvard;
Michel PIERSSSENS, Université de Montréal;
François RICARD, Université McGill;
Esther TRÉPANIER, Université du Québec à Montréal;
Max VERNET, Université Queen's.

Prière d'adresser la correspondance concernant le contenu de la revue (manuscrits, textes, volumes, etc.) à:
Revue *Études françaises*, Département d'études françaises,
Université de Montréal, C.P. 6128, succ. Centre-ville,
Montréal, Québec, H3C 3J7 Canada.
Courriel: revue@etfra.umontreal.ca

Adresser toute autre correspondance (droits de reproduction, publicité, etc.) aux Presses de l'Université de Montréal, C.P. 6128, succ. Centre-ville, Montréal, Québec, H3C 3J7 Canada.

Les anciens numéros de la revue sont disponibles sous forme de microfiches chez: Johnson Associates, P.O. Box 1017, Greenwich, Conn. 0638, É.-U.; University Microfilm International, Ann Arbor, Michigan 48106, É.-U. Cette revue, indexée dans *Repère*, *Canadian Literary Periodicals Index*, *Francis*, *IBZ* et *IBR*, a été publiée avec l'aide de subventions du ministère de l'Éducation du Québec provenant du Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture (FQRSC) et du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada. De plus, les PUM reconnaissent l'aide financière du gouvernement du Canada, par l'entremise du Programme d'aide aux publications (PAP), pour ses dépenses d'envois postaux.

Conception graphique
Les Presses de l'Université
de Montréal

En couverture
© Melinda Pap, *Chanteuse
et méditative*, 1998,
50,5 x 72,7 cm (Sodart, 2004).

Abonnement
Subscription

**FIDES – SERVICE
DES ABONNEMENTS**

165, rue Deslauriers
Saint-Laurent (Québec)
H4N 2S4 Canada

Tél.: (514) 745-4290
Télec.: (514) 745-4299
Courriel: andres@fides.qc.ca

Dépositaire Europe

LIBRAIRIE DU QUÉBEC

30, rue Gay-Lussac
75005 Paris
France

Tél.: 1.43.54.49.02
Télec.: 1.43.54.39.15

Distribution en librairie
Bookstores distributing

DISTRIBUTION FIDES

165, rue Deslauriers
Saint-Laurent (Québec)
H4N 2S4 Canada

Tél.: (514) 745-4290
Télec.: (514) 745-4299

ISBN 2-7606-1901-X

ISSN 0014-2085

Dépôt légal, 2^e trimestre 2004
Bibliothèque nationale du
Québec

*Tous droits de reproduction,
d'adaptation et de traduction
réservés*

© Les Presses de l'Université
de Montréal, 2004

Réécrire au féminin : pratiques, modalités, enjeux

numéro préparé par Lise Gauvin et Andrea Oberhuber

- 3 **Note de la rédaction**
- 7 **Présentation**
Lise Gauvin et Andrea Oberhuber
- 11 **Écrire/Réécrire le/au féminin : notes sur une pratique**
Lise Gauvin
- 29 **L'essai comme forme de réécriture : Cixous à Montaigne**
Mireille Calle-Gruber
- 43 **Récits des origines chez quelques écrivaines
de la francophonie**
Christiane Ndiaye
- 63 **Femmes d'Alger dans leur appartement d'Assia Djébar :
une rencontre entre la peinture et l'écriture**
Farah Aïcha Gharbi
- 81 **Voix et présences de femmes :
la relecture de l'histoire par Andrée Chédid**
Jean-Philippe Beaulieu
- 95 **L'entendu et l'autrement : aspects du métissage
dans *Rouge, mère et fils* de Suzanne Jacob**
Doris G. Eibl
- 111 **Réécrire à l'ère du soupçon insidieux :
Amélie Nothomb et le récit postmoderne**
Andrea Oberhuber

EXERCICES DE LECTURE

- 131 **La voix du paradis. La québécoisité de Jack Kerouac**
Carole Allamand
- 149 **Laissez-passer pour *Le désert* de Loti :**
de la relecture aux frontières de l'altérité et de l'illisible
Rachel Bouvet
- 169 **Collaborateurs**
- 172 **Résumés**

Note de la rédaction

L'an dernier, nous signalions à nos lecteurs et collaborateurs éventuels que nous n'accepterions plus, pendant quelques mois, d'articles destinés aux « Exercices de lecture » (articles hors dossiers). Nous avions de nombreux textes en attente de publication, si bien que les délais de parution pour les articles nouvellement soumis auraient été trop longs. Plusieurs contributions ayant maintenant paru, nous sommes de nouveau prêts à recevoir des textes pour les « Exercices de lecture ». Nous vous invitons donc à soumettre tout travail original portant sur les littératures de langue française, en vous rappelant que les articles doivent nous parvenir accompagnés d'une disquette, d'un résumé en français et en anglais et d'une notice bibliographique.

Réécrire au féminin:
pratiques, modalités, enjeux

Présentation

LISE GAUVIN ET
ANDREA OBERHUBER

Pratique littéraire adoptée depuis le Moyen Âge et choyée particulièrement par les érudites et les lettrées de la Renaissance, la réécriture, procédé similaire à celui de la contrafacture¹ en musique, loin cependant de celui des copistes en peinture, est une manière de faire la révérence aux prédécesseurs dans le but de s'inscrire dans une tradition littéraire. La référence à un texte modèle peut être plus ou moins explicitement énoncée dans l'œuvre ou plus ou moins laissée en suspens, abandonnée au décodage de la lectrice/du lecteur. De toutes les manières, la réécriture passe par l'emprunt en créant ainsi l'*inter-texte* avant de prendre forme dans l'hypertexte. Or, si s'interroger sur la question de la réécriture signifie s'intéresser à la fois à celle de l'écriture, de la lecture et de l'écriture de la lecture, la réécriture se donne d'abord à voir comme un *effet de lecture* ; lecture qui s'avère chez certaines auteures une relecture au deuxième ou troisième degré des grands textes fondateurs. Ainsi la double démarche de relecture-réécriture met-elle en place une riche circulation entre les textes tout en installant une frontière fluide entre le modèle générateur et le nouveau texte ; elle suppose la connaissance intime d'un important corpus littéraire et incite à la réflexion sur la réception et la perception d'une œuvre.

Nous proposons, pour ce numéro thématique consacré à la réécriture au féminin, la définition suivante : phénomène littéraire tant historique

1. Ce terme « désigne un arrangement fait à partir d'une composition vocale existante en lui adaptant de nouvelles paroles » (Antoine Goléa et Marc Vignal [dir.], *Larousse de la musique*, Paris, Librairie Larousse, 1982, p. 381). Il est une traduction des mots latins *contrafactum* ou *contrafacta*, que l'on rencontre plus souvent en français.

que contemporain, qui englobe une grande richesse de pratiques, de fonctions et de motivations différentes, la réécriture est la reprise, en tout ou en partie, d'un texte antérieur, donné comme « original », en vue de sa transformation mineure ou majeure. Par conséquent, la réécriture entend être, au sens genettien, l'interprétation d'un texte modèle qui implique non seulement la prise de distance, mais aussi la revendication d'une certaine liberté par rapport à l'œuvre servant de point de départ au palimpseste : il faut s'en éloigner pour réécrire le modèle autrement, pour le « traduire » en un nouveau texte. S'installe alors dans le processus qui sépare l'étape de la lecture de celle de l'interprétation un espace flou ; c'est précisément dans cet espace insaisissable que peut se déployer l'activité ludique de la réécriture.

Réécrire au féminin signifie repenser la matière littéraire canonique. En ce sens, il importe de distinguer le recours à une œuvre d'auteur masculin de la reprise d'une œuvre de femme ; les motivations pour reprendre tel ou tel autre hypotexte seront évidemment différentes, les modalités de réécriture en porteront des traces. Autrement dit, le choix d'un texte modèle « féminin » plutôt que « masculin » ou « universel » influe sur la stratégie et l'objectif de sa réécriture. Chez bon nombre de romancières du xx^e siècle, le recours aux mythes fondateurs² se trouve au cœur de la réécriture. On peut analyser la reprise des mythes fondateurs comme un désir de déconstruire une vision de l'histoire dans le but d'en adopter une autre, de proposer à travers l'objet détourné un changement de perspective, voire d'esquisser une utopie au féminin³. Ainsi l'héritage culturel, largement dominé par des voix « masculines », est-il à la fois accepté et remis en question par ces auteures qui réécrivent en contrepoint ; autrement dit, « la voie choisie est celle de la rupture dans la continuité au lieu de l'alternative rupture ou continuité⁴ ».

2. La première à s'être intéressée d'un point de vue philosophique et féministe à l'importance fondamentale des mythes en tant qu'outils pour exalter et justifier le pouvoir patriarcal fut évidemment Simone de Beauvoir. Le premier tome du *Deuxième sexe* (Paris, Gallimard, 1949) est entièrement consacré aux mythes fondateurs en tant que « mythes sexuels » et images de la « féminité » propres au discours patriarcal. Il faut, selon Beauvoir, démystifier le mythe, si l'on veut échapper à la logique de l'Un au détriment de l'Autre. C'est ainsi que, dans la seconde moitié du xx^e siècle, l'intérêt pour le mythe traduit le plus souvent une prise de distance critique par rapport au discours « mythique » des sociétés occidentales. Voir l'étude que Françoise Rétif a consacrée à *Simone de Beauvoir. L'autre en miroir*, Paris, L'Harmattan, 1998.

3. Le lien entre mythe et utopie dans l'écriture des femmes véhicule souvent la quête d'un monde autre. La réutilisation du matériau mythique leur sert à créer un espace utopique nouveau. Voir à ce propos Joëlle Cauville et Metka Zupancic (dir.), *Réécriture des mythes. L'utopie au féminin*, Amsterdam, Rodopi, 1997.

4. Françoise Rétif, *op. cit.*, p. 193.

Plusieurs exemples témoignent de cette rupture dans la continuité qui consiste à puiser dans un imaginaire collectif pour donner naissance à une œuvre singulière et à restituer autrement la matière première — mythique ou littéraire.

Ce qui nous intéressait dans le phénomène « du réécrire au féminin », c'était de répertorier certains cas de figure élaborés par la fiction littéraire de la seconde moitié du xx^e siècle, afin de baliser le terrain, de planter les jalons d'une plus ample réflexion sur les femmes auteurs et la réécriture. Plutôt que de prétendre à une « théorie » ou un modèle d'analyse clos, il s'agissait d'examiner les différentes stratégies et modalités de la réécriture telle qu'entreprise par des auteures contemporaines, françaises et francophones, cela en vue de décrire leurs fonctions, leurs enjeux et leurs visées. Plusieurs questions s'imposaient alors : comment cette *praxis* textuelle qu'est la réécriture parvient-elle à créer un espace discursif à l'intérieur duquel les auteures se font entendre et lire ? de quelle nature sont les motivations des auteures dans le choix des textes modèles et des formes ? quel est ce regard que portent les romancières sur une œuvre, l'histoire, les histoires et qui anime leur discours ? de quelle manière la réécriture permet-elle d'approfondir à la fois la matière et la forme d'un récit ? Enfin, il faut se demander s'il ne vaudrait pas mieux, notamment dans le cas des auteures qui recourent à des modèles « féminins », substituer à la notion plus traditionnelle d'influence littéraire celle de « filiation », qui traduirait la volonté d'instaurer — tel un système subsidiaire — une matrilinearité littéraire.

Nous avons choisi de privilégier la reprise en texte de formes littéraires, que celles-ci appartiennent à des œuvres canoniques, tel le récit de la Genèse, ou à des récits plus récents, tels ceux des écrivains contemporains. Cette investigation nous a permis de repérer certains des textes choisis comme modèles, de même que les références qui étaient ainsi mises en évidence. Tenant pour acquis que la réécriture est le déplacement/détournement d'un texte par un autre, nous nous sommes demandé en quoi les nouveaux textes ainsi produits se démarquaient des modèles générateurs et quelle lecture (critique) ils en faisaient.

L'article « introductif » de Lise Gauvin analyse le phénomène même de la réécriture considérée comme métافiction. Il propose, dans le contexte de l'écriture au féminin, une réflexion sur diverses figures du palimpseste : contre-discours, co-scénarisation, déplacement. L'œuvre d'Hélène Cixous, qu'aborde Mireille Calle-Gruber, est en quelque sorte un cas exemplaire de réécriture, puisque cette pratique est le lieu privilégié par l'écrivaine pour engager une importante réflexion théorique

sur la forme même de l'essai. Trois études sont consacrées à des auteures francophones, qui font un usage particulièrement important des hypotextes : la première analyse le détournement des récits de l'origine par des auteures antillaises et maghrébines (Christiane Ndiaye) ; la deuxième approfondit l'aspect de la réécriture chez Assia Djébar en mettant l'accent sur la rencontre entre texte et image dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* (Farah Aïcha Gharbi) ; la troisième explore la relecture-réécriture de l'histoire par Andrée Chédid (Jean-Philippe Beaulieu). Les deux dernières contributions se penchent sur la forme que prend le recours à un modèle antérieur dans des œuvres québécoise et belge se rattachant à ce que l'on a l'habitude d'appeler « récit postmoderne ». Dans un récent roman de Suzanne Jacob, la reprise d'un modèle révèle la présence « inquiétante » du personnage mythique qu'est le *Trickster*, figure mythologique précolombienne (Doris G. Eibl). L'article d'Andrea Oberhuber s'intéresse, par-delà la critique de civilisation exercée par les hypertextes, à l'interdépendance de ces stratégies discursives et des prémisses de la postmodernité chez Amélie Nothomb.

Soulignons, pour conclure ces quelques réflexions, qu'il n'était à nos yeux nullement question de nous laisser guider par la seule perspective d'une réécriture du « féminin-masculin ». Ce qui nous importe néanmoins — et là réside le principal objectif de toute forme de réécriture —, c'est de démontrer la pluralité de la pratique palimpseste sous les signes du « féminin », et les moyens par lesquels celle-ci tente d'échapper à l'emprise de l'unique.

Écrire / Réécrire le / au féminin : notes sur une pratique

LISE GAUVIN

Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte¹.

La notion de réécriture, entendue au sens d'écriture-palimpseste ou de reprise d'un texte antérieur, est au cœur même de l'acte d'écrire dans la mesure où celui-ci ne saurait s'accomplir sans référence à une tradition littéraire déjà constituée. Jean Giraudoux avait fait dire par l'un de ses personnages : « Le plagiat est la base de toutes les littératures, sauf de la première, qui d'ailleurs est inconnue » (*Siegfried*, acte I, sc. VI). Simple boutade ou facétie, comme aimait en faire Giraudoux ? Le plagiat, quoi qu'en dise l'auteur de *Siegfried*, n'est qu'une des formes de relation entre deux textes, la moins glorieuse et la moins subtile, puisque l'emprunt y est masqué et procède davantage de la superposition que du détournement ou de l'invention. Plus sérieusement, la question très générale de l'intertextualité n'a cessé, notamment depuis les travaux de Bakhtine et de Kristeva, de retenir l'attention. Un Michel Leiris déclare qu'écrire, « c'est confronter, grouper, unir entre eux des éléments distincts, comme par un obscur appétit de juxtaposition ou de combinaison² ». Antoine Compagnon, reprenant cet énoncé, précise pour sa part que « le travail de l'écriture est une réécriture dès lors qu'il s'agit de convertir des éléments séparés et discontinus en un tout continu et cohérent [...] toute

1. Julia Kristeva, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse (extraits)*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1969, p. 89.

2. Cité par Antoine Compagnon dans *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 32.

l'écriture est collage et glose, citation et commentaire³ ». Alors que Compagnon s'intéresse aux formes d'inclusion d'un texte à l'intérieur d'un autre et aux interférences qui en résultent, Gérard Genette se préoccupe de ce qu'il désigne sous le nom de transtextualité, soit la co-présence de deux ou de plusieurs textes et les procédés de dérivation qui sont alors en cause. Bien que les modalités d'interaction fictionnelle puissent prendre des formes extrêmement variées allant de l'imitation directe à la parodie, au pastiche et au travestissement, Genette ne craint pas d'affirmer l'universalité de son propos en déclarant qu'il recouvre « tout ce qui met [un texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes⁴ ». Ainsi toute littérature serait donc une « littérature au second degré ». Et, toujours selon Genette, il n'y a pas de transposition « innocente », c'est-à-dire pas de réécriture qui ne transforme d'une manière ou d'une autre le texte de base : la mise en scène par Borges d'un « Pierre Ménard, auteur du Quichotte » montre bien qu'une modification, aussi minime soit-elle, dans les conditions de production d'un texte en change également la perspective.

Dans le contexte de l'écriture au féminin, peut-on voir se dessiner des figures particulières du palimpseste ? De quelle(s) manière(s) les écrivaines ont-elles choisi de discuter les modèles fournis par le corpus littéraire institutionnalisé ? Comment se sont-elles inscrites dans une tradition reconnue afin de l'attaquer, de la faire dévier ou simplement de la prolonger ? Questions extrêmement vastes, on en conviendra, qui mériteraient une longue enquête. Mon propos n'est donc pas de faire ici l'inventaire des stratégies ainsi mises en œuvre mais plutôt de proposer quelques pistes de réflexion menant à une configuration possible de la réécriture au féminin. Configuration qui, comme toute réécriture, s'appuie sur le rapport dialogique écrivain-lecteur et sur les effets qu'il induit. Car, de façon explicite, le phénomène même de la réécriture est un *effet de lecture* lié à la reconnaissance du modèle d'une part, et, d'autre part, à la complicité créée par la double conscience, celle de l'auteur et du lecteur, de son détournement. Lecteur et écrivain se trouvent par là même engagés dans une même perspective critique et créatrice. Mais si elle est toujours, d'une certaine façon, teintée de ludisme puisqu'elle constitue dès le départ un acquiescement au passage et au relatif, la réécriture opère selon des modalités fort différentes en vertu des types d'effets à produire. C'est ce repérage qui a guidé le regroupement qui

3. *Idem.*

4. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 7.

suit, les exemples choisis étant présentés non pas selon les catégories formelles de la critique genettienne, mais plutôt selon la manière dont ils font interagir trois instances, celle, implicite, du texte ayant servi de modèle, et celles, plus explicites, du narrateur et de son narrataire. Ainsi envisagée sous l'angle de sa fonctionnalité et de sa visée pragmatique, la réécriture permet de déployer autrement la cartographie de l'écriture au féminin et d'en explorer les enjeux.

Le contre-discours, la contre-diction

Les mouvements féministes des années 1970 ont donné naissance à des œuvres de nature polémique visant à faire éclater certaines images et certains mythes culturels. Les textes de cette catégorie sont le plus souvent inspirés des ouvrages canoniques de la littérature mondiale ou encore des figures emblématiques de l'imaginaire collectif. Ainsi s'élabore ce que Richard Terdiman désigne comme un contre-discours, soit un discours qui s'alimente aux discours dominants et en propose une « contre-partie » de façon à les déstabiliser⁵. Cette notion décrit bien ce qui se passe dans un certain nombre de textes à visée manifestaire, comme *L'Euguélienne* de Louky Bersianik, ou de facture délibérément ironique comme les *Métamorphoses de la fée* de Pierrette Fleutiaux.

Transgressif et ludique, le roman triptyque intitulé *L'Euguélienne*⁶ de Bersianik revendique le féminin dans une conscience et une « jouis-sens » qui fait appel à une multitude de genres et de tons. Cette réécriture des évangiles par une narratrice tient à la fois de l'épopée et de la science-fiction : une extraterrestre observe, étonnée et enjouée, les habitants de notre planète et dénonce, par le biais de l'humour, les normes et acquis historiques, linguistiques, psychologiques et économiques de la société patriarcale. À la recherche de sa « planète positive » et « du mâle de son espèce », l'Euguélienne examine avec un regard critique l'existence quotidienne des humains et en appelle à une nouvelle réciprocité entre les hommes et les femmes. Du récit au plaidoyer et à la prière, tout est convié à l'élaboration de ce nouvel évangile dans lequel la

5. « *Situated as other, counter-discourses have the capacity to situate: to relativize the authority and stability of a dominant system utterances which cannot even countenance their existence.* » Richard Terdiman, *Discourse/Counter-Discourse. The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-Century France*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1985, p. 15.

6. Louky Bersianik, *L'Euguélienne*, Montréal, La Presse, 1976. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (E), suivi du numéro de la page.

colère emprunte les armes de la dérision et la démonstration ne le cède en rien au plaisir du texte. L'ouvrage reprend à la Bible la situation hors du commun de son héroïne : « Moi, dit l'Euguélienne, je suis une étrangère. Voilà pourquoi je peux me permettre de vous parler de la sorte. Je suis une femme mais je ne suis pas Humaine. Je ne suis pas une femme de votre espèce » (E, 225). Il lui emprunte encore son ton et son style transformés en pastiches savoureux. Ainsi d'un Sermon sur la montagne prononcé devant une Zazie encore plus impertinente que celle de Queneau par un certain St Siegfried qui décline les huit Béatitudes en autant d'éloges du Phallus : « Bienheureux les individus qui naissent avec un Phallus, car ils sont tout entiers à l'image de ce bloc monolithique » (E, 218). Il lui emprunte enfin son côté programmatique et ses phrases impératives : « Faites vos propres lois puisqu'il vous faut des lois. Soyez des auteurs à part entière de votre contrat social. Signez vos propres engagements mais n'endossez plus ceux des autres » (E, 292).

L'ironie de la forme ne rend que plus efficace la portée manifestaire d'un texte dont l'un des principaux enjeux est de jeter les bases d'une langue et d'une culture au féminin. Avant d'y arriver, il faut, pour l'Euguélienne comme pour son auteure, dévoiler les iniquités du français tel qu'institué par une série de règles rigides et injustifiables. Ce qui est dénoncé par là, c'est moins la dissymétrie que le fait que, comme l'explique bien Marina Yaguello, cette dissymétrie « joue toujours dans le même sens, c'est-à-dire au détriment de l'image et du statut de la femme⁷ ». Ce qui est proposé en contrepartie est l'élaboration d'une langue qui prendrait vraiment en compte le sujet féminin, soit par le retour au sens étymologique, soit par des créations lexicales visant à combler les carences de l'usage et à établir de nouveaux codes. Il ne s'agit pas d'élaborer un système doté de règles fixes, mais plutôt d'appeler à une langue régénérée, lieu de transformations constantes. Ainsi l'Euguélienne énonce-t-elle, en fin de parcours, la transgression comme seule norme acceptable et seul précepte digne d'être suivi : « Transgressez mes paroles et les paroles de tous ceux qui vous parlent avec autorité » (E, 385). Comme tout manifeste, le contre-discours porte en germe une dimension utopique. Mais l'intention est ici moins de construire que de déconstruire : dans cette « traversée parodique des discours patriarcaux⁸ », l'oppression est beaucoup plus visible que la

7. Marina Yaguello, *Les mots et les femmes*, Paris, Payot, 1992 [1978], p. 139

8. Lori Saint-Martin, « L'ironie prise au piège : l'exemple de *L'Euguélienne* », dans *Contre-voix. Essais de critique au féminin*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1997, p. 138.

libération, et, comme le signale Lori Saint-Martin, la « “planète positive” qu’on y cherche tarde à surgir⁹ ».

La contre-diction opère encore dans la réécriture des contes de Perrault effectuée par Pierrette Fleutiaux dans les *Métamorphoses de la reine*¹⁰. Il s’agit cette fois de reprendre les principaux motifs des récits en question et de les inverser de façon systématique. Dans le premier texte du recueil, intitulé « La femme de l’ogre », l’histoire du Petit Chaperon rouge est racontée aux ogrelettes comme celle d’une petite fille qui ne souhaite qu’une chose, manger le loup. Quant à Poucet, il est présenté, toujours dans la même histoire, comme un garçon obligé de traîner avec lui ses « six frères geignant, toujours empêtrés par les racines, et le désir chimérique de revenir à leurs parents, et la peur névrotique des loups » (M, 45). C’est ce même Poucet qui, devenu l’amant de la femme de l’ogre, sera finalement transformé en prince charmant. Le conte suivant, « Cendron », prend une fois de plus la contrepartie du schéma classique en présentant un jeune homme, fils du premier mariage de sa mère, maltraité par son parâtre et ses deux demi-frères. Il finira par aller lui aussi au bal donné par une princesse, mais celle-ci étant stupide, il lui préférera sa mère la reine qui, bien que plus âgée, partage son goût des livres et de la musique. Plus encore que l’histoire elle-même, ce qu’il est intéressant de noter dans ce récit est la manière dont le texte joue sur la complicité avec le lecteur, instituant ainsi un dialogue méta-diégétique. Lorsque vient le temps de la transformation de Cendron en beau cavalier, on prévient : « Cette partie de l’histoire étant dans toutes les mémoires, je ne m’y attarderai guère » (M, 63). Ou encore, de façon très explicite : « Lecteurs, lectrices, excusez-moi, il m’a fallu si longtemps marcher à travers le dédale embroussaillé de ce vieux conte faussé qu’arrivée ici, je ne veux me presser, il me faut raconter chaque détail de cette rencontre si remarquable » (M, 73). À d’autres moments, la connivence s’établit sur une allusion à l’hypotexte : « La reine, qui n’avait eu telle compagnie depuis la mort du Roi son époux, et à y bien songer n’en avait eu telle même de son vivant, le roi n’ayant pas laissé grand souvenir dans le conte, sentait remuer en elle mille sources oubliées, son visage avait une animation charmante et Cendron la contemplait avec ravissement » (M, 75). Par ailleurs, le texte utilise habilement l’anachronisme pour bien marquer l’actualisation contemporaine

9. *Idem.*

10. Pierrette Fleutiaux, *Métamorphoses de la reine*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990 [1984]. Dorénavant désigné à l’aide du sigle (M), suivi du numéro de la page.

du récit : Cendron, en quittant le bal avec précipitation, ne laisse pas tomber l'un de ses souliers, mais plutôt une partie de son *talkie-walkie*. L'enquête mandatée par la reine pour retrouver son prince donne lieu à un pastiche de la phrase célèbre du *Bourgeois gentilhomme*, prononcé par les demi-frères laissés pour compte : « D'amour mourir vos beaux yeux belle princesse me font » (M, 77).

Dans l'une des histoires suivantes, Petit Pantalon Rouge, appelée aussi PPR, devient, après avoir maîtrisé quelques loups, l'une des femmes de Barbe-Bleue dont elle arrive à rompre l'ensorcellement. La complicité, cette fois, prend la forme d'une série de notes destinées à compléter le texte. Cet appareil critique prétend aussi livrer l'exégèse de certains passages, tel le discours muet du loup : « Des recherches récentes autorisent à penser que les consonnes manquantes dans le discours du loup aux mâchoires scellées pourraient être respectivement : "p s r". Le texte se lirait alors : "Pue, sue, rue" et pourrait se comprendre de la façon suivante : "Elle pue, elle sue, elle rue" » (M, 136). On ne saurait afficher plus clairement la dimension ludique d'une œuvre qui ne s'appuie sur le modèle initial que pour mieux le faire bifurquer vers d'autres sens et d'autres connotations. Ces contes de *fées-ministes* imitent le style et la forme des textes de Perrault, leur déroulement séquentiel, leur logique narrative simplifiée, leurs personnages stéréotypés, mais une fois cela posé, l'auteure se donne la liberté d'en croiser les éléments tout à loisir, de les juxtaposer, de les travestir et, enfin, de les retourner contre leur propre énonciateur.

Des entreprises analogues ont été tentées récemment, grâce à l'initiative des éditions Stock, qui publient côte à côte dans une nouvelle collection le texte de base et sa version actualisée. Deux titres ont déjà paru : *Peau d'âne* par Christine Angot et *Riquet à la houppe*, Millet à la loupe par Catherine Millet¹¹. Le travail de réécriture est alors clairement affiché, le lecteur pouvant se référer au texte modèle quand bon lui semble, ce qui donne le choix à l'auteure d'y faire allusion explicitement ou non. Dans le cas d'Angot, le canevas du conte est de nouveau renversé par l'image d'une jeune fille qui reçoit un jour le baiser d'un homme dont elle ignore l'identité précise, mais qui pourrait bien être son père, un homme qui n'a cessé de lui offrir des vêtements lui collant à la peau et pour cela l'aurait surnommée Peau d'âne. Et ainsi se retrouve, en filigrane cette fois, le thème de l'inceste déjà traité par Angot et aussi

11. Christine Angot, *Peau d'âne*, Paris, Stock, 2003. Catherine Millet, *Riquet à la houppe*, Millet à la loupe, Paris, Stock, 2003.

présent dans le conte de Perrault, avec cette différence toutefois que le deuxième texte contredit le premier dans la mesure où l'héroïne de Perrault cherche par tous les moyens à échapper à l'amour interdit alors que celle d'Angot « a été réveillée par le baiser de cet homme qui n'était pas le prince, qui n'était pas le prince charmant¹² ». Quant au récit de Catherine Millet, il emprunte la voie autobiographique pour discuter du sens à donner à son nom — Millet devenant « mi-laid » — et revoir le parcours de l'écrivaine-critique qui ne craint pas d'avouer sa préférence pour Riquet avec houppe et bosse plutôt que Riquet devenu un beau prince. La narratrice avoue qu'enfant elle était folle de Quasimodo et qu'elle partageait « la déception de Belle lorsque la Bête prend l'apparence d'Avenant, le séduisant jeune homme qui la courtisait¹³ ». Dans l'un et l'autre de ces textes, le commentaire et la glose l'emportent sur le récit proprement dit, faisant de l'exercice davantage un prétexte à confession qu'à réécriture. On y remarque cependant, comme dans *Métamorphoses de la reine*, le désir de renverser l'ordonnance de la diégèse et de contredire les versions connues — officielles — des contes choisis.

La contre-diction consiste à opposer aux discours dominants représentés par certaines œuvres canoniques une répartition transgressive et inversée. L'effet produit repose sur le caractère d'évidence du modèle, utilisé alors à titre de « lieu commun » littéraire. Des mille manières de réécrire un texte, le contre-discours n'est que la plus apparente, la plus voyante peut-être, mais, par son dessein trop marqué, celle aussi qui laisse le moins de place à la coopération du lecteur dont les réactions sont déjà programmées et mises en texte. D'autres configurations sont possibles, qui procèdent de ce qu'on peut désigner sous le nom de co-scénarisation ou d'adaptation.

La co-scénarisation, l'adaptation

Emprunté au vocabulaire cinématographique, le concept de co-scénarisation rejoint celui d'adaptation entendu au sens de dérivation d'un texte vers un autre, d'un média vers un autre. La notion même d'adaptation, qui repose trop souvent sur des notions de hiérarchie et de fidélité, est désormais remplacée par des concepts plus dynamiques d'équivalence, de transfert, de transformation. Dans son ouvrage devenu classique, *La transformation filmique*, Linda Coremans insiste pour dire qu'il

12. Christine Angot, *op. cit.*, p. 34.

13. Catherine Millet, *op. cit.*, p. 41.

s'agit bien de « rapports intertextuels entre deux systèmes sémiotiques différents : l'un utilisant un signe abstrait, un symbole (au sens peircien), "le mot", l'autre un signe iconique, "l'image"¹⁴ ». Dans la plupart des cas, l'adaptateur est un nouvel auteur qui, à sa façon, revoit et interprète le texte du roman. De tels passages d'une forme à une autre, parfois même d'une culture à une autre, supposent un délicat travail de scénarisation. Mais l'adaptation peut aussi s'effectuer à l'intérieur d'un même genre, en l'occurrence le roman, et supposer l'intervention d'un nouvel auteur dont le rôle consiste à relire le texte de base et à le réinvestir de significations inédites. Telle est, dans la grande majorité des cas, l'entreprise de réécriture telle qu'elle a été pratiquée au cours des siècles aussi bien par les écrivains masculins que féminins : l'œuvre du passé se trouve ainsi réactualisée et recontextualisée dans un monde familier à l'auteur et à ses lecteurs. Dans la mesure où cette réécriture rejoint les stratégies post-coloniales, elle s'apparente au contre-discours défini par Helen Tiffin comme une façon d'interroger les discours et moyens par lesquels l'Europe a imposé ses codes au cours de l'ère coloniale¹⁵. Dès lors, la nécessité de réécrire certaines fictions devient prioritaire. Il est donc possible de considérer sous cet angle les réécritures par Maryse Condé des classiques de la littérature anglaise. Mais le rapport dialectique ainsi établi s'accompagne chaque fois d'une nouvelle proposition textuelle prenant appui sur le texte de base sans toutefois s'y restreindre. Sans surtout, et c'est là à mon avis l'essentiel, chercher à en fournir la contre-diction. Dans un autre registre, Muriel Spark réécrit le mythe de Robinson selon une perspective qui met en évidence le féminin tout en respectant les motifs principaux du mythe. Chacun des récits ainsi déployés constitue une transposition libre du modèle dans laquelle la part d'invention est aussi importante que celle faite à la discussion du texte antérieur. On peut alors parler d'une co-scénarisation de la diégèse.

Après plusieurs romans dont *Ségou*, *La vie scélérate* et *La colonie du Nouveau Monde*, Maryse Condé a choisi d'adapter au contexte antillais, dans *La migration des cœurs*¹⁶, *Les hauts de Hurlevent* d'Emily Brontë. Le personnage d'Heathcliff y devient Razyé, un Noir à la vie tumultueuse et au grand pouvoir de séduction, victime lui-même d'un amour impos-

14. Linda Coremans, *La transformation filmique*, Francfort/New York/Paris, Peter Lang, 1990, p. 14.

15. Helen Tiffin, « Post-Colonial Literatures and Counter-Discourse », *Kunapipi*, vol. IX, n° 3, p. 17-34.

16. Maryse Condé, *La migration des cœurs*, Paris, Laffont, 1995.

PROCHAINS NUMÉROS

PASCAL QUIGNARD OU LE NOYAU INCOMMUNICABLE

L'œuvre de Pascal Quignard apparaît de plus en plus majeure. Déconcertante, farouchement singulière, sa pertinence à notre époque est néanmoins indiscutable par les remises en question qu'elle déploie : des genres et de l'histoire littéraires ; des fondements de la modernité ; des relations du particulier à l'universel, de la culture à la nature, du savoir à la mémoire. Ce dossier s'attache aux traits fondamentaux de l'œuvre telle que nous la connaissons jusqu'ici. Il analyse les fictions dans le contexte actuel de renouvellements épistémologiques, ainsi que l'indécidabilité générique des « traités ». L'intimité avec Freud et Lacan, la parenté avec Lévi-Strauss sont explorées, le statut de la vérité interrogé. Un texte inédit de l'écrivain et un entretien complètent ce dossier.

EN PRÉPARATION

JEAN TORTEL

LE PERSONNAGE DE ROMAN

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Dactylographier le texte à double interligne et placer les notes à simple interligne en bas de page ; l'appel de note suit immédiatement, avant les guillemets et avant toute ponctuation, la citation ou le mot auquel il se rapporte.

Détacher les vers et les citations de plus de trois lignes et les dactylographier à simple interligne. Indiquer entre crochets [] toute intervention dans une citation (ajout, modification, etc.) ; s'il y a coupure d'un mot ou d'un passage dans une citation, l'indiquer par des points de suspension entre crochets [...].

Mettre en italiques le titre des livres, des revues et des journaux, mais en romains entre guillemets les titres d'articles, de poèmes, de nouvelles ou de chapitres de livres. La première fois que l'on cite un texte en note, on doit en donner la référence complète : prénom et nom de l'auteur, titre du livre, sous-titre, lieu d'édition, éditeur, « collection », année de publication, indication des pages citées ; s'il s'agit d'un article, on donne le titre de l'article, le titre de la revue ou du journal, le volume, le numéro, la date de publication, la pagination ; s'il s'agit d'un chapitre dans un recueil collectif, on indique le nom de l'éditeur du recueil (précédé de « dans », suivi de « dir. ») entre le titre du chapitre et le titre du recueil.

* Les articles doivent parvenir à la revue six mois avant la date de parution. Tout article doit être accompagné d'une disquette, d'un résumé en français et en anglais et d'une notice bibliographique.

RÉÉCRIRE AU FÉMININ : PRATIQUES, MODALITÉS, ENJEUX

numéro préparé par Lise Gauvin et Andrea Oberhuber

Note de la rédaction

PRÉSENTATION

Lise Gauvin et Andrea Oberhuber

Écrire/Réécrire le/au féminin :
notes sur une pratique

Lise Gauvin

L'essai comme forme de réécriture :
Cixous à Montaigne

Mireille Calle-Gruber

Récits des origines chez quelques
écrivaines de la francophonie

Christiane Ndiaye

Femmes d'Alger dans leur appartement
d'Assia Djebar : une rencontre entre
la peinture et l'écriture

Farah Aïcha Gharbi

Voix et présences de femmes :
la relecture de l'histoire par Andrée Chedid

Jean-Philippe Beaulieu

L'entendu et l'autrement : aspects
du métissage dans *Rouge, mère et fils*
de Suzanne Jacob

Doris G. Eibl

Réécrire à l'ère du soupçon
insidieux : Amélie Nothomb
et le récit postmoderne

Andrea Oberhuber

EXERCICES DE LECTURE

La voix du paradis.
La québécoisité de Jack Kerouac

Carole Allamand

Laissez-passer pour *Le désert* de Loti :
de la relecture aux frontières de
l'altérité et de l'illisible

Rachel Bouvet

COLLABORATEURS

RÉSUMÉS

Pratique littéraire adoptée depuis le Moyen Âge et choyée particulièrement par les érudites et les lettrées de la Renaissance, la réécriture est une manière de faire sa révérence aux prédécesseurs en revisitant la matière littéraire canonique. Tenant pour acquis que la réécriture est le déplacement/détournement d'une œuvre par une autre, il s'agit de voir en quoi les nouveaux textes ainsi produits se démarquent des textes antérieurs et quelle(s) lecture(s) critique(s) en font les auteures. « Réécrire au féminin : pratiques, modalités, enjeux » se propose d'examiner les diverses formes de ce phénomène littéraire, afin d'en identifier les enjeux et les visées. Au cœur de ces interrogations se trouve la réécriture comme effet de lecture qui révèle chez bon nombre d'auteures contemporaines une double démarche de déconstruction des modèles générateurs et de leur reconstruction sous d'autres signes.

Prière de retourner à :

FIDES/SERVICE DES ABONNEMENTS

165, rue Deslauriers, Saint-Laurent (Québec) H4N 2S4

www.pum.umontreal.ca



9 782760 619012

ISBN 2-7606-1901-X

ISSN 0014-2085