

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA DÉCONSTRUCTION DU MÉTARÉCIT HISTORIQUE DANS *CANTIQUE DES
PLAINES* DE NANCY HUSTON

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

JACINTHE GILLET-GELLY

MARS 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier ma directrice de maîtrise, Madame Martine Delvaux, pour son support et son écoute. Le processus entourant ce travail a été ponctué de plusieurs embûches qui m'apparaissaient, je dois l'avouer, insurmontables par moments. Sans votre appui, rien de tout cela n'aurait été possible.

Je ne peux passer sous silence l'amour et les encouragements inconditionnels de l'homme de ma vie, Guillaume Frigon, qui a partagé avec moi plus que quiconque les bons et les mauvais jours que j'ai connus en cours de travail. Merci pour ta patience, merci pour ta confiance. Ta présence quotidienne a été mon plus grand réconfort.

Je dois également remercier ma mère, Martine Gillet, de façon toute spéciale. Merci d'être là pour moi depuis toujours.

Merci à mon père, Denys Gelly, à mon frère, Manuel Gillet, à ma marraine, Johanne Tremblay, et à mes amies Véronique Plante-Huard et Stéphanie Bédard. Finalement, merci à celle qui a su me faire sentir moins seule, ma complice d'écriture Karine Gordon-Marcoux, pour les cafés et les précieuses confidences partagés en cours de route.

Votre présence dans ma vie a une valeur inestimable. Merci pour tout.

TABLE DES MATIÈRES

	Page
RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 LES ASPECTS POSTMODERNES DE L'ŒUVRE	7
1.1 Vers une définition du postmodernisme	7
1.1.1 La philosophie des Lumières	8
1.1.2 Le modernisme	9
1.1.3 L'avènement du postmoderne	11
1.1.4 La métafiction historiographique selon Linda Hutcheon	15
1.1.5 La parodie	20
1.2 Les aspects postmodernes de <i>Cantique des plaines</i>	22
1.2.1 Du journal de Paddon au journal de Paula	23
1.2.2 <i>Cantique des plaines</i> : un roman de métafiction historiographique	25
1.2.3 Le rapport auteur/lecteur	27
1.2.4 La non-chronologie et la polyphonie narrative	28
1.2.5 Les jeux de langage et le mélange des genres	31
1.2.6 Le discours parodique de <i>Cantique des plaines</i> et son rapport à l'Histoire	34
CHAPITRE 2 LES ASPECTS POSTMODERNES ET POSTCOLONIAUX DE L'ŒUVRE	38
2.1 Les jonctions du postmodernisme et du postcolonialisme	38
2.1.1 La remise en cause du métarécit historique	39
2.1.2 Le métissage de l'Histoire et le cas de la femme métisse	45
2.1.3 La réinsertion de l'oralité et du réalisme magique dans le récit historique officiel	48
2.2 Les aspects postmodernes et postcoloniaux de <i>Cantique des plaines</i>	52

2.2.1	Le métissage de l'Histoire	53
2.2.2	Le corps comme lieu de dialogue	55
2.2.3	L'insertion de l'oralité et du réalisme magique dans le récit.....	57
CHAPITRE 3 LES ASPECTS FÉMINISTES POSTMODERNES DE CANTIQUE DES		
	PLAINES	64
3.1	Définir le féminisme postmoderne	64
3.1.1	Le genre comme norme	65
3.2	Les stratégies formelles et discursives féministes	68
3.2.1	La prise de parole des femmes par la transgression de la langue	69
3.3	L'ironie postmoderne	72
3.3.1	L'ironie au féminin	75
3.4	Les aspects féministes postmodernes de <i>Cantique des plaines</i>	77
3.4.1	Le pouvoir créateur féminin.....	78
3.4.2	L'union des voix féminines	82
3.4.3	Le discours ironique des personnages féminins.....	86
CONCLUSION		93
BIBLIOGRAPHIE.....		98

RÉSUMÉ

Le présent mémoire porte sur le roman *Cantique des plaines* de Nancy Huston. Expatriée depuis bientôt trente ans, Nancy Huston se dit perdue entre ses multiples identités blessées. En ce sens, son écriture témoigne d'une certaine ambiguïté identitaire. Nous croyons que cette problématique se traduit chez plusieurs des personnages qui habitent ses fictions, dont l'identité, qui a été niée ou brimée, se redéfinit par l'entremise d'une quête mémorielle. Ce mémoire se penche sur les stratégies formelles et discursives qui sont mises à l'œuvre dans le roman *Cantique des plaines* dans le but de réécrire l'Histoire. Pour ce faire, nous avons vu de quelle façon le livre de Huston s'inscrit dans le courant postmoderne, en considérant, notamment, la forme éclatée et l'aspect autoréflexif du roman. Nous avons constaté qu'il présente également certaines caractéristiques propres aux œuvres féministes et postcoloniales puisque l'auteure y remet en question plusieurs grandes vérités, telles que le récit mémoriel qui s'est bâti autour de la question des colonisateurs canadiens et de l'autorité patriarcale.

Nous avons d'abord considéré les aspects postmodernes du texte. Nous nous sommes penchés sur l'autoréflexivité et l'aspect métafictionnel du roman et avons eu recours, notamment, au concept de métafiction historiographique de Linda Hutcheon afin de définir de quelle façon le roman de Huston se veut un récit à la fois historique et fictif.

Après avoir bien défini les concepts clés qui serviront notre analyse, nous avons pu considérer, dans une perspective postmoderne, les aspects postcoloniaux et féministes du texte. Nous avons vu que dans son roman engagé, l'auteure propose une relecture des faits où Miranda, femme métisse qui symbolise tout un peuple opprimé, passe d'objet à sujet du discours. S'effectue ainsi un métissage de l'Histoire qui opère dans le roman et qui permet de démystifier les essentialismes raciaux et culturels. De plus, nous avons vu que la narratrice unit sa voix à celle de la métisse du roman, femme doublement marginalisée qui n'accédera à la parole que sous la plume créatrice de la narratrice, qui lui prêterait la focalisation du récit à maintes reprises.

Mots clés : Nancy Huston, postmodernisme, postcolonialisme, féminisme.

INTRODUCTION

Il importe, pour certains critiques littéraires, de faire une nette distinction entre la vie d'un auteur et son œuvre. Dans le cas de Nancy Huston, toutefois, il serait difficile de ne pas considérer certains aspects de sa biographie lorsque vient le temps d'analyser sa démarche créatrice. En effet, il semble que le contexte dans lequel a évolué l'écrivaine soit pour elle matière à réflexion et à écriture. On observe ainsi que ses romans et ses nombreux essais à tendance autobiographique sont souvent traversés par une réflexion sur l'identité, cette question étant pour elle cruciale. C'est le cas dans son essai *Nord perdu*, où l'auteure s'interroge sur celle-ci à partir de sa propre expérience de l'exil : « Bien avant que la maladie d'Alzheimer ne s'installe, nous sommes une construction, une histoire pleine de trous, un livre aux pages arrachées¹. », dit-elle. Ainsi, lorsque l'on sonde sa propre mémoire, le souvenir et l'oubli semblent être, pour Huston, inévitablement liés. Il faut dire que l'exil de l'écrivaine présente un aspect particulier. Native de la ville de Calgary en Alberta, elle a senti, vers l'adolescence, un urgent besoin de quitter le pays. Selon ses dires, c'est une résistance au Canada et à ses racines qui motiva sa fuite. L'écrivaine s'identifie difficilement à sa terre natale. Cela est sans doute dû au fait que sa mère a quitté le pays et le noyau familial alors que Huston n'avait que six ans. L'identité de cette dernière se voit dès lors altérée par ce traumatisme, les racines d'un enfant étant d'abord ancrées dans la présence rassurante de celle qui l'a mis au monde. L'auteure admet que cette douloureuse rupture a changé son rapport à l'écriture puisque le seul lien qui l'a unie à sa mère après son départ est la correspondance qu'elles entretenaient :

Dans une inversion parfaite de la psychanalyse classique, la mère partie au loin, joignable exclusivement par lettres, est devenue symbole (liée à l'écriture) alors que le père, très présent dans la vie de tous les jours, relevait plutôt de l'ordre du réel².

Par ailleurs, Huston trouve l'histoire et les coutumes de son pays ennuyeuses : « j'avais horreur des westerns, des cow-boys, du rodéo, des gros steaks juteux et de tout ce

¹ Nancy Huston, 1999, *Nord perdu suivi de Douze France*, Montréal, Actes sud/Leméac, p. 100.

² Nancy Huston, 2004, *Âmes et corps. Textes choisis 1981-2003*, Montréal, Leméac, et Arles, Actes sud, p. 14.

qui pouvait me rappeler Calgary, ce bled paumé d'un demi-million d'habitants où je suis venue au monde³ », avoue-t-elle. Elle se dit aussi troublée par l'histoire coloniale de ses ancêtres. Dans *Nord perdu*, elle s'interroge à ce sujet :

Avons-nous demandé aux Indiens et aux Inuits s'ils étaient d'accord avec nos idéaux multiculturels, avant de nous approprier leurs terres pour y épanouir nos cultures à nous : la française, l'anglaise, l'irlandaise et ainsi de suite⁴?

C'est ainsi que Huston, poussée par ce malaise, quitte d'abord le Canada pour aller étudier aux États-Unis. Elle s'installe ensuite à Paris, où elle vit encore aujourd'hui. Se manifeste alors une certaine forme d'altérité chez l'écrivaine, qui ne se sent ni Canadienne, ni Française. Expatriée depuis plus de trente ans, elle se dit perdue entre ses multiples identités blessées et témoigne de cette ambiguïté identitaire dans son écriture. Nancy Huston admet que son exil ne s'est certes pas amorcé dans un contexte de violence et qu'il n'est en rien comparable à celui d'un exilé de guerre qui aurait dû fuir pour assurer sa survie, ce dont nous convenons. Mais malgré cela, la mémoire de l'auteure en a été affectée et revêt depuis un aspect trouble, altéré par l'exil. Comme l'affirment Joëlle Vitiello et Odile Cazenave dans leur étude sur les itinéraires spatio-temporels chez Nancy Huston, « la nation peut expulser ou retenir. L'exil est aussi un espace mental, lié au sentiment de ne pas faire partie du groupe, d'être aliéné, étranger⁵. » Cette problématique identitaire est manifeste chez divers personnages qui habitent les fictions de Huston, personnages dont l'identité, qui a été niée ou brimée, se redéfinit par l'entremise d'une quête mémorielle. C'est le cas dans le roman *Cantique des plaines*, qui fera l'objet de la présente étude.

³ Nancy Huston, 1995, *Désirs et réalités : textes choisis : 1978-1994*, Montréal, Leméac, p. 201.

⁴ Nancy Huston, *Nord perdu*, *op. cit.*, p. 83.

⁵ Odile Cazenave et Joëlle Vitiello, « Itinéraires spatio-temporels : exil, nomadisme, diaspora chez Nancy Huston, Régine Robin et Émile Olivier. » *Présence francophone*, vol. 58, 2002, p. 10.

Après avoir longtemps fui les lieux de son enfance, Nancy Huston a senti le besoin d'y revenir par l'écriture de son roman *Cantique des plaines*⁶. Selon elle, le grand fantasme sous-jacent à l'écriture est celui de pouvoir réinventer ses propres origines⁷. Tout comme l'Histoire, la littérature a privilégié une vision masculine des faits pendant longtemps. Par son roman engagé, l'auteure tentera de féminiser l'Histoire des plaines en militant pour le dévoilement d'une autre mémoire. Elle nous propose ainsi une réécriture de l'Histoire où le génocide qui provoqua la mort de millions d'indigènes lors de la colonisation est dénoncé par le discours de deux personnages féminins. Tout comme en témoigne Laurence Fillaud-Jirari dans son article intitulé *La dialectique des postcolonialismes et des nationalismes : les récits mémoriels autour de l'immigration au Canada et au Québec*, la situation postcoloniale du Canada est multiple et cela implique l'émergence de différents récits mémoriels concurrents⁸. On assiste ainsi à une hiérarchisation de ces formes d'appropriation du passé. C'est pourquoi, dans la belle version des faits que racontent les livres d'histoire, on ignore trop souvent les violences coloniales dont furent victimes les « sauvages » qui se trouvaient sur le territoire bien avant les Européens. Pourtant, les chiffres parlent d'eux-mêmes : des 18 millions d'Indiens qui habitaient l'Amérique du Nord avant la colonisation, on n'en dénombre plus que 300 000 descendants⁹.

La genèse de ce travail est le fruit d'une réflexion sur l'aspect formel de la déconstruction du roman historique que semble privilégier l'écrivaine. Plusieurs critiques ont qualifié la plume de Nancy Huston comme étant marginale et difficile à catégoriser; certains affirment que son œuvre est marquée par de multiples divisions, puisque l'auteure, dans ses essais et ses romans, questionne des oppositions binaires telles que l'art et la vie, la création

⁶ Nancy Huston, 1993, *Cantique des plaines*, Paris, J'ai lu, 250 p. Désormais, les renvois à cette édition seront signalés, dans le corps du texte, par la seule mention C.D.P. suivie du numéro de la page.

⁷ Corinne Larochelle, 2001, *Corinne Larochelle présente Cantique des plaines de Nancy Huston*, Montréal, Leméac, p. 5.

⁸ Laurence Fillaud-Jirari, « La dialectique des postcolonialismes et des nationalismes : les récits mémoriels autour de l'immigration au Canada et au Québec », *Conflits de mémoire* (dir. de publication Véronique Bonnet), Paris, Karthala, Coll. « Hommes et sociétés », 2004, p. 46.

⁹ Corinne Larochelle, 2001, *op. cit.*, p. 14.

et la procréation (pour elle, le fait de vivre la maternité enrichit l'acte créateur plutôt que d'y être un obstacle) ou le corps et l'esprit. Mary Gallagher croit plutôt que la démarche de Huston, si elle cherche effectivement à remettre en cause ces dichotomies, se veut avant tout plurielle et hétérogène :

Là où certains verraient un foisonnement de frontières et d'oppositions, force nous est de constater plutôt une multiplicité imparable, une pluralité foncièrement dialogique de lieux de passage, de superposition et d'intersection. Ainsi, il serait certainement tentant de voir la multiplication plutôt que la simple division comme étant le principe structural de la démarche de Nancy Huston¹⁰.

C'est également ainsi que nous l'entendons. À notre sens, cette démarche est résolument postmoderne en ce qu'elle cherche à ouvrir de nouvelles réflexions sur les modalités du dire. À l'instar de Jean-François Lyotard et de sa crédulité à l'égard des Métarécits de la modernité, il semble que Nancy Huston tente de déconstruire certains discours totalisants. Car pour elle, ce qui caractérise le sens humain, c'est qu'il se définit à partir de récits, d'histoires et de fictions¹¹. Ainsi, elle invite son lecteur à se montrer critique et vigilant devant les « fictions » (ou Métarécits) qu'on lui impose comme de grandes vérités : l'Histoire, la religion, le patriarcat, etc.

Ce mémoire propose donc une analyse, dans une perspective avant tout postmoderne, des stratégies formelles et discursives qui sont mises à l'œuvre dans le roman *Cantique des plaines* dans le but de réécrire l'Histoire¹². Pour ce faire, nous verrons de quelle façon le livre de Nancy Huston s'inscrit dans le courant postmoderne en considérant, notamment, la forme éclatée et l'aspect autoréflexif du roman. Nous verrons qu'il présente également certaines caractéristiques propres aux œuvres féministes et postcoloniales puisque l'auteure y remet en question plusieurs grandes vérités, telles que le récit mémoriel qui s'est bâti autour de la question des colonisateurs canadiens et l'autorité patriarcale. Lorsque l'on considère la

¹⁰ Mary Gallagher, « Nancy Huston ou la relation proliférante », *Vision/Division : l'œuvre de Nancy Huston*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2004, p. 25.

¹¹ Nancy Huston, 2008, *L'espèce fabulatrice*, Montréal, Actes sud/Leméac, p. 15.

¹² Une version abrégée de ce mémoire est parue dans la revue *FéminÉtudes*, « FéminismeS et diversitéS culturelleS », vol. 14, n° 1, septembre 2009, p. 59-62 ainsi que dans *Les pensées « post- » Féminismes, genres et narration*, Montréal, UQÀM, Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura » n°26, 2011, p. 59-76.

réception critique de Nancy Huston, on observe que les questions de l'auto traduction et de l'écriture migrante y ont été amplement abordées. Toutefois, si les aspects féministes et postmodernes de l'œuvre ont déjà été au cœur d'études antérieures traitant de *Cantique des plaines*, aucune, à notre connaissance, n'en a parlé comme d'une œuvre postmoderne. C'est à cela, et au fait que les liens se tissant entre le postmodernisme, le féminisme et le postcolonialisme n'ont pas été approfondis à la lumière des enjeux du roman, que nous attribuons l'originalité de notre démarche.

Le premier chapitre du mémoire sera consacré aux aspects postmodernes de l'œuvre. Il semble qu'à l'instar de Jean-François Lyotard, Nancy Huston questionne ici plusieurs grandes vérités totalisantes. Nous verrons d'abord que certains essais de l'écrivaine nous révèlent une conception similaire à celle de Lyotard, concernant les métarécits de la modernité. Nous nous pencherons ensuite sur l'autoréflexivité et l'aspect métafictionnel du roman. Ici, le narrateur est un sujet écrivain qui s'exprime au « je » et qui commente sa pratique de l'écriture tout en doutant d'elle. Cette remise en question de l'acte d'énonciation traduit une certaine méfiance vis-à-vis de l'autorité du sujet parlant, et par conséquent, de toute vision totalisante. C'est pourquoi l'auteure tente de démultiplier les points de vue en privilégiant la polyphonie narrative à l'omniscience classique. De plus, nous aurons recours au concept de métafiction historiographique afin de définir de quelle façon le roman de Huston se veut une œuvre consciente de son statut fictif, et qui thématise paradoxalement des faits historiques. Nous verrons finalement qu'au-delà des stratégies discursives du roman, sa forme, qui se caractérise par un mélange des genres et une temporalité fragmentée, nous permet aussi de l'associer à la pensée postmoderne.

Le deuxième chapitre sera consacré aux aspects postcoloniaux de l'œuvre. Nous verrons que dans son roman engagé, l'auteure propose une relecture des faits où Miranda, symbole de tout un peuple opprimé, passe d'objet à sujet du discours. Ainsi, nous observerons d'abord le métissage de l'Histoire qui opère dans le roman et qui permet de démystifier les essentialismes raciaux et culturels. En effet, ici, un élément des « marges » éduque le « centre ». Avant que Paddon ne rencontre Miranda, le métissage revêt une connotation négative puisqu'il s'accomplit dans la violence. Toutefois, sa rencontre avec

Miranda viendra bouleverser ses valeurs, et on peut certainement déceler, dans ce choix narratif, la volonté de l'auteure d'instaurer un dialogue entre les deux cultures. Nous verrons finalement que ce métissage s'opère aussi par la forme même du roman, qui se caractérise par un mélange des genres et par l'insertion de l'oralité et du réalisme magique au sein du texte écrit.

Le troisième chapitre, quant à lui, sera consacré aux aspects féministes de l'œuvre. Tout comme l'Histoire des colonisateurs de l'Amérique, la littérature a longtemps évité la parole des femmes par la promotion d'une vision masculine des événements. Nous observerons d'abord comment la narratrice s'approprie le récit dès l'incipit du roman et s'érige, ainsi, en femme libre. En effet, Paula admet d'emblée que l'Histoire étant trouée, les vides du récit devront être comblés par la fiction et par son geste créateur. Pour les écrivaines féministes, cet acte de réécriture manifeste une certaine volonté de dépasser un système d'opposition binaire. Nous nous pencherons ensuite sur l'union des voix des deux héroïnes, qui se manifeste autant dans le discours que par la forme romanesque. En transgressant la tradition romanesque masculine, qui privilégie une vision « masculine » des événements issue de la société patriarcale, Paula unit sa voix à celle de Miranda, jeune femme métisse doublement marginalisée. Alors qu'elle demeure insaisissable dans les écrits de Paddon, Miranda n'accédera à la parole que sous la plume créatrice de la narratrice, qui lui prêtera la focalisation du récit à maintes reprises. Nous analyserons ensuite l'utilisation du trope ironique dans le discours des deux héroïnes, qui est surtout employé lorsqu'elles dressent un parallèle entre diverses formes de colonialisme. Enfin, nous verrons que le protagoniste masculin ne parviendra pas à accomplir le devoir de mémoire dont il est investi, et que ce n'est qu'en unissant leurs paroles que les femmes parviendront vraiment à réécrire l'Histoire qui les a oubliées.

CHAPITRE 1

LES ASPECTS POSTMODERNES DE L'ŒUVRE

Le discours n'est pas seulement ce qui traduit les luttes ou les systèmes de domination, mais aussi ce par quoi on lutte, le pouvoir dont on cherche à s'emparer.

Michel Foucault

1.1 Vers une définition du postmodernisme

Si tous s'entendent pour dire que le sens du mot « postmoderne » est complexe et multiple, les différents théoriciens qui tentent de l'expliquer s'accordent difficilement, toutefois, sur une seule et même définition. Cette confusion terminologique est sans doute due au fait qu'à travers l'histoire, on a usé de l'étiquette postmoderne dans des contextes différents et parfois contradictoires. En effet, le qualificatif a servi à définir l'esthétique de domaines aussi variés que l'architecture, la littérature, la photographie, le cinéma, la musique et la danse. De plus, alors que certains considèrent que le postmodernisme cherche à rompre totalement avec l'idéologie du mouvement moderne qui le précède, d'autres, comme Linda Hutcheon, croient qu'il est fondamentalement paradoxal puisqu'il s'inscrit à la fois en rupture et en continuité avec celui-ci. Tandis que plusieurs reprochent au postmodernisme son absence de prise de position, pour Hutcheon, il adopte une démarche résolument politique, puisqu'il cherche à dénaturaliser certains modes de représentation historique :

the self-reflexive, parodic art of the postmodern comes in, underlining in its ironic way the realization that all cultural forms of representation – literary, visual, aural – in high art or in the mass media are ideologically grounded, that they cannot avoid involvement with social and political relations and apparatuses¹.

¹ Mark A. Cheetam et Linda Hutcheon, 1991, *Remembering Postmodernism: Trends in Recent Canadian Art*, Toronto, Oxford University Press, p. 111.

En ce sens, la théoricienne se distingue de plusieurs de ses contemporains. C'est cette conception du postmodernisme que nous adopterons tout au long de notre analyse du roman *Cantique des plaines* de Nancy Huston, référant souvent à Hutcheon et à son concept de métafiction historiographique, notamment. Afin de bien camper les concepts clés de notre étude, nous croyons néanmoins nécessaire de reconstituer l'historique du mot « postmoderne » ainsi que les circonstances qui l'ont vu naître, en y incluant la pensée de certains chercheurs, tels que Lyotard, Jameson et Derrida, qui ont contribué à conceptualiser le postmodernisme, bien que la vision qu'en ont certains d'entre eux diffère de la nôtre. Par ailleurs, puisqu'il est impensable d'expliquer les prémisses du postmodernisme sans aborder brièvement le siècle des Lumières et le modernisme, sans lesquels il ne pourrait exister, nous définirons d'abord brièvement ces derniers. À la lumière de ces précisions, la seconde partie de notre chapitre sera, quant à elle, vouée à l'analyse des aspects postmodernes du roman de Huston.

1.1.1 La philosophie des Lumières

La philosophie des Lumières marque la vie culturelle et scientifique de l'Europe du XVIII^e siècle. Considérée aux yeux de plusieurs théoriciens comme la première modernité de l'histoire intellectuelle occidentale, cette pensée repose sur une vision manichéenne du monde en ce qu'elle place l'homme et la raison, qui s'opposent fermement à Dieu, au centre de ses préoccupations. On se distancie ainsi du système monarchique qui dominait jusqu'alors, puisque la suprématie du Roi Louis XIV, le grand Roi-Soleil, était fondée sur son autorité divine. Désormais, on doit adorer l'Homme et non Dieu, puisque la raison dont il est doté permet l'avancement des découvertes scientifiques, symbole par excellence du progrès. Cette époque est notamment marquée par la publication de l'*Encyclopédie* de Diderot, qui s'étend de 1751 à 1772. Cet ouvrage, consacré à l'avancement des découvertes scientifiques²,

² Le discours scientifique est considéré, aux yeux des postmodernes, comme un métarécit puisqu'on lui confère à l'époque une forme d'autorité qui fait en sorte que l'on associe la science à une vérité incontestable.

contribue à étendre l'usage public de la raison à tous les domaines. On y compte plus de 160 auteurs parmi lesquels figurent d'illustres savants et écrivains tels que Rousseau, Montesquieu et Voltaire.

S'il importe de bien définir cette période lorsque l'on tente de conceptualiser le postmodernisme, c'est que ce dernier s'inscrit en opposition par rapport aux philosophes des Lumières. En effet, les postmodernes réfutent l'idée de progrès en laquelle croient les intellectuels qui sont issus de cette époque. Dans l'avant-propos d'un livre qu'ils consacrent à cette période, Noëlla Baraquin et Jacqueline Laffitte précisent que :

la conception du progrès dans cet opuscule repose sur le principe de finalité naturelle, principe non constitutif, mais réfléchissant, hypothèse raisonnablement fondée qui sert de fil conducteur à l'intelligibilité de l'histoire. Ce fil conducteur est l'idée d'un parfait accomplissement, non par l'individu dont la vie est trop brève, mais par l'espèce tout entière, des dispositions humaines, et en particulier de la raison dont la seule vocation ne peut être que de réaliser la destination éthico-politique de l'homme³.

Ici, le fait que l'homme soit doté de rationalité implique qu'il ait un « soi » stable, fixe et cohérent et qu'il puisse faire preuve d'objectivité. Par ailleurs, à l'époque, le langage humain par lequel se construit le savoir, à l'image de celui qui l'érige, se doit aussi d'être rationnel. Comme nous le verrons dans les pages qui suivent, cette philosophie est tout à fait contraire à la pensée postmoderne, puisqu'elle se caractérise par la prédominance de la raison et par une forte croyance en une histoire humaine universelle. Certaines idées qui prévalent durant cette période seront reprises chez les modernes, prédécesseurs des postmodernes, sur lesquelles nous nous attarderons davantage ici.

1.1.2 Le modernisme

Le modernisme est un courant qui prend naissance au début du XX^e siècle. Il touche plusieurs domaines artistiques, tels que la littérature, la musique, la sculpture, la peinture et l'architecture. Sa pensée s'inscrit en rupture avec la philosophie des Lumières. Elle se veut

³ Immanuel Kant (ed. Jacqueline Laffitte et Noëlla Baraquin), 1999, *Idée d'une histoire universelle; Qu'est-ce que les Lumières?*, Paris, F. Nathan, Coll. « Intégrales de philo 30 », p. 3.

également une réaction à l'ère industrielle et à la Première Guerre mondiale. À la suite du conflit, le climat politique est instable et les croyances des intellectuels de l'époque sont ébranlées. Pour les artistes, il apparaît évident que les fondements de la société sont à revoir. On veut rompre avec la tradition et instaurer une nouvelle conception de l'art. On tend ainsi à expérimenter de nouvelles formes. La littérature moderniste en est une de crise et de mise en crise, qui vise à bouleverser les modes de pensée et de représentation du réel et à renouveler les conventions langagières⁴. Le réalisme typique du XIX^e siècle est donc disqualifié puisqu'il semble incapable de dire l'expérience de la modernité⁵. On privilégie plutôt une forme éclatée : la linéarité du récit romanesque est remplacée par une trame narrative non chronologique et le narrateur extradiégétique laisse place à l'introspection d'un narrateur au « je ». Les auteurs modernes mettent également les conventions de la langue à rude épreuve en jouant avec la syntaxe et la ponctuation du texte afin d'en expérimenter les limites. Parmi les écrivains associés à ce courant, notons, pour n'en nommer que quelques-uns, T.S Eliot, James Joyce et Virginia Woolf. Plusieurs courants littéraires avant-gardistes s'inscrivent également dans une mouvance moderne, tels que le postimpressionnisme, le cubisme, le dadaïsme, le surréalisme, le futurisme, le vorticisme, l'imagisme et l'expressionnisme⁶.

Nous en convenons, une telle définition du modernisme peut laisser perplexe puisque plusieurs de ces caractéristiques s'appliquent également à l'esthétique postmoderne, que de nombreux théoriciens considèrent comme étant en rupture avec l'ère qui la précède. Toutefois, comme nous l'avons mentionné plus tôt, nous sommes de l'avis de Linda Hutcheon à ce sujet : le postmoderne s'inscrit à la fois en rupture et en continuité avec le modernisme, et il est en cela paradoxal. Les différences entre les deux mouvances se préciseront dans la prochaine sous-section, où les particularités du postmodernisme sont mises de l'avant.

⁴ Anne Fauré, « Le modernisme », *La Clé des Langues* (Lyon: ENS LYON/DGESCO). ISSN 2107-7029, 2007, en ligne, < http://cle.ens-lyon.fr/1194520212064/0/fiche_article/>, consulté le 26 juin 2010.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

1.1.3 L'avènement du postmoderne

Si d'aucuns estiment que la pensée postmoderne trouve son fondement dans le contexte révolutionnaire des années 1960, période marquée par un bouleversement des valeurs et des mentalités, d'autres affirment plutôt que le terme ne fait son entrée sur la scène artistique et philosophique qu'autour des années 1980. Le postmodernisme s'inscrit à la fois en continuité et en rupture avec le modernisme. Comme leurs prédécesseurs modernes, les auteurs postmodernes favorisent l'écriture réflexive, la fragmentation du discours et la subversion des conventions langagières formelles. Ils usent du pastiche, de la parodie, de l'ironie, du simulacre et de divers jeux de langage afin de revisiter certains textes aux discours totalisants ou de déjouer les limites de l'écriture. Ils privilégient les indéterminations, le mélange des genres, les ambiguïtés identitaires (surtout en ce qui a trait au genre et à la sexualité), la narration polyphonique, et visent à démystifier d'anciennes certitudes. Pour les postmodernes aucune distinction ne prévaut entre les formes d'art dites « hautes » et celles que l'on dit « basses ». Toute forme de discours s'équivaut. Ce qui les différencie des artistes modernes se situe dans leur rapport au langage. En effet, alors que les modernistes considèrent le langage comme un outil pour décrire le monde, les postmodernes croient plutôt que celui-ci crée la réalité plus qu'il ne la reflète⁷. C'est pourquoi ils doutent de toute forme de discours, y compris le leur. De plus, les modernes et les postmodernes n'abordent pas la fragmentation des savoirs de façon similaire, comme le confirme Mary Klage, professeur de l'Université du Colorado, dans son article « Moderne/Postmoderne : lignes de fracture » :

Le modernisme [...] tend à présenter une vue fragmentée de la subjectivité humaine et de l'histoire... mais présente cette fragmentation comme quelque chose de tragique, quelque chose qu'il faille regretter et entériner comme une perte. De nombreux modernistes tentent de soutenir l'idée que les travaux de l'art peuvent rendre l'unité, la cohérence, et le sens qui a été perdu dans la vie moderne; l'art fera ce que d'autres institutions humaines n'ont su réaliser. Le postmodernisme, à l'opposé, ne se lamente pas sur l'idée de la fragmentation, du provisoire ou de l'incohérence, mais bien plutôt

⁷ Anne Fauré, *op cit.*

célèbre tout cela. Le monde est-il sans sens ? Ne prétendons pas que l'art peut alors créer du sens, contentons-nous de jouer avec l'absurde⁸.

Voilà pourquoi, à l'instar de Hutcheon, nous croyons juste d'affirmer que le postmodernisme cherche à se distancer de certaines prémisses modernes (notamment en ce qui a trait à la conception du langage), mais qu'il ne rompt pas complètement avec l'idéologie de ses prédécesseurs.

Par ailleurs, cette absence de consensus sur le postmodernisme s'explique par le fait que plusieurs théoriciens ont contribué à le définir. Jean-François Lyotard est sans doute celui que l'on cite le plus souvent sur la question, surtout pour son célèbre essai intitulé *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*. Selon lui, on tient pour postmoderne l'incrédulité à l'égard des métarécits de la modernité. Il soutient que les métarécits modernes sont à la base du projet moderne, qui se donne pour objectif de réaliser l'universalité des communautés humaines, résultat d'une émancipation progressive de l'humanité entière⁹. Le théoricien avance que l'idée de progrès sous-jacente à cette émancipation ne conduit pas nécessairement vers le mieux et tend à la questionner. Il se penche notamment sur le savoir scientifique, symbole du progrès par excellence, qu'il oppose au savoir narratif. D'avis que le savoir, à notre époque, est devenu une marchandise informationnelle, il entreprend une réflexion sur les récits de légitimation de ce savoir qui opèrent dans notre société contemporaine : « [...] savoir et pouvoir sont les deux faces d'une même question : qui décide ce qu'est savoir, et qui sait ce qu'il convient de décider¹⁰ ? » Il constate que « la classe des dirigeants est et sera celle des décideurs. Elle n'est déjà plus constituée par la classe politique traditionnelle, mais par une couche composite formée de chefs d'entreprises, de hauts fonctionnaires, de dirigeants des grands organismes professionnels, syndicaux,

⁸ Mary Klage, « Moderne/Postmoderne : lignes de fracture », *Psythère Médias*, 2003, en ligne, <http://psythere.free.fr/postmoderne.htm>, consulté le 22 juillet 2010.

⁹ Yves Boisvert, 1996, *Le monde postmoderne analyse du discours sur la postmodernité*, Paris, L'Harmattan, p. 47.

¹⁰ Jean-François Lyotard, 1979, *La condition postmoderne : Rapport sur le savoir*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 20.

politiques, confessionnels¹¹. » La vision postmoderne qu'il nous propose, sans être nihiliste et démentir toute forme de savoir moderne, nous invite donc à dépasser le système sur lequel repose la légitimité de ces savoirs.

Outre Lyotard, nous ne pouvons passer sous silence l'apport de Jacques Derrida, l'un des philosophes ayant contribué au poststructuralisme européen, mouvement révolutionnaire des années 1960. C'est à lui que le postmodernisme doit le concept de la déconstruction, qui fut inspiré de la pensée de Nietzsche et de Hegel¹². Jacqueline Russ, dans son livre *La Marche des idées contemporaine, un panorama de la modernité*, définit ainsi la déconstruction derridienne :

Déconstruire, c'est donc répudier les raides oppositions conceptuelles et enraciner les couples de concepts (corps-esprit; parole-écriture; signifiant-signifié; diachronie-synchronie; etc.) dans un phénomène que Derrida baptise *différance*. En effet, si chaque concept garde une trace du concept opposé et même de tous les autres [...], c'est parce qu'ils tirent leur origine d'un mouvement producteur de différences : telle est la *différance*, jeu systématique des différences, mouvement génératif de ces dernières¹³.

Derrida critique la causalité classique prônée par la philosophie occidentale et par l'institution universitaire, qu'il considère comme étant trop rigides. Il réfute la logique binaire et tend vers une « revalorisation de l'écriture avec sa dissémination des formes graphiques, dans un ordonnancement où règnent l'hétérogène, l'ambiguïté, l'imprévisible, l'aporétique¹⁴. » On constate que comme les postmodernes, il se montre sceptique par rapport au concept de « Vérité », affirmant que l'entité textuelle comporte une multiplicité de sens et d'interprétations. En outre, on peut dire que l'indécidabilité est « l'effet le plus visible de la "déconstruction" derridienne¹⁵. »

¹¹ Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 30.

¹² Grégoire Biyogo, 2005, *Adieu à Jacques Derrida; Enjeux et perspectives de la déconstruction*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Recherche et pédagogie », p. 67.

¹³ Jacqueline Russ, 1994, *La Marche des idées contemporaine, un panorama de la modernité*, Paris, Armand Colin, p. 173.

¹⁴ Grégoire Biyogo, *op cit.*, p. 70.

¹⁵ *Ibid.*, p. 76.

Fredric Jameson, quant à lui, est l'un des principaux détracteurs des théories de Lyotard et Hutcheon. Il soutient que la montée de la pensée postmoderne ne peut être dissociée du capitalisme national qui prédomine à notre époque. À l'instar de certains adeptes des théories postcoloniales¹⁶, il reproche au postmodernisme de faire preuve d'impérialisme alors qu'il prétend justement critiquer les récits totalisants. Marie Vautier traduit la pensée du théoricien en ces termes : « [Pour Jameson, le postmodernisme représente] un nouveau type de société et un nouvel ordre économique – ce qu'on dénote souvent par des euphémismes tels que la modernisation, la société postindustrielle, la société de consommation¹⁷. » Par ailleurs, il reproche aux postmodernes de faire preuve d'une certaine forme d'amnésie en rejetant toute version des faits passés. À cela, Hutcheon répond :

This view assumes that there was a period and a practice *without* multiple amnesias, a time when history was seen purely [...] Looking at the mnemonics of recent art, however, suggests that such a time and place did not and could not exist. History as a communally shared past cannot exist without memory, and memory cannot function without the selectivity allowed by forgetting. The issue is not whether or not aspects of the past are remembered or forgotten, but rather *which* aspects are retained or erased, by whom, and for what ends¹⁸.

Ainsi, au contraire des amnésiques, les postmodernes recourraient sans cesse à la mémoire historique, qu'ils interrogent. Retenons donc que bien qu'elles diffèrent sur plusieurs points, les différentes conceptions postmodernes que nous avons énumérées s'accordent toutes sur ce ceci : le postmodernisme implique une crise de la représentation et une perte de croyance en notre façon de représenter le réel¹⁹. Nous tâcherons désormais de définir la conception postmoderne de Linda Hutcheon, qui sera privilégiée pour notre analyse de *Cantique des plaines*.

¹⁶ Voir le prochain chapitre pour une description plus détaillée des divergences entre le postmodernisme et le postcolonialisme.

¹⁷ Marie Vautier, « Les métarécits, le postmodernisme et le mythe postcolonial au Québec. Un point de vue de la "marge" », *Études littéraires*, vol. 27, n° 1, 1994, p. 47.

¹⁸ Mark A. Cheetham et Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 10. Les mots en italique sont ainsi dans le texte original.

¹⁹ Johannes Willem Bertens et Hans Bertens, 1995, *The Idea of The Postmodern: A History*, London, New-York, Routledge, p. 10-11.

1.1.4 La métafiction historiographique selon Linda Hutcheon

Le postmodernisme, parce qu'il se veut avant tout multiple, pluriel et complexe, s'avère difficile à définir. Nous avons vu que certains théoriciens en ont même des conceptions totalement opposées. La vision qu'en a Linda Hutcheon est à notre sens la plus intéressante puisqu'elle va plus loin que celle de Jameson et de Lyotard. Par ailleurs, puisque cette mouvance en est d'abord une de questionnement et de remise en cause de toute vision totalisante, en avoir une version hermétique serait en fait, aux yeux de Hutcheon, contraire à la philosophie du mouvement. C'est pourquoi elle préfère parler d'une « poétique » postmoderne plutôt que d'en dresser une « définition », la poétique permettant d'esquisser de nouvelles hypothèses quant à la nature du postmodernisme sans imposer de réponse irrévocable : « A poetics would not seek to place itself in a position *between* theory and practice on the question of history, but rather would seek a position *within* both²⁰. » Pour elle, le postmodernisme se définit avant tout par son aspect délibérément, « self-consciously », paradoxal. Les postmodernes privilégient certaines stratégies telles que l'ironie et la parodie, qui cherchent à subvertir des récits totalisants à partir de leurs propres codes, créant ainsi une forme de connivence avec les métarécits qu'ils tendent pourtant à ébranler. Hutcheon explique :

Yet it must also be admitted from the start that this is a very strange kind of critique, one bound up with its own *complicity* with power and domination, one that acknowledges that it cannot escape implication in that which it nevertheless still wants to analyse and even undermine²¹. »

Dans une entrevue accordée à Anne-Claire Le Reste, elle insiste sur le fait que ce paradoxe n'a rien de gratuit et qu'il s'inscrit avant tout dans une démarche politique visant à critiquer toute forme de domination :

Le postmoderne est très politique dans son travail de déconstruction et de démystification. Je pense même que l'attitude postmoderne qui consiste à « rester entre deux eaux » peut être interprétée comme une position politique qui prend en

²⁰ Linda Hutcheon, 1995, *A Poetics of Postmodernism History, Theory, Fiction*, New-York, Routledge, p. 17.

²¹ Mark A. Cheetham et Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 113.

considération les complexités de la politique de la vie courante, sans choisir un métarécit (limitant et totalisant) pour interpréter la vie²².

Cette remise en cause des jeux de pouvoir qui sont impliqués dans toute forme de discours est directement inspirée de la pensée du philosophe français Michel Foucault, que Hutcheon cite à plusieurs reprises dans ses ouvrages : « The traditional devices for constructing a comprehensive view of history and for retracing the past as a patient and continuous development must be systematically dismantled²³. » L'auteur de *L'ordre du discours* soutient que les grands discours qui caractérisent toute société (ce que Lyotard appellerait des « métarécits ») sont contrôlés et redistribués par l'Institution en place de façon à en « conjurer les pouvoirs et les dangers » et à « en maîtriser l'événement aléatoire²⁴. » Derrière ce phénomène se cachent certainement, au sens de Foucault, des processus d'exclusion, « des luttes, des victoires, des blessures, des dominations, des servitudes²⁵. » En plus de témoigner de ceux-ci, le langage serait donc aussi « ce par quoi on lutte, le pouvoir dont on cherche à s'emparer²⁶. » À l'instar de Foucault, les postmodernes croient que toute forme de discours est empreinte de la subjectivité de celui qui le construit. C'est pourquoi ils privilégient les romans métafictionnels où le processus d'énonciation est mis à l'avant-plan. Selon ce postulat, l'Histoire, comme tout métarécit, se définirait comme une construction humaine à laquelle nous n'avons accès que par le langage issu ici d'un processus de textualisation. C'est dans cette optique que Linda Hutcheon s'est intéressée au discours historique, en considérant plus particulièrement un corpus composé de romans postmodernes canadiens-anglais. Dans son livre *The Canadian Postmodern A Study of Contemporary English-Canadian Fiction*, elle consacre un chapitre à l'élaboration d'un procédé postmoderne qu'elle baptise la « métafiction historiographique ». Selon elle, le contexte

²² Anne-Claire Le Reste, « Qu'est-ce que le postmodernisme? », *Le lycée Châteaubriand*, 1999, en ligne, <http://www.lycee-chateaubriand.fr/cru-atala/publications/hutcheon.htm>, consulté le 14 juin 2010.

²³ Linda Hutcheon, 1988, *The Canadian Postmodern A Study of Contemporary English-Canadian Fiction*, Toronto, Oxford university press p. 66.

²⁴ Michel Foucault, 1971, *L'ordre du discours leçon inaugurale au collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard, p. 10-11.

²⁵ *Ibid.*, p. 10.

²⁶ *Ibid.*, p. 12.

postcolonial duquel est issu la littérature canadienne-anglaise fait en sorte que celle-ci se prête à ce type de réécriture historique: « This kind of metafiction represents something beyond a post-colonial Canadian need to reclaim the past²⁷. » En effet, pendant plus de deux siècles, le peuple canadien subit diverses formes de marginalisation et doit se battre afin de revendiquer son identité et sa spécificité. Encore aujourd'hui, la question identitaire demeure un enjeu primordial au pays. Le peuple doit se battre contre les influences anglaises et contre celles de leurs voisins américains, qui imposent leur mode de vie à l'échelle planétaire. Les Amérindiens et leurs descendants militent toujours pour obtenir réparation du passé et plusieurs microcrises font rage au sein même des différentes provinces. L'histoire du Canada est donc caractérisée par de multiples épisodes de tensions²⁸ qui transparaissent dans la littérature. Hutcheon affirme à ce sujet :

In their self-reflexivity, Canadian postmodern novels offer yet another example of the self-conscious or "meta-" sensibility of our times, that is, of the awareness that all our systems of understanding are deliberate and historically specific human constructs (not natural and eternal givens), with all the limitations and strengths which that definition entails²⁹.

Hutcheon insiste sur les liens qui se tissent entre la fiction et l'histoire. Les romans de métafiction historiographiques tendent à démontrer que le travail imaginaire ne s'oppose en rien à la recherche historique, bien que celle-ci soit reconnue pour être factuelle et objective. Au contraire, la fiction fait partie intégrante de ce type d'écriture :

[La] métafiction historiographique [est] une fiction qui est très consciente de son statut de fiction, et pourtant qui a pour objet les événements de l'histoire vue alors comme une construction humaine (et narrative) qui a beaucoup en commun avec la fiction³⁰.

Les auteurs de métafiction historiographique remettent en cause le métarécit historique et son caractère objectif en montrant qu'il s'agit avant tout d'un récit construit. On se demande :

²⁷ Linda Hutcheon, *The Canadian Postmodern A Study of Contemporary English-Canadian Fiction*, op. cit., p. 73.

²⁸ La question postcoloniale autochtone de l'ouest canadien sera davantage développée dans le chapitre traitant des aspects postmodernes et postcoloniaux de *Cantique des plaines*.

²⁹ Linda Hutcheon, *The Canadian Postmodern A Study Of Contemporary English-Canadian Fiction*, op. cit., p. x.

³⁰ Anne-Claire Le Reste, op. cit.

Qui écrit l'Histoire? Comment l'Autre y est-il représenté? Dans quel contexte? Linda Hutcheon affirme : « To write history (or historical fiction) is (equally) to narrate, to represent by means of selection and interpretation. History (like realist fiction) is *made* by its writer, even if events are made to seem to speak for themselves³¹. » La métafiction historiographique amorce une réflexion sur le processus d'écriture du récit historique, processus dans lequel, nous le verrons, le rôle du lecteur est primordial.

Pour Linda Hutcheon, la métafiction suggère que la connexion mimétique entre l'art et la vie n'est plus la même puisque l'acte de lecture participe également à la production du sens textuel. Les textes de métafiction historiographique ne mettent pas l'accent sur l'auteur et le lecteur en tant qu'agents historiques réels, mais bien sur le processus d'énonciation³² qui les unit³³. Généralement, ce type de roman met en scène un narrateur-personnage qui tente de réécrire l'Histoire en insistant sur sa pratique d'écriture et sur les difficultés qu'elle présente. Plus que de simples romans à caractère autoréflexif, les œuvres de métafiction historiographique évoquent notre rapport à l'histoire dans une visée politique. Linda Hutcheon explique :

This kind of metafiction thematizes its own interaction both with the historical past and with the historically conditioned expectations of its readers. If, as these texts suggest, language in a sense constitutes reality, rather than merely reflecting it, readers become the actual and actualizing links between history and fiction, as well as between the past and the present³⁴.

Ainsi, alors que le roman traditionnel laisse place à une certaine « manipulation » du lecteur par le narrateur, ici, rien ne lui est caché. On alterne généralement entre les réflexions méta-fictionnelles (au présent) du sujet écrivant et sa reconstruction des faits (au passé). Les

³¹ Linda Hutcheon, *The Canadian Postmodern A Study Of Contemporary English-Canadian Fiction*, op. cit., p. 66.

³² Le mot « énonciation » est écrit en français (en italique) dans le texte original en anglais. Linda Hutcheon en réfère ici au concept élaboré par les linguistes français pour parler du contexte discursif d'écriture et de lecture d'un texte.

³³ Linda Hutcheon, *The Canadian Postmodern A Study of Contemporary English-Canadian Fiction*, op. cit., p. 61.

³⁴ *Ibid.*, p. 65.

conventions du texte historique sont subverties afin de faire émerger une nouvelle histoire aux points de vue multiples. Au sens de Hutcheon, il s'agit là de l'un des nombreux paradoxes du postmodernisme, qui remet en cause les fondements de genres préétablis sans lesquels il n'aurait toutefois pas raison d'être. Sans renier que tout principe de vérité puisse être valable, on tente plutôt de montrer qu'il n'existe pas UNE version des faits unique et linéaire qui prévaut sur les autres, mais bien que PLUSIEURS histoires coexistent. Rien n'est nié, mais tout est relativisé.

Comme c'est le cas pour plusieurs œuvres postmodernes, dans les romans de métafiction historiographique, l'individuel et le collectif s'imbriquent et se confondent dans un récit à la forme polyphonique :

Left to pull together the various and fragmentary points of view we have been offered and, like the jury at the end of the novel, we [...] must make an evaluation and interpretation of all we have been told. [...] all points of view are ultimately united in and by the text's readers³⁵.

Le narrateur extradiégétique qui dicte les événements « tels qu'ils sont » sans s'impliquer dans le récit est ici disqualifié. On présente plutôt au lecteur un récit complexe, voire chaotique, où il est souvent difficile de situer l'énonciateur. C'est à lui que revient la tâche de réorganiser les faits pour en faire un tout cohérent. Hutcheon affirme à ce sujet : « This novel disorients its reader on the level of its narration (who speaks? is the text written? oral? transcribed?), its plot and temporal structures, and even its material existence³⁶ ». Par ailleurs, tout comme la pensée postmoderne remet en doute toute forme de discours, incluant le sien, le narrateur du roman de métafiction historiographique remet en doute sa propre parole. Il devient alors impossible de distinguer la fiction du fait historique, qui se voit empreint d'une certaine subjectivité.

³⁵ Linda Hutcheon, *The Canadian Postmodern A Study of Contemporary English-Canadian Fiction*, op. cit., p. 65.

³⁶ Linda Hutcheon, 1989, *The Politics of Postmodernism*, Londres, Routledge, p. 45.

1.1.5 La parodie

Les auteurs postmodernes ont parfois recours à la parodie pour dénaturiser certains récits totalisants. Linda Hutcheon s'est intéressée à ce procédé dans plusieurs de ses études. Elle écrit à ce sujet :

Comme les autres formes intertextuelles (telles que l'allusion, le pastiche, la citation, l'imitation et ainsi de suite), la parodie effectue une surimposition de textes. Au niveau de sa structure formelle, un texte parodique est l'articulation d'une synthèse, d'une incorporation d'un texte parodié (d'arrière-plan) dans un texte parodiant, d'un enchâssement du vieux dans le neuf³⁷.

Elle insiste aussi sur le fait que la parodie rejoint l'esthétique postmoderne :

Parody is a perfect postmodern form, in some sense, for it paradoxically both incorporates and challenges that which it parodies. It also forces a reconsideration of the idea of origin or originality that is compatible with other postmodern interrogations of liberal humanist assumptions³⁸.

Alors que certains théoriciens comme Jameson reprochent au postmodernisme d'emprisonner les textes du passé par le pastiche, Hutcheon croit plutôt que la parodie permet aux auteurs postmodernes d'établir une distance critique par rapport à ces textes et à leur originalité. Pour les postmodernes, toute forme de discours est construite et influencée par de nombreux facteurs (contextes socio-historique, autres œuvres, etc.). L'originalité, par conséquent, n'existe pas. Par ailleurs, la parodie leur permet d'intégrer une forme de subjectivité à certains récits historiques clos³⁹. Une fois que ces textes sont parodiés, leur « pureté » et leur intouchabilité se voient mises en doute. La parodie agit à même les conventions romanesques traditionnelles en les subvertissant, visant à explorer les limites du langage. Elle place les textes du passé dans un rapport critique avec le présent en instaurant une distance entre le texte premier et le texte second, ouvrant la porte à de nouvelles lectures.

³⁷ Linda Hutcheon, « Ironie, satire, parodie : une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique*, vol. 12, 1981, p. 143.

³⁸ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism History, Theory, Fiction*, op. cit., p.11.

³⁹ *Ibid.* p. 11.

De surcroît, au sens de Hutcheon, une définition de la parodie postmoderne ne doit pas se limiter à l'aspect ridiculisant qu'on attribue généralement à cette stratégie, puisque l'usage qu'en font les postmodernes va beaucoup plus loin. :

There is nothing in *parodia* that necessitates the inclusion of a concept of ridicule, as there is, for instance, in the joke or *burla* of burlesque. Parody, then, in its ironic "trans-contextualization" and inversion, is repetition with difference. A critical distance is implied between the backgrounded text being parodied and the new incorporating work, a distance usually signaled by irony. But this irony can be playful as well as belittling; it can be critically constructive as well as destructive.⁴⁰

La théoricienne insiste sur le fait que la parodie postmoderne se distingue de la parodie traditionnelle puisqu'elle se veut plus qu'une simple imitation d'où surgit un effet comique; ici, la répétition ironique du texte parodié implique une distance critique. Au même titre que pour l'ironie, la duplicité de la parodie fait en sorte qu'elle ne peut exister sans l'implication d'un lecteur qui sait reconnaître le texte original : « Parody is showing us that there is a need to look again at the interactive powers involved in the production and reception of texts⁴¹ », précise Hutcheon. En insistant sur la réception du texte et sur le rapport dynamique qui se crée entre l'auteur et le lecteur, la parodie postmoderne attire aussi l'attention sur les possibles manipulations de l'auteur et sur les enjeux de pouvoir qu'implique ce type de relation. Car pour que le lecteur puisse repérer le décalage parodique entre deux textes, l'auteur doit guider et contrôler, d'une certaine façon, la compréhension textuelle qu'en a ce dernier⁴². En somme, les auteurs postmodernes, qui tendent vers la déconstruction des grands discours historiques et la révision du passé, privilégient la parodie pour son grand pouvoir subversif. En montrant le décalage entre d'anciens textes et leur nouvelle version parodique, celle-ci met en lumière le fait que toute œuvre s'inscrit dans un contexte d'énonciation et de réception qui en construit le sens.

⁴⁰ Linda Hutcheon, 1985, *A Theory of Parody The Teachings of Twentieth Century Art Forms*, New-York, Methuen, coll. « University paperbacks », p. 32. Les mots en italique sont ainsi dans le texte original.

⁴¹ *Ibid.*, p. 86:

⁴² *Ibid.*, p 89.

Nous avons vu que la pensée postmoderne, dans une visée déconstructiviste qu'elle hérite des poststructuralistes, cherche à ébranler les savoirs que l'on tient pour « naturels » parce qu'ils sont légitimés par une institution dominante. En mettant au jour le processus d'énonciation dans lequel s'élabore toute forme de discours, y compris le sien, elle montre que l'on doit se méfier du concept d'objectivité puisque toute parole est construite par celui qui l'énonce. En ce sens, les auteurs postmodernes se jouent des frontières entre la fiction et le « réel » pour témoigner du fait qu'ils sont étroitement imbriqués. Afin de remettre en cause les conventions romanesques, ils ont recours à diverses stratégies, telles que le mélange des genres, les jeux de langage, le pastiche, l'ironie et la parodie. Ils disqualifient le narrateur omniscient pour lui préférer la narration polyphonique, qui permet de démultiplier les points de vue en laissant les voix qui furent occultées prendre la parole qui leur revient. Voyons désormais de quelle façon ces stratégies sont mises à l'œuvre dans *Cantique des plaines*.

1.2 Les aspects postmodernes de *Cantique des plaines*

Nous croyons que Nancy Huston se montre préoccupée par plusieurs questions postmodernes. Il semble qu'elle remette en cause la validité de plusieurs métarécits. Certains essais de la romancière nous révèlent en ce sens une conception de la connaissance humaine qui s'apparente grandement à celle que prônent les postmodernes. Dans *L'espèce fabulatrice*, elle affirme que pour elle, ce qui caractérise le sens humain, c'est qu'il se définit à partir de récits, d'histoires et de fictions⁴³ :

Quelle est la « véritable » histoire de votre famille, de votre patrie? Vous n'en savez rien, et pour cause. Ce que l'on nous apprend sur la nation, la lignée, etc., n'est pas du réel, mais de la fiction. Les faits ont été soigneusement sélectionnés et agencés pour aboutir à un récit cohérent et édifiant. Où sont passés les nuls, les putes, les médiocres, les méfaits, les massacres, les conneries...?⁴⁴

Plus loin, on peut aussi lire : « chez les humains aucune vérité n'est donnée. Toutes, par le truchement des fictions, sont construites⁴⁵. » Ainsi, l'auteure invite son lecteur à se

⁴³ Nancy Huston, 2008, *L'espèce fabulatrice*, Montréal, Actes sud/Leméac, p. 15.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 88.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 33.

montrer critique et vigilant devant les « fictions » (ou métarécits) qu'on lui impose comme étant des faits objectifs. Dans son roman *Cantique des plaines*, elle nous propose une réécriture de l'histoire de l'Ouest canadien dans laquelle le récit officiel concernant la colonisation des plaines est remis en cause. Comme l'affirme Jimmy Thibeault dans sa thèse intitulée « Briser la chaîne identitaire ou apprendre à conjuguer l'identité au présent. Réflexion sur le processus d'identification dans *Tchipayuk ou le chemin du loup* de Ronald Lavallée, *Cantique des plaines* de Nancy Huston et *Le Coulonneux* de Simone Chaput », l'image que conserve l'auteure de la terre de son enfance en est une qui est « préfabriquée, [...] qui renvoie à un idéal profondément ancré dans un imaginaire collectif français⁴⁶. » Elle tentera donc, en revisitant sa terre natale par l'écriture, d'y réintroduire les voix de l'histoire qui furent trop longtemps étouffées en nous proposant un nouveau récit ouvert, multiple et propice au questionnement. Dans cette partie de notre analyse, nous tenterons de démontrer que le roman *Cantique des plaines* s'inscrit dans une mouvance postmoderne, notamment à partir du concept de métafiction historiographique élaboré par Linda Hutcheon.

1.2.1 Du journal de Paddon au journal de Paula

À son décès, Paddon lègue à sa petite-fille Paula un manuscrit presque illisible. Le texte est raturé à plusieurs endroits et le sens de certains extraits inachevés se fait difficile à comprendre. Alors qu'elle tente de lire entre les lignes, Paula interroge son grand-père : « J'essaie de lire ton manuscrit. [...] Tu voulais encore communiquer quelque chose, mais cette chose était si enfouie, si étouffée par tes réserves tes doutes et tes scrupules que même sa forme globale est maintenant impossible à deviner » (C.D.P. p. 14) Toute sa vie durant, Paddon a caressé le projet ambitieux d'écrire un essai philosophique sur le temps. Mais le temps lui a échappé, et avec lui la mémoire. À ce sujet, Paula affirme : « Tu as traversé le clavier de ce siècle, Paddon, en cherchant à regarder où tu mettais les pieds, et tu as échoué. »

⁴⁶ Jimmy Thibault, « Briser la chaîne identitaire ou apprendre à conjuguer l'identité au présent. Réflexion sur le processus d'identification dans *Tchipayuk ou le chemin du loup* de Ronald Lavallée, *Cantique des plaines* de Nancy Huston et *Le Coulonneux* de Simone Chaput », thèse, Department of Modern Languages and Cultural Studies, University of Alberta, 2002, f. 48.

(C.D.P. p. 10) En effet, Paddon n'a jamais réussi à écrire son essai et cet échec l'a profondément bouleversé. Lorsqu'elle reçoit le manuscrit de ce dernier, Paula se rappelle une promesse qu'elle lui a faite il y a fort longtemps. Alors qu'elle n'avait qu'une dizaine d'années, sensible à la détresse de son grand-père, elle lui a promis de l'aider à terminer son essai. Vu son jeune âge, elle ne comprenait pas toute la portée de ses paroles. Mais aujourd'hui adulte, Paula sait qu'elle devra prendre le relais de l'écriture pour pallier la parole de l'homme, qui a échoué. Dès l'incipit du roman, la narratrice affirme donc que son geste d'écriture est motivé par un devoir de mémoire.

Paula devra réécrire deux histoires en parallèle : celle de Paddon, bien sûr, mais aussi celle de la plaine, car à travers la vie de l'homme défunt se dessinent les mémoires de tout un peuple et de ses blessures. Le roman s'ouvre sur la mort de Paddon, et dans le chant funèbre de Paula se dessine rapidement un lien symbolique très fort entre l'homme et la plaine. Cet extrait en témoigne : « Je vois une route qui traverse la plaine en une courbe infinie et le soleil qui l'écrase, qui t'écrase toi contre l'asphalte, la pierre pulvérisée et le goudron – oui désormais tu fais partie de cette route. [...] tu es aplati sur cette plaine. » (C.D.P. p. 5) Quelques pages plus loin, on peut lire également : « Pas une seule fois tu n'as quitté l'enceinte de ta province. Et maintenant tes propres os reposent dans la terre d'Alberta. Cette contrée est donc à moi, enfin. » (C.D.P. p. 13) Paula manifeste ici une certaine volonté de s'approprier le récit. Elle nous annonce qu'une double remise en cause de la vérité historique sera élaborée puisque dès les premières lignes du roman, la petite et la grande histoire se voient imbriquées. Paula se demande : « Parviendrai-je à insuffler, à cette Histoire qui si rapidement se fane, assez de vie pour qu'elle devienne une histoire? » (C.D.P. p. 59)

Ce procédé est typique du roman postmoderne, où on tente de substituer au grand récit historique une multiplicité de petites histoires, qui sont toutes aussi valables. On refuse d'admettre une seule et unique version des faits dite « officielle ». Par ailleurs, cette stratégie discursive vise également à déconstruire le canon du roman historique traditionnel. Linda Hutcheon affirme :

In the past, of course, history has often been used in novel criticism, though usually as a model of the realistic pole of representation. Postmodern fiction problematizes this model to query the relation of both history to reality and reality to language⁴⁷.

S'il n'est pas rare de voir se côtoyer petite et grande histoire dans le roman historique, l'œuvre de Huston rend le phénomène plus complexe en y ajoutant une dimension politique. Tout au long de son récit, Paula questionne la version des faits qu'on lui a inculquée dès l'enfance et s'interroge, par le fait même, sur le pouvoir du langage.

1.2.2 *Cantique des plaines* : un roman de métafiction historiographique

Dans cette partie de notre étude, nous analyserons le roman de Nancy Huston à partir du concept de métafiction historiographique de Hutcheon, que nous avons préalablement conceptualisé. Comme nous le rappelle Linda Hutcheon, le postmodernisme ne cherche pas à répudier le passé, mais « à le comprendre comme une construction humaine plutôt que comme un “donné” objectif⁴⁸. » À partir de cette prémisse, la théoricienne élabore le concept de métafiction historiographique. Celle-ci englobe certains romans postmodernes qui ont pour objet les événements de l'histoire vue alors comme une construction humaine (et narrative) qui a beaucoup en commun avec la fiction⁴⁹. Le *Cantique des plaines* de Huston s'inscrit dans cette lignée. Dans son pacte de lecture, la narratrice Paula établit d'emblée qu'elle aura recours à la fiction pour reconstituer les événements historiques : « Il me faudra beaucoup de temps et de culot et d'imagination. (C.D.P. p. 16) [...] tu ne peux continuer de vivre que dans mes mots. [...] Je suis une funambule qui doit sécréter, telle une araignée, la corde raide sur laquelle elle avance. » (C.D.P. p. 59) Dans ce choix narratif, on peut certainement déceler une réflexion de l'auteure sur l'écriture de l'Histoire et sur la part de subjectivité inévitable qu'implique cette tentative.

⁴⁷ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism History, Theory, Fiction*, op. cit., p. 15.

⁴⁸ Anne-Claire Le Reste, op. cit.

⁴⁹ *Ibid.*

Dans son article intitulé « Dialogisme et réflexion sur l'écriture dans *Cantique des plaines* de Nancy Huston », Anissa Talahite-Moodley s'est penchée sur la narration particulière du roman. Elle affirme que « le roman [...] suggère au fil de la lecture que cette écriture n'a été possible que par toute une réflexion sur les modalités du dire.⁵⁰ » Ainsi, par le caractère autoréflexif de son récit, la narratrice complexifie le texte historique traditionnel. Ce dernier recourt généralement à un narrateur auto-diégétique qui présente certains faits, d'un ton distant et faussement objectif, comme étant « naturellement » véridiques. Comme le rappelle Jimmy Thibault en citant Barthes, « il est accepté, depuis les travaux d'Émile Benveniste, que le discours objectif/constatif soit associé à une narration utilisant l'instance discursive *il* qui, par son impersonnalité, fournirait au récit, selon Barthes, "la sécurité d'une fabulation crédible"⁵¹. » Nancy Huston cherche à déconstruire ce carcan théorique en montrant qu'écrire l'Histoire, c'est aussi narrer, se représenter par un travail de sélection et d'interprétation. Ainsi, l'Histoire ne serait rien d'autre qu'un récit humainement construit.

Par ailleurs, les seules traces tangibles du passé que possède Paula se limitent aux écrits indéchiffrables de Paddon. La jeune femme doit donc écrire à partir de ses souvenirs, sans doute biaisés parce que le temps les a façonnés et parce qu'à l'époque, elle percevait les événements avec des yeux d'enfant. La mission de Paula consiste donc à réécrire, dans des mots qui lui sont propres, cette histoire qu'on n'a jamais racontée, mais dont elle est « certaine qu'elle a eu lieu. » (C.D.P. p. 19) Ici, le travail de l'imaginaire ne s'oppose en rien à l'écriture historique. Au contraire, il en fait partie intégrante. Linda Hutcheon nous rappelle que l'histoire et la fiction ne sont pas opposées puisqu'elles relèvent toutes deux du discours. Et tout type de discours, quel qu'il soit, implique une certaine forme de pouvoir :

[There is a] common nature of both history and fiction: both are discourse, and by "discourse" I mean here language as active *énonciation*, and not as fixed and static text. With that affirmation comes an awareness of the potential for ideological manipulation

⁵⁰ Anissa Talahite-Moodley, « Dialogisme et réflexion sur l'écriture dans *Cantique des plaines* de Nancy Huston », *Studies in Canadian literature/Études en littérature canadienne*, vol. 32, n°1, 2007. p. 107.

⁵¹ Jimmy Thibault, *op. cit.*, p. 58.

of readers—through rhetoric or through the power of language and of the vision it can create⁵².

C'est pourquoi ici, l'acte d'énonciation n'est jamais supprimé; il est clairement défini et situé, et nous rappelle que la fiction est historiquement conditionnée. Dans l'espace narratif qu'elle crée, Paula commente son processus créateur en nous faisant part des difficultés qu'elle vit lorsque vient le temps de retracer le passé : « Oh je suis venue jusque là Paddon et soudain je n'arrive pas à écrire un mot de plus, à entendre ni à voir ni à croire un seul détail de plus de cette vie que je m'efforce de t'inventer. C'est un processus tellement mystérieux [...]. » (C.D.P. p. 212) Le lecteur accède ainsi aux différentes phases de création du texte. Rien ne lui est caché. C'est à lui que revient la tâche quasi impossible de distinguer le vrai du faux et de juger les faits qu'on lui présente.

1.2.3 Le rapport auteur/lecteur

Comme dans tout roman de métafiction historiographique, dans *Cantique des plaines*, l'acte d'écriture revêt autant d'importance que l'acte de lecture. Cette complicité entre énonciateur et récepteur permet de situer le geste d'écriture et d'en mesurer les conséquences idéologiques. Le plus bel exemple de cet éternel scepticisme postmoderne est sans doute lié à la parole de Miranda qui naît sous la plume de la narratrice. Miranda est la maîtresse de Paddon, une femme métisse au statut doublement marginal. Celle-ci demeure difficile à identifier dans le récit de l'aïeul. La première fois qu'elle voit son nom sur papier, Paula se demande : « Qui est Miranda? » (C.D.P. p. 46) La voix de la jeune femme se fait peu à peu entendre lorsque Paula focalise sur le personnage en lui redonnant la parole. Miranda nous raconte une autre version des faits historiques, qui va à l'encontre de celle que Paddon, enseignant d'histoire au lycée, transmet à ses élèves. Toutefois, même cette autre histoire est remise en cause lorsqu'à la toute fin du récit, après avoir fait ce qu'elle croyait juste, la narratrice commente son geste et en mesure la portée. Paula se dit troublée après avoir rêvé

⁵² Linda Hutcheon, *The Canadian Postmodern A Study of Contemporary English-Canadian Fiction*, op. cit., p. 73.

qu'elle tuait la jeune femme par le simple fait de poser son regard sur elle, comme si la vision qu'elle en donnait avait profané sa mémoire. Soudain, elle semble douter de la validité de son entreprise et prend conscience des conséquences idéologiques : « Ce rêve m'a affligée parce qu'il suggère que ce que je fais ici est tout le contraire de ce que j'avais aspiré à faire : au lieu de coudre un linceul, je profanerais des cadavres? » (C.D.P. p. 238)

Paula réfléchit ainsi sur l'autorité que détient sa parole, et sur son pouvoir. Les textes de métafiction historiographique remettent en question l'acte d'énonciation et traduisent une certaine méfiance vis-à-vis de l'autorité du sujet parlant, et, par conséquent, de toute vision totalisante⁵³. C'est pourquoi Paula doute de la validité de son propre récit. En ce sens, il est intéressant d'observer que la trame narrative du roman se construit sous la forme d'un dialogue monologique. Afin d'interroger ses nombreuses hypothèses, Paula questionne son grand-père, qu'elle interpelle directement : « C'est bien cela Paddon, je ne me trompe pas? Quelque chose comme ça. » (C.D.P. p. 145) Ce « tu » acquiert un double statut : il évoque, bien sûr, l'aïeul disparu, mais représente également un appel au narrataire, à qui on rappelle le caractère subjectif de l'entreprise de la narratrice. À plusieurs reprises, celle-ci évoque la possibilité que ce qu'elle avance puisse être faux. Jamais elle ne laisse croire à l'autorité de sa parole, et cet aspect du roman est résolument postmoderne.

1.2.4 La non-chronologie et la polyphonie narrative

Dans leur article intitulé « Les conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires », Lori Saint-Martin et Isabelle Boisclair, en citant Rachel Blau Duplessis, soutiennent que « le roman, et en particulier la structure narrative, est aussi bien "the place where ideology is coiled" (l'endroit où se tapit l'idéologie) qu'un lieu privilégié pour s'en prendre aux conventions sociales par l'intermédiaire d'une mise en échec des

⁵³ Linda Hutcheon, *The Canadian Postmodern A Study of Contemporary English-Canadian Fiction*, op. cit., p. 19.

conventions narratives⁵⁴. » En effet, pour les postmodernes, la forme romanesque se veut, au même titre que les stratégies discursives, un lieu de transgression et de déconstruction. En ce sens, la structure narrative du roman *Cantique des plaines* nous permet également de l'inscrire dans cette mouvance. Le récit de Paula prend une forme atypique. La narratrice évoque le « patchwork » (C.D.P. p. 225) pour qualifier l'histoire qui se dessine sous sa plume, renvoyant ainsi à un ensemble multiple, composé de différents fragments. Les événements de la vie de Paddon nous sont racontés dans un ordre non chronologique. Le récit s'ouvre sur la mort de ce dernier : « Et voici comment je m'imagine ton agonie [...] » (C.D.P. p. 5). Le premier réflexe du lecteur est de croire que les faits seront relatés dans un ordre décroissant. Toutefois, bien que l'histoire se termine par la naissance du protagoniste, il n'en est rien. Paula ressasse ses souvenirs dans un ordre imprécis, voire aléatoire. Pour les postmodernes, ce procédé vise à déconstruire le carcan du récit historique traditionnel, nous rappelant la subjectivité dont sont empreints les événements narrés et organisés. Une fois de plus, l'acte d'énonciation est mis en avant-plan. Linda Hutcheon cite Dennis Duffy à ce sujet :

The effect of reading in fragmented form about the thematized archival researching process [...] is to make us aware that stories 'do not tell themselves. They do not come to us with beginnings, middles, and ends waiting to be bevelled neatly against each other. They come from scraps and tags and we order them according to our notions of meaning'⁵⁵.

Paula se permet ainsi d'interrompre le récit et de le reformuler à sa guise lorsque, depuis le moment présent de sa narration, elle commente une trame historique qui se précise peu à peu : « Ce que je vois ensuite vient de plusieurs années plus tard, de l'époque où tu étais déjà prof de lycée à Calgary, l'ordre dans lequel m'arrive ta vie est tout sauf chronologique. » (C.D.P. p. 35)

Afin de déconstruire le récit historique traditionnel, l'auteure nous propose également un roman à plusieurs voix. La trame narrative se fait complexe; les voix se superposent dans

⁵⁴ Lori Saint-Martin et Isabelle Boisclair, « Les conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires », *Recherches féministes*, vol. 19, n°2, 2006, p. 6.

⁵⁵ Linda Hutcheon, *The Canadian Postmodern A Study of Contemporary English-Canadian Fiction*, op. cit., p. 66.

un récit où passé et présent se répondent. On alterne sans cesse entre le commentaire de Paula, la parole de Miranda et les extraits du manuscrit de Paddon. Le fait que l'Histoire soit prise en charge par trois personnages permet de démultiplier les points de vue. En ce sens, si la version « officielle » de l'Histoire se veut objective, Nancy Huston cherche plutôt à démontrer que sa forme n'est pas figée et qu'on ne pourra la réécrire qu'en laissant émerger les multiples voix qui la définissent. Elle emprunte ainsi au concept de polyphonie narrative élaboré par Mikhaïl M. Bakhtine dans son étude sur la poétique de Dostoïevski. Selon le théoricien, l'œuvre du grand romancier se caractérise par le fait que chaque voix narrative possède son propre monde tout en se combinant aux autres voix dans l'unité d'un événement⁵⁶ :

La parole que le héros prononce sur lui-même et sur le monde a le même poids que celle d'un auteur ordinaire; elle n'est pas soumise à la représentation objective du héros, dont elle fournirait un des traits [...] Elle possède une exceptionnelle indépendance dans la structure de l'œuvre, elle résonne en quelque sorte AUX CÔTÉS DE la parole de l'auteur et se combine d'une façon particulière avec elle ainsi qu'avec les voix non moins qualifiées des autres héros⁵⁷.

C'est de cette façon qu'est structuré le roman *Cantique des plaines*. Ici, la multiplication et la diversification des points de vue produit l'impression d'une Histoire en train de se faire et dans laquelle le lecteur est impliqué⁵⁸. Si le besoin de reproblématiser l'Histoire se fait criant, celle-ci ne peut néanmoins être réécrite qu'à travers divers récits plus ou moins partisans qui risquent de se contredire. Par ailleurs, comme dans l'œuvre de Dostoïevski, toutes les voix de l'histoire sont aussi valables. Même ceux qui furent marginalisés, comme Miranda, peuvent enfin se faire entendre⁵⁹.

⁵⁶ Mikhaïl M. Bakhtine, 1970, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, Éditions l'Âge d'Homme, p. 11.

⁵⁷ *Ibid.*, p.11.

⁵⁸ Benoît Denis, 2000, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », p. 87.

⁵⁹ Cet aspect du roman sera développé plus amplement dans le troisième chapitre de notre étude, qui traitera principalement du personnage métis du récit.

Ici, en plus des trois protagonistes principaux, les paroles de plusieurs personnages sont rapportées sous la forme de dialogues où les voix se confondent, comme en témoigne cet extrait : « Tu montras le certificat de mariage à Mildred en lui disant, Tu ne m'as jamais parlé de ça et elle haussa les épaules en répondant, Elle est morte et tu répétras, Elle est morte et tu as donné son nom à ta fille? » (C.D.P. p. 82) Voilà une forme de dialogue bien particulière : ni guillemets, ni tirets, ni changements de lignes ne séparent les propos des différents interlocuteurs. Seule la lettre majuscule nous permet de comprendre que c'est un autre personnage qui s'exprime. Le rythme du texte se voit fragmenté par ce type de ponctuation, qui peut être déroutant à la première lecture. Lorsqu'on lit, par exemple, « Elle est morte et tu répétras », on peut d'abord croire que toute cette phrase est dite par Mildred. Pour les auteurs postmodernes, cette forme textuelle morcelée est l'une des diverses formes de rupture leur permettant de s'opposer aux notions d'ordre et d'harmonie pour exposer un impérialisme qui défend et neutralise d'autres modes de représentation et instaurer un nouvel ordre du discours fragmenté et hétérogène⁶⁰.

1.2.5 Les jeux de langage et le mélange des genres

La mise en page particulière du roman ainsi que ses nombreux jeux de langage nous permettent également de l'associer au courant postmoderne. À plusieurs reprises, l'auteure isole certaines parties du texte par des blancs typographiques ou des sauts de page afin de mettre certaines réflexions de la narratrice en évidence. Le texte attire également l'attention sur sa forme par la répétition de mots ou en jouant avec la ponctuation. Cet extrait, qui traite de la Seconde Guerre mondiale, en témoigne bien :

Tu étais abasourdi par ce qui venait de se produire, obsédé par les images de Bergen-Belsen Hiroshima Stalingrad, les corps les corps les corps des petits enfants et des vieillards et des jeunes femmes et des jeunes hommes et des vieillards, des centaines non des milliers non des millions de corps pourrissants ou brûlés ou gazés ou affamés à mort ou battus à mort ou gelés ou déchiquetés ou fondus sous l'impact de rayons invisibles [...] (C.D.P. p. 110)

⁶⁰ Hotte, Lucie et Linda Cardinal, 2002, *La parole mémorielle des femmes*, Montréal, Éditions du Remue-Ménage, p. 20.

Ici, la triple répétition des mots « les corps » vise à insister sur leur nombre et sur leur caractère anonyme. Il y a tellement de cadavres qu'on ne peut plus nommer les individus décédés. Ceux-ci sont désormais dépourvus d'identité et se confondent tous dans un même ensemble macabre. Par ailleurs, l'énumération convulsive des types de victimes et de la façon dont elles sont mortes, ainsi que l'absence délibérée de virgules pour séparer les différents éléments énumérés, tendent à illustrer l'état d'âme du personnage, qui semble accablé par les événements. La forme narrative donne au texte un effet oppressant; le rythme de lecture rapide et saccadé témoigne de l'ampleur du drame et du nombre de vies perdues. Nous verrons dans le prochain chapitre que Paula dresse à plusieurs reprises des parallèles entre différents types de violences humaines. Ici, l'auteure use de la forme textuelle afin de remettre en doute la légitimité de ce génocide qui, tout comme le génocide dont furent victimes les autochtones lors de la colonisation canadienne, fut légitimé par certains discours de pouvoir. Ainsi, comme le suggère Lyotard, dans le texte postmoderne, les métarécits sont remplacés par plusieurs jeux de langage qui ne suivent que leurs propres règles⁶¹.

Cet autre extrait, dans lequel l'auteure se permet de réinventer des mots, est également significatif : « son frère Jake est resté dubitativement, mais loyalement à ses côtés tandis que, avec une douzaine d'autres imbéciles nippés de par-dessus et de pantalons doublés sinon triplés — ces Konfortables Kostumes pour le Klondike⁶² achetés avec leurs dernières économies [...] » (C.D.P. p. 19-20). Une fois de plus, l'auteure fait ici appel à la complicité de son lecteur en transgressant le français normatif et en jouant à son gré avec l'orthographe des mots. En faisant référence au Ku Klux Klan (avec les trois K), l'onomatopée nous rappelle que l'arrivée des hommes Sterling sur la terre albertaine s'inscrit dans un contexte colonial. Pour les postmodernes, ce type de jeux de mots et de contradictions formelles tendent à repousser les limites du langage. C'est ce que nous rappelle Linda Hutcheon en citant Foucault : « Discourse [...] is the site of conjunction of

⁶¹ Hans Bertens, *op.cit.*, p. 124.

⁶² Comme le rappelle Pamela V. Sing, le « ku klux klan » est une société prônant la supériorité de la race blanche et du christianisme. Pamela V. Sing, « Edmonton imaginaire chez Jacques Ferron, Nancy Huston, et Paulette Blanchette-Dubé », *Québec Studies*, Vol. 40, Fall 2005/Winter 2006, p. 25-26.

power and knowledge, it will alter its form and significance depending on who is speaking, her/his position of power, and the institutional context in which the speaker happens to be situated⁶³. »

En plus de ces jeux de langage, le texte présente un mélange de plusieurs genres. Dans sa thèse intitulée « Les voix des plaines : dialogue et réécriture de l'Histoire dans *Cantique des plaines* de Nancy Huston », Amy Jean Nye observe que Paula recourt à deux méthodes pour transmettre l'histoire : l'oralité et le texte écrit : « [Paula] juxtapose l'obsession de l'homme blanc pour la connaissance de sa propre historiographie à travers des documents écrits et celle des sociétés amérindiennes qui comptent plutôt sur l'oralité pour faire passer leurs histoires aux générations suivantes⁶⁴. » En effet, le métissage des genres s'effectue par l'intégration, dans le récit, de la parole de Miranda et de certains extraits en algonquien. Dans cet extrait, la maîtresse du protagoniste lui raconte la mort de son père à travers une légende amérindienne :

Ils courent jusqu'à ma mare, trouvent l'homme et se mettent à le piétiner, le lançant en l'air au bout de leurs cornes et le piétinant encore jusqu'à ce qu'on ne puisse plus reconnaître son corps. La fille pleure pour son père — *Oh! Ah! Ni'-nah-ah! Oh Ah! Ni'-nah-ah!* — la voix de Miranda coulait grave et sombre de sa gorge [...] (C.D.P. p. 138)

Cette démarche viserait à introduire dans l'histoire écrite, et donc hermétique, une ouverture au dialogue⁶⁵. La parole amérindienne, contre-discours qui s'inscrit d'abord sous le signe de la différence, est ainsi réintroduite dans l'histoire. La question postcoloniale du roman sera développée davantage dans le troisième chapitre de notre analyse. Retenons toutefois que cette pratique témoigne du fait que dans le texte postmoderne, il n'y a pas de petit ou de grand genre ni de petite ou de grande culture. Toutes les voix sont valables et sont source de questionnement. Par ailleurs, l'intégration du texte oral, qui se transmet par la parole, laisse la place à une certaine part de subjectivité. Il risque d'évoluer au fil du temps,

⁶³ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism History, Theory, Fiction*, op. cit., p. 185

⁶⁴ Amy Jean Nye, « Les voix des plaines : dialogue et réécriture de l'Histoire dans *Cantique des plaines*, par Nancy Huston », thèse, Department of Modern Languages and Cultural Studies, University of Alberta, f. 66.

⁶⁵ *Ibid.*, f. 67.

alors que plusieurs personnes l'auront façonné en y ajoutant leur propre couleur. Tandis que depuis toujours, le texte écrit a fait foi de récit « officiel », le texte oral, lui, ne peut accéder à ce statut qu'une fois ses paroles fixées sur le papier.

On remarque aussi que des extraits de chansons anglaises, notamment, sont intégrés aux propos de la narratrice. Isolés typographiquement du reste du texte par des tirets et les italiques, ils créent un effet de rupture dans le rythme et le ton de la narration, mais leur sens y ajoute un second niveau : « Ton épouse dépendait de toi. Tes enfants dépendaient de toi. *You haul sixteen ton, and what do you get—* désormais tu les avais accrochés autour du cou, oui, les seize tonnes ». (C.D.P. p. 130) Les paroles de la chanson, qui signifient « Tu traînes seize tonnes, et qu'obtiens-tu? », viennent renforcer le sentiment d'étouffement ressenti par le personnage, qui sent une grande pression de la part de ses proches. Mais il s'agit surtout d'un clin d'œil au lecteur du récit qui, s'il partage certaines connaissances communes avec l'auteure, reconnaîtra les paroles de la chanson « Sixteen tons » d'Ernie Ford, icône de la musique country américaine des années 1950. L'auteure fait donc référence, avec un certain cynisme, à la culture western qui symbolise l'Ouest canadien, au rêve américain et à la désillusion des hommes Sterling qui ne vécurent pas comme ils l'auraient souhaité.

1.2.6 Le discours parodique de *Cantique des plaines* et son rapport à l'Histoire

Les auteurs postmodernes usent souvent de la parodie afin de faire émerger un sens nouveau à partir d'un récit qui se veut totalisant. Dans son roman, Nancy Huston a également recours à ce procédé. Linda Hutcheon nous rappelle que pour les auteurs postmodernes, la parodie permet à la fois d'user des conventions d'un récit et de les subvertir⁶⁶. Comme nous l'avons mentionné un peu plus tôt dans notre analyse, *Cantique des plaines* est truffé de références intertextuelles. Si certaines d'entre elles servent à faire surgir l'ironie en plaçant certains textes (dans leur forme littérale) dans un contexte inhabituel qui en change le sens,

⁶⁶ Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, op. cit., p. 8.

d'autres relèvent plutôt de la parodie puisque bien que la forme du texte reste la même, les paroles en sont changées. C'est le cas dans cet extrait de la fin du roman, où Paula nous propose une parodie de l'hymne national canadien : « *O Canada, notre orgueil et notre bonheur, Tes érables rouges sang rappellent La croix de Sa douleur, et ton blé d'or transforme en pain Sa vie dont la mort fut notre gain.* » (C.D.P. p. 245) Ce cantique fait suite à l'un des épisodes qui clôt le récit dans lequel Paddon échoue en tentant de transmettre une autre version de l'histoire à ses élèves du lycée. Imprégné du discours de Miranda, le protagoniste décide de faire connaître à ses jeunes étudiants la vraie nature du Père Lacombe. Ce personnage historique a joué un rôle important dans la colonisation de l'ouest canadien et la maîtresse de Paddon l'a souvent dépeint comme l'un des hommes qui ont contribué à l'oppression de ses ancêtres. Cette nouvelle version des faits provoque l'indignation des parents des élèves et Paddon, menacé de renvoi par le directeur de l'école, retire ses paroles. C'est à la suite de ces événements qu'est intégré l'hymne national revisité par Paula. En plus de faire référence au patriotisme albertain qu'elle questionne tout au long du roman, la narratrice insiste sur les liens étroits qui se tissent ici entre le pouvoir colonial et la religion. Par ailleurs, cet hymne voit sa « pureté » altérée par ces nouvelles paroles, qui suggèrent une association quelque peu perverse entre patriotisme et religion. On comprend dès lors que Paddon se fait complice de cette propagande puisqu'il est incapable de défendre sa version des faits.

Cet autre exemple est tout aussi significatif. Lorsque son père revient de la guerre, Paddon peine à le reconnaître. Alors que John avait toujours été dépeint comme l'homme de l'Ouest typique – fort, viril, amateur de chevaux et de whisky – il semble désormais faible et vulnérable. On a même dû lui amputer une jambe. Alors que Paula décrit la surprise de Paddon, qui s'attendait à retrouver son père tel qu'il était avant son départ, on peut lire : « *Ils sont gaillards et courageux, Ils ont un culot merveilleux, Ils restent au front, ils gagneront, Chacun y met du sien, Et quand il reviendra, On l'acclamera, Notre Johnny Canadien!* » (C.D.P. p. 198) Il s'agit là d'une parodie de chanson patriotique canadienne vantant les mérites des soldats partis au front au nom de leur pays. Le fait qu'elle soit adaptée à John permet au lecteur de comprendre qu'il ne s'agit pas de la version originale de la chanson. Le sens qu'a voulu faire émerger l'auteure de cette parodie est d'autant plus percutant lorsqu'à la

suite des mots « *On l'acclamera, Notre Johnny Canadien!* » est écrit : « Personne ne l'acclama. [...] Il franchit maladroitement le seuil et entre dans cette maison qu'il ne connaît pas, traverse le salon cahin-caha et se laisse tomber dans le vieux fauteuil. » (C.D.P. p. 198) La parodie de la chanson patriotique fait surgir l'ironie, puisque ce qui arrive réellement est en fait tout le contraire de ce que prédisaient les paroles. La parodie est ici utilisée par Huston pour critiquer le patriotisme, forme de récit totalisant au nom duquel des milliers d'hommes se sont battus, risquant d'y perdre non seulement leur jambe, mais aussi leur vie. En subvertissant le message que ce type de chanson tend à véhiculer, elle incite son lecteur à questionner cette forme de discours.

Ces extraits témoignent du fait que la parodie permet aux auteurs postmodernes d'avoir une certaine distance critique par rapport au texte du passé, en regard du présent. Nancy Huston se réapproprie un texte existant et y ajoute un nouveau sens et une dimension politique. Dans ces exemples, ce procédé lui permet de s'inscrire en rupture avec l'idéologie patriotique dominante. Une fois de plus, le narrataire est ici sollicité puisque le discours parodique, tout comme l'ironie, implique une certaine actualisation de la part du lecteur. Pour bien en saisir le second niveau, l'auteur et le lecteur doivent jouir d'un certain bagage de connaissances communes. S'il ne connaît pas le texte premier, dans ce cas l'hymne national canadien, l'énonciataire ne pourra saisir toute la portée du double message qu'on lui adresse.

En somme, pour les romanciers postmodernes, toutes les stratégies que nous avons explicitées visent à attirer l'attention du lecteur sur ce qui est contesté en transgressant les conventions établies, qu'il s'agisse des normes d'un genre littéraire ou de la langue. Nous croyons que c'est ce que vise Nancy Huston dans son roman *Cantique des plaines*. En repoussant les limites du langage, l'écrivaine nous propose un texte multiple, ouvert et propice au questionnement. Avec son roman postmoderne, elle remet en cause les nombreux discours totalisants qui définissent la colonisation de l'Ouest canadien, en particulier l'histoire. Elle met en scène un sujet écrivant qui questionne tout acte d'énonciation, y compris sa propre parole, et insiste sur le fait que l'Histoire n'a rien d'une donnée objective que l'on doit tenir pour acquise, mais qu'elle est bien un récit humainement construit. Dans le prochain chapitre, nous verrons que cette remise en question du métarécit historique nous

permet aussi d'analyser le roman de Huston dans une perspective postmoderne et postcoloniale, les deux théories ayant plusieurs préoccupations communes.

CHAPITRE 2

LES ASPECTS POSTMODERNES ET POSTCOLONIAUX DE L'ŒUVRE

Métissage is such a concept and a practice: it is the site of undecidability and indeterminacy, where solidarity becomes the fundamental principle of political action against hegemonic languages.

Françoise Lionnet

2.1 Les jonctions du postmodernisme et du postcolonialisme

Ce chapitre sera consacré aux aspects postcoloniaux et postmodernes de *Cantique des plaines*. Les théories postcoloniales en littérature, qui nous fourniront ici plusieurs outils critiques, trouvent leur fondement dans l'analyse d'œuvres d'auteurs provenant de peuples ayant connu un contexte colonial, généralement associé à l'impérialisme européen. L'étude de telles œuvres témoigne du fait que maints discours idéologiques qui ont été véhiculés lors de la période coloniale occupent toujours une place prépondérante dans l'imaginaire collectif, et ce même si l'époque « coloniale » est, dans les faits, terminée. Les auteurs postcoloniaux thématisent leur malaise identitaire à travers l'écriture en revendiquant la voix et la culture dont leurs ancêtres ont été privés. On peut dire que

le postcolonialisme invite à une sensibilisation de littératures minoritaires, des cultures non européennes. Notamment, sa prise en compte d'une continuité moins apparente, visible, qu'il ne paraît, car il s'agit du niveau mental, des traces de la mentalité collective parmi des populations ex-colonisées¹.

¹ Kathleen Gyssels, « Les crises du "postcolonial"? Pour une approche comparative », *Revue Internationale de Politique Comparée*, vol. 14, n° 1, 2007, p. 154.

Bien que Nancy Huston, en tant que femme blanche d'origine albertaine, ne soit pas issue d'un tel contexte, nous verrons que son roman s'inscrit dans une mouvance postcoloniale et postmoderne et qu'il est justifié d'unir ces deux mouvements. Nous définirons les enjeux et les stratégies formelles qu'ont en commun le postcolonialisme et le postmodernisme, soit le métissage de l'histoire et l'insertion de l'oralité et du réalisme magique dans le récit. Puis, nous verrons de quelle façon ces assises théoriques peuvent éclairer notre lecture de *Cantique des plaines*.

2.1.1 La remise en cause du métarécit historique

Il convient de justifier l'union de deux théories qui peuvent sembler, à première vue, comporter quelques divergences. Certains auteurs postcoloniaux ont reproché son ambiguïté au postmodernisme, tout comme l'ont fait, nous le verrons dans le prochain chapitre, plusieurs militantes féministes. Linda Hutcheon nous rappelle à ce propos que le postmodernisme est fondamentalement politique, mais que son ambivalence fait en sorte qu'il n'est pas voué à la défense d'une cause en particulier : « Postmodernism [...] is certainly political, but it is politically ambivalent, doubly encoded as both complicity and critique, so that it can be (and has been) recuperated by both the left and the right² ». Rien de surprenant, donc, dans le fait que certains auteurs postcoloniaux voient une contradiction dans l'association des deux mouvements, ceux-ci ayant des enjeux politiques distincts. Malgré tout, il apparaît évident que les deux théories ont plusieurs préoccupations communes. D'abord, on observe que le colonialisme dont les auteurs postcoloniaux cherchent à exposer les mécanismes peut être, de par ses idéaux, associé au modernisme :

the "armed version" of modernism is colonialism itself, and the modernism's most heroically self-privileging figurating strategies [...] would have been unthinkable had it not been for the assimilative power of Empire to appropriate the cultural work of a heterogeneous world "out there" and to reproduce it for its own social and discursive ends³.

² Linda Hutcheon, 1989, *The Politics of Postmodernism*, Londres, Routledge, p. 163.

³ Helen Tiffin et Ian Adam, 1990, *Past The Last Post: Theorizing Post-Colonialism And Post-Modernism*, Calgary, University of Calgary Press, p. 1.

Comme nous le rappelle Yves Boisvert dans son étude intitulée *Le monde postmoderne*, « la décolonisation accélère également l'effritement de l'« Histoire », cette marche progressive vers l'idéal émancipateur, et engendre la création d'une multitude d'interprétations historiques différentes⁴. » D'une certaine façon, il semble donc que l'après (« post »)-colonialisme puisse être associé à l'après (« post »)-modernisme. Néanmoins, le plus important point commun qu'ont les deux théories se situe dans l'attention qu'elles portent à la construction des discours historiques. Lyotard lui-même n'a-t-il pas dit que la critique des grands récits s'oriente autour de l'impossibilité de la linéarité de l'histoire⁵? Ainsi, le postcolonialisme et le postmodernisme cherchent tous deux à revisiter le passé afin de voir de quelle façon les discours qui le définissent ont été construits, puisque les auteurs postcoloniaux remettent en cause la mémoire culturelle, qui exclut leur parole :

La « préservation » de la mémoire culturelle [...] implique toujours un processus de sélection et de transformation. Cela pose le problème de la représentation, de l'accès aux moyens privilégiés de communication, et de l'existence de constructions non hégémoniques de la communauté imaginaire. La mémoire culturelle n'est pas seulement la somme de l'héritage, des traditions et des rites d'une collectivité donnée, elle est souvent aussi le résultat d'une intervention consciente dans l'imaginaire social effectuée par les secteurs dominants de la société⁶.

Dans cette citation, Beatrice Amaryll Chanady, auteure du livre *Entre inclusion et exclusion la symbolisation de l'autre dans les Amériques*, nous rappelle que l'accès à la parole s'avère complexe pour ceux qui ne figurent pas parmi les grands « gagnants » de l'Histoire et qu'il est ardu pour ceux-ci de faire valoir leur voix, leur culture, leur identité au sein de la collectivité. C'est pourquoi, en tant que subalternes du discours, les auteurs issus de communautés colonisées, à l'instar des postmodernes, interrogent les liens qui se tissent entre la fiction et l'histoire et s'attardent au contexte d'émergence des récits historiques

⁴ Yves Boisvert, 1996, *Le monde postmoderne. Analyse du discours sur la postmodernité*, Paris, L'Harmattan, p. 50.

⁵ Julie Thérone-Séguin, 2007, « L'unité, la binarité, la multiplicité : une approche postmoderne et postcoloniale du féminisme », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, f. 10.

⁶ Beatrice Chanady Amaryll, 1999, *Entre inclusion et exclusion la symbolisation de l'autre dans les Amériques*, Paris, H. Champion, Coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », p. 55.

homogènes. Ils tendent à fragmenter les savoirs afin de questionner la vérité sur les faits passés, qu'ils croient déterminés par des facteurs culturels. Ils cherchent également à dénaturiser ce que les postmodernes appellent « le métarécit historique », qui a grandement contribué à rendre « naturelles » certaines formes d'oppression coloniale, en se justifiant au nom de la religion, par exemple.

Il importe de rappeler que le contexte sociologique et culturel du Canada, marqué par l'impérialisme, place le pays dans un rapport à l'histoire particulier. Avant les nombreux épisodes de colonisation qu'il a connus, le territoire était habité par des autochtones, qui étaient rois et maîtres de leur contrée. Cette situation est perturbée par l'arrivée des premiers Blancs en Amérique, au XV^e siècle. On attribue la découverte du continent à l'explorateur d'origine italienne Christophe Colon, le premier européen à explorer le territoire. Ce dernier croit alors avoir découvert les Indes, une terre que l'on dit riche en or, en épices et en trésors de toutes sortes. Dans son livre *La conquête de l'Amérique la question de l'autre*, Tzvetan Todorov avance que « c'est l'expansion du christianisme qui tient au cœur de Colon infiniment plus que l'or⁷. » C'est en effet au nom de certaines croyances religieuses que Colon et ses hommes justifient d'abord les diverses formes d'exploitation qu'ils font subir aux Amérindiens. « Physiquement nus, les Indiens sont aussi, aux yeux de Colon, dépouillés de toute propriété culturelle : ils se caractérisent, en quelque sorte, par l'absence de coutumes, rites, religion⁸ », poursuit Todorov. Colon prétend donc aider ce peuple primitif en l'évangélisant pour légitimer toute une série d'abus des colonisateurs envers les peuples indigènes, que Colon décrit par ailleurs comme un peuple primitif et dépourvu de toute rationalité. Le même type de scénario se reproduit pendant les colonisations française et anglaise des Amériques, qui débutent au XVI^e siècle. L'exploitation des autochtones prend alors une nouvelle forme avec la traite des fourrures. Les commerçants désirant d'abord s'attirer les bonnes grâces de ceux qui connaissent les lieux et qui peuvent les approvisionner

⁷ Tzvetan Todorov, 1991, *La conquête de l'Amérique la question de l'autre*, Paris, Éditions du Seuil, p. 18.

⁸ *Ibid.*, p. 41.

grâce à leurs talents de chasseurs. Raymond Sioui, dans son article « Oppression amérindienne dans le contexte canadien », affirme :

les Amérindiens, de par leur occupation et leur position stratégiques sur un territoire qu'ils connaissent bien, doivent forcément être abordés par Français et Anglais à titre d'alliés commerciaux et militaires, et non comme entités à s'aliéner. Les Amérindiens sont courtisés et chacun veut les gagner à sa cause. C'est l'époque des alliances où tous cherchent leur intérêt⁹.

Il explique que si les rapports entre les nouveaux venus et les autochtones se font d'abord amicaux, la situation ne tarde pas à dégénérer :

Il est de mise pour le roi de transformer les colonisés en bons sujets du roi et la religion peut servir de tremplin à cette fin. [...] L'esprit cartésien et le développement technique du temps, dont en fait la poudre à fusil semble vouée à devenir l'argument le plus frappant, serviront comme base de comparaison pour prôner cette supériorité de l'un sur l'autre¹⁰.

De nos jours, bien que cette assimilation soit chose du passé, les Amérindiens et leurs descendants militent toujours pour obtenir réparation. Plusieurs séquelles de ces périodes coloniales sont visibles chez ces peuples, qui connaissent une grande pauvreté tout en étant économiquement dépendants des gouvernements en place. Leur identité et leur autonomie se voient, encore aujourd'hui, altérées¹¹.

C'est afin de déconstruire les mythes qui les ont stigmatisés dans l'imaginaire colonial que les auteurs postcoloniaux usent de diverses stratégies postmodernes. Ce fait est remarquable notamment chez plusieurs auteurs canadiens-anglais qui cherchent à réécrire ces mythes à partir de l'héritage colonial de leur pays. La question de l'identité nationale y est souvent exploitée et leurs romans sont empreints d'une dimension sociopolitique importante. C'est le cas dans les romans de métafiction historiographique, tel que Hutcheon les définit¹². Ceux-ci sont typiques de cette littérature s'inscrivant dans une mouvance postcoloniale et

⁹ Raymond Sioui, « Oppression amérindienne dans le contexte canadien », *Service social*, vol. 40, n°3, 1991, p. 44.

¹⁰ *Ibid.*, p. 43.

¹¹ *Ibid.*, p. 48.

¹² Voir le chapitre 1 de cette étude pour une plus ample définition de la métafiction historiographique.

postmoderne. Rappelons que « [la] métafiction historiographique [est] une fiction qui est très consciente de son statut de fiction, et pourtant qui a pour objet les événements de l'histoire vue alors comme une construction humaine (et narrative) qui a beaucoup en commun avec la fiction¹³. » Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, ces œuvres thématisent l'écriture de l'histoire et son rapport avec la fiction. On y observe une volonté de rendre le texte ambigu, de placer le lecteur dans une situation déstabilisante et propice au questionnement. Cette réflexion métafictionnelle rend compte de la nature ambiguë de l'écriture historique et cherche à la nuancer, à l'enrichir en y multipliant les versions des faits. Marie Vautier, dans son livre intitulé *New World Myth: Postmodernism and Postcolonialism in Canadian Fiction*, affirme à ce sujet : « [These novels] flaunt the tensions produced by their postmodern questionings of history and traditional myths and by their contradictory urge to "establish" new myths of the past¹⁴. » Ainsi, ces œuvres se veulent bien plus que de simples romans autoréflexifs. Elles travaillent à partir des conventions mêmes du texte historique afin de les subvertir.

Plusieurs caractéristiques formelles sont privilégiées par les auteurs qui s'inscrivent dans une perspective postcoloniale et postmoderne afin de critiquer la façon dont s'est construite l'identité collective. En effet, ces auteurs recourent généralement à une narration polyphonique qui laisse aux voix marginales de l'Histoire le droit de s'exprimer en leur propre nom. Comme nous l'avons vu auparavant, cette stratégie narrative élaborée par Bakhtine permet aux nombreuses voix du récit d'être considérées sur un même pied d'égalité. Les auteurs postcoloniaux et postmodernes en usent afin de thématiser l'écriture historique et la subjectivité dont elle est empreinte. Par ailleurs, cette réflexion sur la mise en récit du texte nous rappelle que l'institution littéraire a largement contribué à la marginalisation discursive de l'Autre :

¹³ Anne-Claire Le Reste, « Qu'est-ce que le postmodernisme? », *Le lycée Châteaubriand*, 1999, en ligne, <http://www.lycee-chateaubriand.fr/cru-atala/publications/hutcheon.htm>, consulté le 14 juin 2010.

¹⁴ Marie Vautier, 1998, *New World Myth: Postmodernism and Postcolonialism in Canadian Fiction*, Montréal, McGill-Queen's University Press, p. 33.

Les histoires littéraires produites par les membres d'institutions dominantes reflètent cette marginalisation, car elles incluent ce qui est valorisé et donc enseigné dans les écoles et les universités [...] il est fort probable qu'une société pluriculturelle, dont les institutions dominantes sont identifiées à un seul groupe ethnique, marginalise les productions provenant de groupes considérés comme marginaux ou ayant un statut social plus bas¹⁵.

Dans le contexte canadien dont il est question ici, on peut dire que la littérature et son institution ont joué un rôle important dans l'asservissement des indigènes. Non seulement les premiers écrits sur la colonisation auxquels on a accès sont-ils les récits des colonisateurs eux-mêmes¹⁶, prônant ainsi leurs valeurs et leur culture, mais ces textes ont également permis de reconduire certains mythes (principalement d'ordre biblique) que les auteurs postmodernes et postcoloniaux cherchent désormais à déconstruire :

Through their manipulations of biblical myth, the historiographic fictions [...] create a certain distancing from the traditional unquestioning acceptance of Christian doctrines. Some narrators tend to denounce vehemently and to attempt to destroy the traditional hold of the Christian belief system over the imagination; others use biblical myths to confer importance on the characters and events they recreate. All the narrators, however, maintain a critical distance; they operate within the Christian belief system to further their own myth-making, but they are aware of it and it posit it as a *constructed* system. They all use and abuse biblical myths – in particular, the Christ story – in coming to grips with the strong biblical influence on our literatures¹⁷.

De plus, toujours dans l'esprit d'ébranler certaines versions traditionnelles du passé, ces auteurs brouillent les frontières qui délimitent la fiction du réel de façon délibérée. Les événements historiques et les faits inventés se côtoient sans que le lecteur ne puisse les distinguer. L'acte de lecture s'en voit complexifié. La notion de vérité est alors ébranlée chez le lecteur, à qui revient le rôle de reconstituer les événements. Toute notion de vérité historique devient relative et on constate que c'est dans un langage subjectif que se construit toute forme de discours, que ce discours soit institutionnalisé ou non. Cette volonté de fragmenter les savoirs et d'impliquer le lecteur dans la production du sens textuel s'inscrit également dans une esthétique postmoderne, comme nous l'avons vu dans le chapitre

¹⁵ Beatrice Amaryll Chanady, *op. cit.*, p. 195.

¹⁶ Il n'y a qu'à penser aux mémoires de Christophe Colon, par exemple, dans lesquelles les « sauvages » sont décrits comme des êtres primitifs et privés d'un esprit rationnel.

¹⁷ Marie Vautier, *op. cit.*, p. 43.

précédent. Par ailleurs, tout comme les militantes féministes¹⁸, les auteurs postcoloniaux constatent que la langue dominante – celle des hommes dans le cas des féministes, ou celle des instances impériales dans celui du postcolonialisme – a été au service d'idéologies ayant servi à asservir les peuples colonisés. Ainsi, il n'est pas rare que les écrivains postcoloniaux utilisent la langue du colonisateur, celle-là même qu'on leur a imposée de force, dans leurs fictions. Bien que cela puisse sembler paradoxal, pour eux, le fait de jouer avec les conventions de cette langue et d'y ajouter leur propre couleur symbolise en quelque sorte une réappropriation de cette arme. Ainsi, les auteurs postcoloniaux jouent avec les conventions du texte, avec les normes de cette langue afin de les subvertir. Ils privilégient les jeux de langage et les expérimentations formelles qui permettent de faire émerger de nouveaux sens. L'une d'entre elles, le métissage, mérite que l'on s'y attarde davantage.

2.1.2 Le métissage de l'Histoire et le cas de la femme métisse

Le volet métis de l'histoire coloniale du Canada nous semble particulièrement important ici, puisque le personnage de l'œuvre à l'étude par lequel s'opère une transformation du récit historique est une femme d'origine métisse. C'est grâce à elle que s'effectuera le métissage, une stratégie souvent observée chez les auteurs postcoloniaux et postmodernes, tant dans la forme du texte que dans son propos. Avant de voir de quelle façon celle-ci se manifeste dans le roman *Cantique des plaines*, soit par l'insertion du discours oral et du réalisme magique dans le récit, notamment, il nous apparaît primordial de reconstituer le contexte dans lequel s'inscrit l'héroïne métisse.

Dans son article « L'identité métisse ou l'histoire oubliée de la canadienité », Nicolas Van Schendel nous rappelle que l'identité métisse est marginalisée au sein du peuple canadien et constate que cette histoire de « la libre circulation des différences, de la traversée des frontières communautaires et du continuel chevauchement des cultures et des langues »

¹⁸ Cette question du rapport entre la langue et la domination patriarcale est développée de façon plus exhaustive dans le chapitre sur les aspects féministes et postmodernes de l'œuvre.

fut trop souvent négligée¹⁹. L'histoire de cette nation hybride fut pourtant des plus singulières. La communauté métisse du Canada est née de l'union des premiers colons venus s'installer en Amérique et des Amérindiennes qui peuplaient alors le territoire. Bien qu'ils n'étaient qu'à moitié autochtones, les enfants issus de ces liaisons étaient le plus souvent considérés au même titre que les Amérindiens de sang pur. En effet, ces derniers avaient plus de chances d'hériter d'une langue et d'une culture amérindienne. Au même titre que leur parent autochtone, donc, ils se voyaient interdire la pratique de leur religion et n'avaient pas le droit de parler leur langue²⁰. Comme c'est le cas pour le personnage de Miranda dans *Cantique des plaines*, ces enfants étaient généralement envoyés au pensionnat, institution mise en place par le gouvernement canadien. Le livre *Un passé métis au féminin*, écrit par Nathalie Kermoal, traite de cette question :

Les pensionnats étaient des instruments que le gouvernement canadien a conçus et gérés en fonction de ses intérêts. Ces pensionnats devaient résoudre le « problème indien » par l'intégration de générations d'enfants autochtones à ce qui constituait la société canadienne idéale selon les fonctionnaires²¹.

Comme en témoigne le roman de Huston, les jeunes métis y subissaient des sévices de toutes sortes, dont l'agression sexuelle²².

Bien que ces traitements touchaient autant les filles que les garçons, le cas de la femme métisse s'avère particulier puisque celle-ci subit une double forme de marginalisation. En effet, dans un contexte colonial la domination patriarcale se voit d'une certaine façon intensifiée, les femmes métisses incarnant souvent la nation colonisée dans l'imaginaire collectif. Le corps de la femme devient dès lors le symbole de la terre conquise : « Thus, from the beginning of the colonial period till its end (and beyond), female bodies symbolise

¹⁹ Nicolas Van Schendel, « L'identité métisse ou l'histoire oubliée de la canadienité », *La Question identitaire au Canada francophone*, (dir. J. Létourneau), Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1994, p. 103.

²⁰ Larry N. Chartrand, 2006, *Histoire et expériences des Métis et les pensionnats au Canada*, Ottawa, Fondation autochtone de guérison, Coll. « Recherche de la Fondation autochtone de guérison », p. 19.

²¹ *Ibid.*, p. 71.

²² *Ibid.*, p. 22.

the conquered land. This metaphoric use of the female body varies in accordance with the exigencies and histories of particular colonial situations²³. » C'est le cas dans la littérature albertaine, où l'allégorie entre la femme et la plaine est omniprésente. Pamela V. Sing affirme à ce sujet :

[Pour ces femmes], la réinvention du passé s'avère essentielle : cantonnées dans leur propre culture dans un rôle de subalternes obéissantes, soumises et passives, leur histoire a été doublement occultée. Pour elles, écrire, c'est s'écrire, et il s'agit là d'un geste inévitablement subversif²⁴.

Ainsi, les récits postcoloniaux, surtout lorsqu'ils sont écrits par des femmes, cherchent à renverser ce mythe. Ils le font souvent par le biais d'un personnage féminin métis qui résiste à toute forme d'oppression, qu'elle soit coloniale ou patriarcale. Dans ce cas, c'est grâce à elle que s'opère le métissage, qui vise surtout à rendre la rencontre entre deux cultures positive et enrichissante. Cette stratégie textuelle invite à repenser l'altérité et le rapport à l'Autre, avec qui on cherche désormais à dialoguer. De cette façon, la parole est accessible à tous et se veut un lieu d'échange et non plus un lieu d'asservissement. Le métissage « confirme qu'il n'est plus exact de penser l'identité en termes binaires²⁵. » Comme c'est le cas dans *Cantique des plaines*, il devient possible lorsque deux personnages du texte, représentant la culture dominante et la culture dominée, entament une relation amoureuse :

Le métissage transforme ces rencontres bouleversantes pour les êtres qui les ressentent, les pensent, les vivent en un cheminement intérieur vers la tolérance et l'acceptation de soi et des autres. Le choc fracassant de deux extrêmes fait place à un entre-deux qui permet la libération personnelle, le développement de rapports plus harmonieux, l'apaisement des tensions²⁶.

²³ Ania Loomba, 1998, *Colonialism/Postcolonialism*, Londres, Routledge, Coll. « New Critical Idiom », p. 152.

²⁴ Pamela V. Sing, 2002, « Mémoire, sexualité et déconstruction », *La parole mémorielle des femmes*, Montréal, Éditions du Remue-Ménage, p. 157-158.

²⁵ Laurie Catherine Ann Meredith, 2001, « La métisse mythique dans la littérature ouest-canadienne », thèse, Department of french, italian and spanish, Calgary, University of Calgary, f. 40.

²⁶ Katherine Gauvin, 2007, « L'amour de l'ennemi comme relation de métissage selon Nancy Huston dans *Instruments des ténèbres* (1996), *L'empreinte de l'ange* (1998) et *Professeurs de désespoir* (2004) », mémoire de maîtrise, Département des littératures, Québec, Université Laval, f. 50.

Ces rencontres sont éclairantes pour les sujets qui les vivent, qui voient leur vision du passé et du monde s'enrichir. En somme, le métissage se veut « un espace de conciliation qui pourrait transformer les affections déchirantes et permettre à l'être aimé et aimant, à l'être blessé et blessant de grandir et de trouver la paix²⁷. » Par ailleurs, nous verrons qu'il peut aussi s'effectuer dans la forme du texte, notamment par le mélange des genres.

2.1.3 La réinsertion de l'oralité et du réalisme magique dans le récit historique officiel

Le mélange des genres compte aussi parmi les stratégies formelles privilégiées par les auteurs postcoloniaux et postmodernes pour métisser le texte. Ils cherchent à réintégrer dans le discours populaire la voix des peuples ayant connu l'impérialisme européen et à donner l'opportunité aux deux cultures – celle du peuple colonisateur et celle du peuple colonisé – de cohabiter. Les communautés marginales ont développé diverses formes d'expression orale, n'ayant généralement pas accès à l'écriture dans la langue dominante. C'est à travers la transmission orale des constituants de leur mémoire collective – contes, légendes, chants folkloriques, etc. – qu'a pu se transmettre leur culture d'une génération à l'autre. Celle-ci, toutefois, fut souvent occultée puisque l'histoire telle qu'elle s'est construite relate principalement la parole des vainqueurs. Pour les auteurs postcoloniaux, garder cette mémoire vivante devient une question de survie. Car s'ils ne racontent pas l'histoire de leurs ancêtres, qui le fera? Alors que normalement, les documents écrits tiennent lieu d'autorité, ici, on remet en question leur caractère « naturellement véridique » ainsi que le contexte dans lequel ils ont vu le jour en y insérant une part d'oralité. Cette stratégie, en plus d'être utilisée par les auteurs postcoloniaux, s'inscrit dans une esthétique postmoderne puisque les auteurs refusent de croire à l'hégémonie d'une forme de parole supérieure et considèrent toutes les formes de discours, qu'elles soient écrites ou qu'elles relèvent de l'oral, sur un même pied d'égalité :

In the traditional literary scheme, classical stories would be at the top (important) end of the pole, while gossip, hearsay, and local-interest stories would occupy the bottom (frivolous) end. In New World Myth, however, this hierarchical order is challenged. Instead of having traditional myths come down from the heights to enhance an ordinary

²⁷ Katherine Gauvin, *op. cit.*, f. 4.

story and keep the paradigmatic original story alive in a contemporary form, the narrators of New World Myths novels make use of the elements situated at the base of the imagined vertical pole. That is to say, they emphasize what has frequently been dismissed as local colour or *des histoires de village*²⁸.

Les notions de centre et de périphérie se trouvent ainsi inversées. Cet accent mis sur l'histoire orale vise également à insister sur les petites histoires et les récits biographiques, qui sont souvent à l'origine de contes et de légendes. Non seulement cela permet-il de redonner leur valeur aux autres types de discours qui étaient jusqu'alors peu considérés, ce qui s'avère typique des littératures postcoloniales, mais on cherche aussi à explorer les différentes possibilités de l'écriture et du geste énonciatif. Les normes langagières sont revisitées. Ici, la forme textuelle n'est plus une entité fixe, mais bien un espace ouvert, multiple, complexe, ce qui est tout à fait postmoderne.

Barbara Godard, dans son livre *Talking About Ourselves: the Literary Productions of The Native Women of Canada*, nous rappelle que l'imbrication du récit oral et du texte écrit permet également l'émergence de sens nouveaux qui ne seraient pas accessibles autrement :

the narrative itself is the part that is isolated and frozen in a written transcription of a tale. Absent from such a fixed text are the circumstances of enunciation and the paralinguistic elements of the telling: gestures, intonations, etc. that are important in the organization and aesthetic effect of the oral tale in performance. Most specifically, the dynamic collaboration of audience and teller weaving together the elements of traditional narrative into a new tale and cooperatively constructing meaning cannot be accounted for in amputated text, which is but a pale reflection of the original speech act, the event it would claim to transcribe²⁹.

Plutôt que de proposer une idéologie universalisante, on cherche à enrichir l'organisation sociale en place en laissant coexister différentes formes de discours. Le texte se trouve enrichi par ce mélange des genres; il n'y a plus « une » histoire et « une » vérité qui prime, mais bien « plusieurs » vérités et « plusieurs » histoires, tout aussi valables les unes que les autres. Cette stratégie est également utilisée dans le but de dénaturer le caractère véridique du texte écrit. Sans chercher à nier tout ce qui a été écrit, les auteurs postcoloniaux

²⁸ Marie Vautier, *op cit.*, p. 52.

²⁹ Barbara Godard, 1985, *Talking About Ourselves The Literary Production of Native Women of Canada*, Ottawa, Canadian Research Institute for the Advancement of Women, p. 8-9.

et postmodernes désirent surtout relativiser les faits et permettre à tous de s'exprimer également.

Par ailleurs, Barbara Godard rappelle que dans les sociétés amérindiennes, c'est souvent par le biais de l'oralité que les femmes ont réussi à inventer leur propre langage. Le terme « bavardages », employé généralement par les hommes pour définir de façon péjorative les conversations des femmes, est repris par celles-ci de façon positive pour désigner une langue qu'elles ont construite selon leurs propres codes, en dehors de la norme masculine : « Women writers explore this oral tradition and offer new contextual definitions for words based on their material meanings³⁰. » Pour les écrivaines, insérer la tradition orale des peuples colonisés au sein du texte écrit leur permet donc de défier les conventions de la grammaire et du récit historique.

Les écrits des auteurs postmodernes et postcoloniaux se caractérisent aussi par le recours au réalisme magique, qui s'inscrit au cœur des récits de plusieurs peuples colonisés. C'est le cas, notamment, des autochtones de l'Amérique, des Africains et des Antillais, dont les légendes et les croyances font appel à une certaine forme de magie et d'irrationnel. Le réalisme magique consiste à faire se côtoyer, tel que l'indique son nom, le réalisme et le merveilleux dans un contexte ancré dans le réel. Ici, on sort du cadre empirique des textes dits « classiques », davantage associés à la culture européenne et moderne. Dans le contexte de la colonisation, les Européens ont notamment accédé au pouvoir et gagné de l'autorité à travers le développement de leur science et de leurs nouvelles technologies. Celles-ci étaient mises en opposition avec les croyances et les superstitions des peuples colonisés, que l'on considérait comme étant non recevables parce que non rationnelles³¹. Les auteurs magico-réalistes cherchent à renverser ce type de mythe qui dépeint l'Autre comme un être primitif et dont la naïveté est souvent illustrée par sa croyance en des faits surnaturels. Chez les auteurs qui nous occupent, les indigènes sont présentés comme des êtres dotés de raison, bien que

³⁰ Barbara Godard, *op. cit.*, p. 4.

³¹ Inderpal Grewal et Caren Kaplan, 2002, *An Introduction to Women's Studies: Gender in A Transnational World*, Boston, Montréal, McGraw-Hill, p. 2.

celle-ci soit différente de la raison occidentale³². Le réalisme magique « procède d'une vision, d'une appréhension particulière du réel³³ » qui « instaure une perception plus subjective du monde³⁴. » Le recours à ce type de littérature n'a rien de gratuit puisqu'il « répond à une demande, à un besoin. Compensatoire, il est la soupape de sûreté des droits de l'imaginaire³⁵. » Ainsi, on comprend aisément qu'il soit associé aux auteurs postcoloniaux, qui cherchent à revendiquer leur voix et leur culture.

Selon Hutcheon, le fait d'ajouter une part de réalisme magique dans le récit historique permet aux écrivains postmodernes et postcoloniaux d'entrer en dialogue avec le passé. L'art postmoderne, en réaction à l'attitude moderne qui consiste à rejeter une certaine partie du passé, cherche consciemment à reconstruire sa relation avec celui-ci (notamment par la parodie). De façon similaire, la littérature postcoloniale négocie sans cesse avec le passé colonial dont sont issus ses auteurs. Elle cherche à le réviser en reconstituant les petites histoires qui le définissent, dont l'imaginaire est empreint d'une part de merveilleux³⁶. Dans ces récits historiques, l'irrationnel est donc accepté, voire célébré, et s'imbrique tout naturellement au réalisme du quotidien. Ainsi, « la réalité de l'irréel n'est pas mise en doute; cet irréel est simplement révélé, dévoilé à ceux qui en ignoraient ou même en contestaient l'existence³⁷. » Ce procédé, en somme, vise à démontrer que plusieurs vérités sont possibles, sans que l'une ou l'autre d'entre elles soit privilégiée. En ce sens, l'insertion de l'oralité et du réalisme magique au sein du récit historique participe du métissage de ce dernier. Ce mélange des genres permet en effet la cohabitation harmonieuse de formes littéraires « basses » et « hautes ». Dans la prochaine partie de notre chapitre, nous verrons de quelle façon le roman

³² Beatrice Amaryll Chanady, *op cit.*, p. 89.

³³ Jean Weisgerber, 1987, *Le réalisme magique roman peinture cinéma*, Lausanne, L'âge d'homme, Coll. « Cahiers des avant-gardes », p. 33.

³⁴ *Ibid.*, p. 33.

³⁵ *Ibid.*, p. 33.

³⁶ Linda Hutcheon, 1991, *Splitting Images Contemporary Canadian Ironies*, Toronto, Oxford University Press, Coll. « Studies in Canadian Literature », p. 71-72.

³⁷ Jean Weisgerber, *op cit.*, p. 36.

de Nancy Huston s'inscrit dans une perspective postmoderne et postcoloniale en nous attardant précisément à la façon dont ces assises théoriques sont mises en œuvre dans le récit.

2.2 Les aspects postmodernes et postcoloniaux de *Cantique des plaines*

Huston l'a répété à maintes reprises : elle se dit mal à l'aise avec l'histoire coloniale de sa patrie : « Comme la plupart des Blancs ayant grandi en Amérique du Nord, j'ai appris très tôt à éprouver à la fois du respect et de la culpabilité envers les populations indigènes que "nous" avons soumises, décimées et enfermées sur des réserves³⁸. » Dans plusieurs de ses essais, elle avoue avoir eu longtemps du mal à relater l'histoire de sa terre d'origine sans laisser transparaître l'ennui que celle-ci lui inspirait. Dans *Désirs et réalités : textes choisis : 1978-1994*, elle affirme : « j'avais horreur des westerns, des cow-boys, du rodéo, des gros steaks juteux et de tout ce qui pouvait me rappeler Calgary, ce bled paumé d'un demi-million d'habitants où je suis venue au monde³⁹. » Ce malaise la pousse à s'exiler, aux États-Unis d'abord, puis en France, où son statut d'étrangère se voit accentué par le fait qu'elle doit apprendre à s'exprimer dans une autre langue que la sienne. C'est ainsi que se manifeste l'altérité pour Nancy Huston, qui ne se sent ni Canadienne, ni Française. Son identité se voit en quelque sorte « métissée⁴⁰ ». Expatriée depuis bientôt trente ans, l'écrivaine dit vivre un certain trouble identitaire. Tout comme sa narratrice Paula, l'écrivaine a senti le besoin de quitter sa patrie et sa famille pour mieux y revenir ensuite, la distance temporelle et géographique lui procurant le recul nécessaire pour l'écriture. Jimmy Thibeault, dans son étude intitulée « Cantique du corps métis. La critique du mythe colonial dans *Cantique des plaines* de Nancy Huston », avance que « sans pouvoir totalement nier son appartenance au monde des Blancs qui ont colonisé le territoire albertain, Huston s'efforce de le dépasser. Elle

³⁸ Jimmy Thibeault, « Cantique du corps métis. La critique du mythe colonial dans *Cantique des plaines* de Nancy Huston », *Canadian Cultural Exchange. Translation and Transculturation / Échanges culturels au Canada. Traduction et transculturation*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2007, f. 160.

³⁹ Nancy Huston, 1995, *Désirs et réalités : textes choisis : 1978-1994*, Montréal, Leméac, p. 201.

⁴⁰ Laurie Catherine Ann Meredith, *op. cit.*, f. 105-106.

exprime sa révolte et son sentiment de culpabilité à travers des écrits qui rompent clairement avec l'idéologie du discours historique officiel entourant la conquête de l'Ouest⁴¹. » Ce déracinement, ce statut d'étrangère et cette volonté de revisiter les discours historiques officiels afin d'y réintégrer une part de subjectivité, ce désir de redonner leur place à ceux dont la voix fut occultée permettent, à notre avis, de considérer Nancy Huston comme une écrivaine postcoloniale⁴². C'est dans cette perspective que nous aborderons cette partie de notre analyse. Nous considérerons d'abord de quelle façon s'effectue le métissage grâce au personnage de Miranda, puis par la forme même du texte, qui se voit métissée par le mélange des genres ainsi que par l'insertion de l'oralité et du réalisme magique au sein du texte écrit.

2.2.1 Le métissage de l'Histoire

Afin de faire valoir leurs différences, les écrivains postcoloniaux usent de la transgression littéraire comme d'un acte politique leur permettant de dépasser un système d'opposition binaire, notamment grâce à l'idée de métissage en tant que lieu de l'indéterminé. Ce concept leur permet de démystifier les essentialismes, qu'ils soient raciaux, sexuels, géographiques ou culturels⁴³. Dans *Cantique des plaines*, avant que Paddon ne fasse la rencontre de Miranda, le métissage revêt une connotation négative puisqu'il s'accomplit dans la violence. Le seul moment où l'homme fréquente des femmes indiennes, c'est lorsqu'il rencontre les « tristes corps las et parcheminés des putes indiennes » [...] qu'il quitte avec « un frisson de dégoût. » (C.D.P. p. 32) Toutefois, sa rencontre avec Miranda viendra bouleverser ses valeurs et on peut certainement déceler dans ce choix narratif la volonté de l'auteure d'instaurer un dialogue entre les deux cultures. La métisse pourrait finir par détester son amant parce qu'il est le descendant des colonisateurs et qu'il a longtemps perpétué certains actes de domination envers son peuple. Elle tente plutôt d'échanger avec lui afin

⁴¹ Jimmy Thibault, *op. cit.*, f. 160.

⁴² Laurie Catherine Ann Meredith soutient à cet effet que l'on retrouve chez Nancy Huston « des traces de mimétisme post-colonial, car elle aussi est un *habitus doxique* "perdu" qui reconnaît, néanmoins, son rôle colonisateur. » Laurie Catherine Ann Meredith, *op. cit.*, f. 101.

⁴³ Hafid Gafaiti, « D'écrire la transgression des femmes », *Femmes et écriture de la transgression*, Paris, 2005, L'Harmattan, p. 13.

d'amorcer une réflexion. Comme l'affirme Stephan Hardy dans sa thèse intitulée « *Cantique des plaines* de Nancy Huston : le rôle du mythe dans une quête d'identité », Miranda parvient à relativiser les faits : « Miranda saisit chaque occasion de "corriger" l'image idéalisée que Paddon (et, par métonymie, les Blancs) garde de la civilisation amérindienne d'avant la colonisation : elle n'apprécie guère le souhait de Paddon d'être né Blackfoot⁴⁴. » La métisse ne voit pas tous les blancs comme des monstres. Elle ne considère pas non plus tous les autochtones comme des héros. Elle sait faire la part des choses. Paula affirme : « Elle ne te détestait pas. Tu t'étonnais de voir que Miranda ne nourrissait à ton égard aucun grief personnel pour ce qui s'était passé naguère entre vos peuples respectifs. » (C.D.P. p. 98) Un peu plus loin, la métisse sermonne même son amant parce qu'il manque de nuance à cet égard : « j'en ai marre des Blancs qui se sentent tellement coupables de nous avoir détruits qu'ils ont besoin de se dire qu'on était parfaits. [...] Moi je suis contente de ne pas être née avant l'arrivée des Blancs. » (C.D.P. p. 142) Le métissage n'aurait pu s'effectuer sans qu'il y ait, de la part des deux partis, une certaine ouverture à l'Autre. De surcroît, Paddon incarne l'homme blanc typique et il enseigne l'histoire au lycée. Il contribue donc à répandre auprès de ses jeunes élèves une version tronquée des faits. Tout comme son propre père le faisait, il perpétue la domination patriarcale. Il lève lui aussi la main sur sa femme et ses enfants. Il relègue son épouse Karen aux rôles traditionnels. Celle-ci est confinée à l'intérieur, où elle s'occupe du ménage, de la cuisine et de l'éducation des enfants. En bonne chrétienne, celle-ci se montre passive et docile envers son mari. On peut donc affirmer qu'avant sa rencontre avec Miranda, Paddon incarne le discours dominant que l'on tend à déconstruire. Le personnage masculin que nous présente ici Nancy Huston a tout d'un antihéros. Toutefois, son amour pour la jeune Indienne lui ouvrira les yeux et changera quelque peu sa conception du monde. On constate que Paddon change grâce à Miranda. Paula affirme : « c'était comme si Miranda te fécondait, comme si elle versait en toi des graines qui bourgeonnaient constamment en gestes et en pensées inattendues. » (C.D.P. p. 140) En effet, :

Paddon subit sous l'amour de Miranda une métamorphose complète. [...] la colère [...] se lève contre son intellect, cette « usine à idées » qui l'oblige à vouloir tout comprendre,

⁴⁴ Stephan Hardy, 1999, « *Cantique des plaines* de Nancy Huston : le rôle du mythe dans une quête d'identité », thèse, Département d'italien, d'espagnol et de français, Winnipeg, Université du Manitoba, f. 116.

tout décortiquer. S'ensuit la découverte de la sexualité, qui, grâce à Miranda, devient plus qu'un plaisir charnel ou passionnel, mais un lieu spirituel à l'abri du chaos⁴⁵.

Cette volonté, chez Huston, d'instaurer un dialogue entre les deux cultures, de retracer les deux interprétations de l'histoire pour en faire une nouvelle version dialogique (au sens bakhtinien du terme) est en soi une forme de métissage. Lorsque les deux amants discutent, leurs voix sont considérées également et le récit historique de Miranda est tout aussi valable que celui relaté par l'Église catholique :

elle t'a raconté [...] les histoires qu'on lui avait apprises dans son enfance, si différentes de ton *Voyage du chrétien*, histoires de trahison et de perte et d'abandon, et à l'écouter tu as su que tu entendais une chose vraie et sacrée, plus vraie et plus sacrée que tout ce que tu avais pu entendre à l'église, et tu t'es demandé comment tu ferais pour continuer à donner des cours d'histoire remplis de silences assourdissants. (C.D.P. p. 55)

Grâce au personnage de la métisse, en somme, on assiste à une nouvelle valorisation du métissage puisqu'un élément des marges, inscrit forcément sous le signe de la différence, vient éduquer le centre⁴⁶.

2.2.2 Le corps comme lieu de dialogue

Rappelons que dans le contexte colonial, le corps de la femme est symboliquement associé à un territoire que « l'homme-colonisateur » cherche à conquérir. Le roman de Huston témoigne de cette association symbolique entre le corps féminin et la plaine. Lorsque Paula relate la première rencontre de Paddon avec sa femme Karen, elle fait une analogie très révélatrice en ce sens : « tu croyais à une hallucination tant son corps ressemblait aux plaines que tu aimais » (C.D.P. p. 84) On trouve une autre comparaison du genre un peu plus loin, alors qu'il est toujours question du corps de Karen : « Tu te réjouissais de la longueur et de la largeur et de l'unité de son corps, caressant de tes doigts les plaines de ses joues et de ses hanches et de ses omoplates [...] » (C.D.P. p. 126) Par ailleurs, un passage dans lequel

⁴⁵ Stephan Hardy, *op. cit.*, f. 103.

⁴⁶ Pamela V. Sing, « La voix métisse dans le roman de l'infidélité chez Jacques Ferron, Nancy Huston et Marguerite-A. Primeau. », *Francophonies d'Amérique*, n° 8, 1998, p. 30.

Paddon et Miranda font une relecture ironique⁴⁷ d'un épisode marquant de la colonisation de l'Ouest canadien compare cette dernière à un viol. On y retrouve les amants recréant à leur façon une pièce de théâtre au sujet du CPR, le Canadian Pacific Railway, qui fut un instrument de la colonisation au XIX^e siècle. Alors que Paddon songe aux wagons qui s'enfoncent dans le paysage, on peut lire : « Ah ce fantasme fabuleux de défoncer les frontières comme des jupons, ce viol indéfiniment prolongé des terres vierges par des muscles et des flingues [...] » (C.D.P. p. 57) Le roman témoigne de l'association entre le corps de la femme et un espace que l'on aurait conquis contre son gré et dans la violence. Dans l'union de Paddon et de sa maîtresse métisse, ce rapport de force se trouve toutefois renversé. Le corps, dans *Cantique des plaines*, participe du métissage et devient un lieu de dialogue entre les représentants des deux partis : « Loin d'être instrumentalisé, [le corps] est présenté comme un lieu d'expression et de création, un espace à la fois public et privé, une frontière entre intériorité et extériorité⁴⁸. » Ainsi, c'est par la rencontre des corps des protagonistes, par leur union sexuelle, que le dialogue entre les deux cultures est rendu possible⁴⁹. De plus, lorsqu'elle décrit la relation entre les amants, Nancy Huston revisite l'opposition binaire corps/esprit qui caractérise l'oppression des femmes dans l'imaginaire collectif. Paddon n'est d'abord associé qu'à l'intellect. Tout ce qui se rattache au corps lui semble méprisable et sans importance :

[...] ton corps commença à te sembler superflu, une source d'agacement plutôt que d'agrément, une chose impertinente qui ne manquait jamais de s'imposer à ta conscience et de t'obliger à remonter à la surface juste au moment où tu avais le plus envie de rester immergé dans tes pensées. (C.D.P. p. 32)

Toutefois, sa rencontre avec sa maîtresse lui redonnera « un nouveau corps » (C.D.P. p. 51). Paula dira même de Miranda qu'« elle est entrée dans [son] corps » (C.D.P. p. 52). Le corps se voit revalorisé et les rôles stéréotypés, renversés; normalement, c'est l'homme qui entre dans le corps de la femme, qui subit en quelque sorte l'acte sexuel de façon passive. Miranda, elle, refuse de subir toute forme d'oppression coloniale ou patriarcale. Elle possède un

⁴⁷ Voir le chapitre suivant pour une analyse détaillée du rôle de l'ironie dans la déconstruction du métarécit historique.

⁴⁸ Katherine Gauvin, *op. cit.*, f. 30.

⁴⁹ Jimmy Thibault, *op. cit.*, f. 160.

pouvoir d'action et une grande influence sur son amant. Bien des années après le décès de la métisse, Paddon réfléchit à la façon dont sa maîtresse l'a changé : « Miranda t'avait appris quelque chose, à savoir que la présence d'un enfant peut favoriser la création plutôt que la frustrer, qu'il n'y a pas de scission entre le corps et l'esprit. » (C.D.P. p. 151) En somme, la sexualité du couple et l'union de leurs corps rendent le métissage possible puisqu'ici, le corps se veut un lieu d'échange et de dialogue et il échappe aux clichés ancrés dans l'imaginaire colonial. Voyons désormais de quelle façon s'effectue le métissage dans la forme même du roman.

2.2.3 L'insertion de l'oralité et du réalisme magique dans le récit

Comme nous le rappelle Katherine Gauvin dans son mémoire portant sur le métissage et l'amour de l'ennemi dans l'œuvre de Nancy Huston, « l'intertextualité est le lieu de rencontre entre les textes, le mélange des écrits, rappel de leur influence les uns sur les autres⁵⁰. » Dans une perspective postmoderne et postcoloniale, l'intertextualité et le mélange des genres s'avèrent être une forme de métissage très significative, puisqu'ils mettent en lumière le fait que toute forme de récit historique est traversée par de multiples discours. Les auteurs qui s'inscrivent dans cette mouvance cherchent donc à mettre en relation des formes de texte opposées, certaines associées à une « haute » forme littéraire, et d'autres, à une forme « basse » de culture. Ils montrent que malgré leur différence, ces genres peuvent cohabiter de façon à ce que chacun soit considéré comme étant valable.

Dans *Cantique des plaines*, la narratrice accorde autant d'importance au journal écrit par son grand-père qu'au récit oral de Miranda, qui s'imbrique dans le texte parcellaire de l'aïeul. De l'union – et du métissage – des deux textes naît une version nouvelle : le livre de Paula. Cette dernière cherche à transcrire l'histoire orale des peuples amérindiens et métis, qui fut trop longtemps marginalisée parce qu'elle ne s'inscrivait pas dans le récit historique « légitime » qui figure dans les livres. Dans sa thèse sur la métisse mythique dans la

⁵⁰ Katherine Gauvin, *op. cit.*, f. 33.

littérature ouest-canadienne, Laurie Catherine Ann Meredith affirme à ce sujet : « La narratrice souligne comment l'absence de mots a été interprétée par les dominants comme une absence d'Histoire⁵¹. » Paula cherche à prouver le contraire en redonnant une voix à Miranda. On observe que le seul moment où Paddon parle au « je » dans le récit de la narratrice est lorsque des extraits de son journal sont relatés, isolés du reste du texte par des espaces typographiques et par l'italique : « *Au réveil, j'ai compris que l'oiseau était ma propre intelligence, et que si je ne lui accorde pas toute mon attention il cessera de chanter et s'envolera à tout jamais...* » (C.D.P. p. 168) À l'opposé, Miranda possède une voix qui lui est propre, qui s'intègre au récit, bien qu'elle s'unisse à celle de Paula⁵². En choisissant de laisser Miranda s'exprimer à la première personne tout au long du texte, Paula cherche à faire résonner la tradition orale des peuples autochtone et métis⁵³ : « La focalisation directe interne abolit la distance entre le point de vue du narrateur et celui du personnage et indique que la vision du monde autochtone est aussi valable que celle du sujet occidental⁵⁴ », soutient Amaryll Beatrice Chanady. Par ailleurs, l'extrait où le métissage opéré par le mélange des genres est le plus significatif est sans doute celui que nous avons évoqué plus tôt, dans lequel les amants se prêtent à une relecture théâtrale d'un texte traitant du CPR, puisque les rôles y sont échangés. Chacune des phrases, en plus d'être récitée en anglais, est traduite en algonquin entre parenthèses : « Regarde! Les wagons arrivent. (*Satsit! Itsi-enakas epoxapoyaw.*) » (C.D.P. p. 57) » Toutefois, c'est Miranda qui lit le texte en anglais, tandis que Paddon « balbuti[e] les syllabes gutturales de l'algonkin » (C.D.P. p. 57). Amy Jean Nye, dans sa thèse « Les voix des plaines : dialogue et réécriture dans *Cantique des plaines*, par Nancy Huston », soutient à cet effet que la juxtaposition des deux langues témoigne de leur inégalité, la traduction algonquienne du texte étant mise entre parenthèses⁵⁵. Nous croyons

⁵¹ Laurie Catherine Ann Meredith, *op. cit.*, f. 107.

⁵² La question de l'union des voix féminines du roman est développée davantage dans le dernier chapitre de cette étude.

⁵³ Eileen Lohka, « Dialogue ou "faire-semblant" ? », *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, vol. 19, n° 1 (2007), p. 83.

⁵⁴ Beatrice Amaryll Chanady, *op. cit.*, p. 89.

⁵⁵ Amy Jean Nye, 2007, « Les voix des plaines : dialogue et réécriture de l'Histoire dans *Cantique des plaines*, par Nancy Huston », thèse, Alberta, University of Alberta, f. 67.

plutôt qu'il est ici permis à la métisse de s'approprier le récit colonial dans la langue de l'opresseur. Rappelons que ce geste acquiert une symbolique très importante pour le sujet postcolonial. De plus, le fait que ce soit Paddon qui récite la traduction algonkienne du texte témoigne de son désir de s'ouvrir à la réalité de celle qu'il aime et de sa volonté de considérer la langue étrangère sur le même pied d'égalité que la sienne. Du reste, la jeune femme est pour ainsi dire analphabète, mais cela ne l'empêche pas de s'exprimer autrement. Tout comme Paddon doit éclairer sa maîtresse sur l'essai qu'il s'acharne à écrire, la jeune femme doit expliquer ce que signifient ses toiles à son amant, qui ne comprend pas, au premier abord, ce langage : « Nous autres, on a toujours peint, disait-elle. Les murs de nos maisons ont toujours raconté l'histoire de notre vie, nos aventures, nos rêves surtout. Mes toiles, c'est comme de petits lambeaux de nos maisons en peau, maintenant qu'on n'a plus le droit de les habiter. » (C.D.P p. 60) Pour la première fois de sa vie, l'homme à l'esprit cartésien considère un autre mode d'expression que l'écriture qui lui est si chère. L'homme remet en question l'histoire qu'il enseigne à ses étudiants après avoir entendu l'exposé de la métisse. L'ordre hiérarchique dans lequel sont considérés les deux types de récit se voit donc inversé; les légendes de Miranda acquièrent autant de crédibilité que les livres d'histoire et Paddon entame dès lors une réflexion sur les modalités du dire, qui s'inscrit tout à fait au cœur des préoccupations postmodernes et postcoloniales. Rappelons que le regard critique qu'elles portent sur les diverses formes de discours historiques est le principal point qui lie les deux théories. Ici, on questionne les méthodes de transmission et d'acquisition du savoir qui constituent la mémoire canadienne.

Le roman de Huston est également empreint d'une certaine forme de réalisme magique. Frankie, l'un des fils de Paddon, s'est marié à une femme haïtienne du nom de Clorinde. D'où elle vient, en Haïti, les rites religieux sont très présents; le vaudou, notamment, acquiert une grande importance et cette pratique est vue comme étant « primitive » par rapport à la religion catholique. Toutefois, au contraire des païens haïtiens qu'Élizabeth s'efforce d'évangéliser, Clorinde « était une athée fervente et une militante marxiste dont les pieds [...] étaient aussi solidement plantés sur terre que ceux de son nouveau mari. » (C.D.P. p. 191) On comprend par là que la jeune femme est dotée d'un esprit rationnel qui s'apparente davantage à la pensée occidentale qu'à celle qui caractérise son

peuple d'origine. Par ailleurs, Frankie n'a pas une très bonne relation avec son père. Celui qui fut jadis le héros de son enfance est tombé de son piédestal lorsque le garçon a atteint l'âge adulte. Il comprit alors que son père avait eu une relation extraconjugale et commença à lui en vouloir pour tout ce qu'il avait fait subir à sa famille, et plus particulièrement à Karen, qui avait toujours été si bonne avec lui. Frankie ne veut surtout pas ressembler à Paddon, qu'il trouve lâche : « Frankie s'était façonné un caractère qu'il considérait comme diamétralement opposé au tien, tout dévouement et loyauté en tant que mari et en tant que militant et en tant que père. » (C.D.P. p. 191) En ce sens, le fait que ce dernier se soit marié à une Haïtienne qui a délaissé les croyances de ses ancêtres n'a rien d'innocent : Huston cherche d'abord à mettre le couple de Frankie en opposition avec celui que formaient Paddon et Miranda. Clorinde, contrairement à la métisse, se range du côté de la « raison », malgré ses origines. L'union de Frankie et de sa femme n'est pas symbole de métissage. Elle représente en quelque sorte la victoire du peuple colonisateur sur le peuple colonisé.

C'est dans ce contexte que s'insère le réalisme magique, telle une petite faille dans le réel. La vie de Frankie se voit bousculée par la naissance de ses enfants, des jumelles nommées Pearl et Amber. Dès leur plus jeune âge, les fillettes, que leur père était fermement décidé à élever « avec un régime sain de folk songs et de conscience sociale » (C.D.P. p. 191), rejettent Frankie pour lui préférer leur grand-père : « [Frankie] enrageait de constater qu'avec le temps, Pearl et Amber refusaient non seulement de marcher dans ses pas, mais même de témoigner d'un respect minimal pour son mode de vie [...] pire que tout, elles semblaient t'aimer toi Paddon plus que leur propre père. » (C.D.P. p. 191) L'association entre Paddon et ses petites-filles se voit renforcée lorsque l'entourage immédiat des jumelles constate qu'elles ont des dons. Les bambines affirment avoir une part de responsabilité dans certains événements étranges survenus récemment, tels l'intense sécheresse qui touche alors le Québec, ou encore l'éclatement soudain du rétroviseur de Frankie. Cette idée est bien sûr « intolérable aux yeux féroce-ment rationnels de leur papa. » (C.D.P. p. 220) La mère de Clorinde, quant à elle, y voit une forme de présage. Bien qu'elle soit établie à Montréal depuis longtemps, celle-ci continue de pratiquer sa religion et a gardé les mêmes croyances que lorsqu'elle vivait en Haïti. Pour elle, il ne fait aucun doute que les fillettes sont en fait des jumelles Marassa qui, dans la tradition vaudou, sont dotées de pouvoirs particuliers. La vieille

femme encourage sa fille à développer les dons des petites afin de perpétuer la mémoire de ses ancêtres :

Mais oui, les Marassa sont revenus je savais bien qu'ils reviendraient, ils sont venus nous trouver jusqu'au Canada, les Marassa sont revenus et enfin le pays va guérir, mais fais bien attention de bien guider leur pouvoir [...] la vieille femme les avait prises dans ses bras pour les baigner puis les masser avec des feuilles d'oranger et de papaye, puis les emmailloter à la manière du Bébé Jésus de Prague et s'asseoir avec elles dans la dodine et leur chanter en créole exactement comme si elles se trouvaient ensemble sur la véranda ombragée de sa maison à Jérémie, et non pas au deuxième étage d'une bicoque riquiqui de Montréal Nord. (C.D.P. p. 221-222)

Contre toute attente, Clorinde finit par adhérer aux propos de sa mère et à croire que ses filles sont effectivement des Marassa, ce que Frankie trouve inacceptable : « Mais enfin Clorinde, au bout de quinze ans passés dans un pays civilisé tu ne vas quand même pas retourner à l'âge des ténèbres » (C.D.P. p. 222), lui dit-il. Parce que Frankie refuse toute ouverture envers cette autre culture, le métissage ne peut s'effectuer au sein du couple. Celui-ci ne survivra pas à cette divergence de pensée et finira par se séparer. De plus, Clorinde rentrera en Haïti avec ses filles, qui y développeront leurs dons tout en renouant avec leurs racines antillaises.

En insistant sur les pouvoirs de ses cousines haïtiennes, Paula cherche à montrer que cette forme de magie qui s'insère dans une réalité au cadre cartésien n'a rien d'étrange ou d'inacceptable. À l'instar de Huston, elle tend à réintégrer dans le récit historique les voix marginales qui en furent écartées. Elle veut témoigner de la différence des peuples colonisés qui s'inscrivent en marge des traditions du centre impérial en introduisant une part de réalisme magique dans le métarécit historique. Cette caractéristique du roman de Huston réaffirme une fois de plus le fait qu'il s'inscrive dans une mouvance postmoderne et postcoloniale. Par ailleurs, bien que Paddon n'ait jamais été mis au courant des dons de Pearl et Amber, la narratrice est convaincue que son grand-père en aurait été ravi : « Je pense que tu l'aurais vu comme une sorte de renaissance de Miranda, une toute petite victoire *post-mortem* des guérisseurs qu'elle vénérât, une preuve enfin que, *aussi énergiquement qu'on puisse l'attaquer, le mystère ne se laisse pas anéantir*⁵⁶. » (C.D.P. p. 220-221) Il importe en

⁵⁶ Nous soulignons.

ce sens de considérer l'un des épisodes du roman où les pouvoirs des jumelles permettent de garder intact le souvenir de l'amour entre Miranda et Paddon. Alors que toute la famille est réunie pour célébrer l'anniversaire de Paddon, Frankie, dans un accès de rage, est sur le point de dévoiler la relation extraconjugale qu'a entretenue son père avec la métisse devant toute la tablée. Karen ne connaissant pas ces faits, leur révélation aurait pu entraîner de fâcheuses conséquences. Selon Paula, il se produisit alors un phénomène étrange : « C'est à cette fête aussi que j'ai vu de mes yeux pour la première fois de ma vie ce que j'appellerais de la magie⁵⁷. » (C.D.P. p. 231) Pour empêcher leur père de parler, Pearl et Amber, qui étaient assises à la gauche et à la droite de Paula, joignirent leurs mains par-dessus les genoux de celle-ci dans un geste de prière. Pour une raison inconnue, Frankie se figea alors comme une statue, incapable de bouger. Il ne prononcera le moindre mot à ce sujet de la soirée. Le secret de Paddon et Miranda sera ainsi protégé à jamais. Paula dit : « Je jubilais : oui Paddon, ce jour-là les jumelles avaient pris notre parti — pour la profondeur du secret contre la banalité des faits, pour la contradiction scintillante contre la certitude vitreuse, *pour le tremblement de Crowfoot contre le triomphe de Lacombe*⁵⁸. » (C.D.P. p. 233) Pour la narratrice, ce geste symbolise la victoire des vaincus. À ce propos, dans son mémoire intitulé « Beyond the *bon sauvage*: Questioning Canada's Postcoloniality in Nancy Huston's *Plainsong* and Thomas King's *Green Grass, Running Water* », Adele Johnsen Holoch affirme : « An identification with Miranda and with Paula's half-Haitian cousins, Pearl and Amber, gives Paula and Paddon access to a secretive, subversive perspective from which the other, brandly white Canadian members of their family are excluded⁵⁹. » Dans cette révision postmoderne et postcoloniale de l'Histoire, l'ouverture à l'Autre enrichit Paula et Paddon qui, bien qu'ils soient issus du peuple colonisateur, célèbrent la différence culturelle. Ainsi, l'insertion du réalisme magique dans le récit s'avère très significative. Tout comme le mélange des formes

⁵⁷ Nous soulignons.

⁵⁸ Nous soulignons.

⁵⁹ Adele Johnsen Holoch, 2006, « Beyond the *bon sauvage*: Questioning Canada's Postcoloniality in Nancy Huston's *Plainsong* and Thomas King's *Green Grass, Running Water* », thèse, Montréal, McGill University, f. 23.

orales et écrites, elle témoigne d'une volonté d'ébranler une version historique homogène et de montrer qu'une cohabitation de plusieurs types de discours est possible.

En somme, bien que Nancy Huston soit originaire d'un pays davantage associé au colonisateur qu'au colonisé, il nous apparaît justifié d'inscrire son roman *Cantique des plaines* dans une esthétique à la fois postmoderne et postcoloniale. Pour en arriver à cette conclusion, il aura été nécessaire de justifier l'union de ces deux mouvances parfois opposées. Ainsi, nous avons vu que les auteurs postcoloniaux peuvent user des stratégies textuelles postmodernes afin de déconstruire les mythes qui les ont stigmatisés. Le métissage du discours, le renversement de certaines oppositions binaires telles que centre/périphérie et littérature basse/haute, le mélange des genres oraux et écrits ainsi que l'insertion du réalisme magique dans le récit historique sont quelques-unes de ces stratégies où se rencontrent le postmodernisme et le postcolonialisme. Elles permettent d'ouvrir le récit à une multiplicité de discours historiques et tendent vers une remise en question des mécanismes de pouvoir qui les sous-tendent.

CHAPITRE 3

LES ASPECTS FÉMINISTES POSTMODERNES DE CANTIQUE DES PLAINES

La libération du langage, le rejet des tabous, parallèle à la libération des mœurs ou du vêtement, peut apparaître comme un élément indispensable de la libération des femmes

Marina Yaguello

3.1 Définir le féminisme postmoderne

Au sein du mouvement féministe, l'idée d'aborder la cause des femmes dans une perspective postmoderne ne fait pas l'unanimité. Les féministes de la deuxième vague, aussi appelées féministes « essentialistes », reprochent au postmodernisme son manque de portée politique, craignant que la fragmentation du discours postmoderne ne remette en cause les fondements mêmes de la lutte féministe. Pourtant, il semble bien que les deux théories aient plusieurs préoccupations communes. Elles interrogent toutes deux la façon dont l'identité de l'Autre s'est construite au sein du discours historique et cherchent à ébranler les récits totalisants entourant la question du genre. Hutcheon précise :

These two forces have come together today in their related challenges to the canon (to the "eternal" "beauty" and "truth" of the "universally" agreed-upon "great tradition") and to the borders that conventionally divide fiction from non-fictional forms. They both try to offer reasons to rethink the notion of "definitive" inscriptions of identity, especially the ex-centric, "minoritarian" identity¹.

C'est dans cette perspective qu'il s'agira ici d'aborder le roman *Cantique des plaines*, en réfléchissant d'abord à la jonction entre les deux mouvements. Pour ce faire, nous aurons recours aux études de Judith Butler sur le genre performatif, pour ensuite considérer les stratégies formelles et discursives privilégiées par les auteures féministes. L'une d'elles,

¹ Linda Hutcheon, 1988, *The Canadian Postmodern A Study of Contemporary English-Canadian Fiction*, Toronto, Oxford university press, p. 108.

l'ironie, sera approfondie davantage, notamment à partir des théories de Linda Hutcheon, critique féministe et postmoderne. Finalement, nous verrons comment ces stratégies sont mises à l'œuvre dans le roman à l'étude afin de permettre aux héroïnes du récit de revendiquer leur voix marginale et de revisiter l'Histoire qui les a trop longtemps oubliées.

3.1.1 Le genre comme norme

Le Mouvement de libération des femmes émerge dans les pays occidentaux au tournant des années 60. En réaction à diverses formes d'oppression dont elles sont victimes, les femmes se mobilisent pour faire valoir leurs droits. L'iniquité salariale, la violence, la pauvreté et l'inaccessibilité aux postes de pouvoir et à la sphère publique en général ne sont que quelques exemples d'inégalités qu'elles subissent sur le plan social. Dans la sphère privée, elles doivent apprendre à conjuguer les multiples fonctions qu'elles sont contraintes d'assumer : travailleuses, mères, épouses et amantes². Plusieurs idées préconçues vues comme étant de l'ordre du « naturel » et ancrées dans l'imaginaire collectif rendent leur émancipation difficile : on les décrit comme étant hyper-sensibles, irrationnelles, passives, dociles envers leur mari et incapables d'assumer d'importantes décisions. Comme nous l'avons mentionné dans le chapitre précédent, leur corps est souvent associé à un territoire que l'homme cherche à coloniser. Les femmes sont donc prisonnières de plusieurs discours basés sur un système d'oppositions binaires, issus du patriarcat. Par ailleurs, les féministes dénoncent le fait que peu de femmes parmi toutes celles qui ont peuplé l'histoire collective occupent la place qui leur revient dans les discours officiels, la parole des détenteurs masculins du pouvoir y étant privilégiée. Car avant la révolution féministe, les femmes ne pouvaient pas se raconter elles-mêmes. Comme nous le rappellent Lucie Hotte et Linda Cardinale dans leur monographie intitulée *La parole mémorielle des femmes*, « elles occupaient une place assignée, définie, balisée. Elles ne sortaient pas des rôles prescrits :

² Oprea Denisa-Adriana, « Du féminisme (de la troisième vague) et du postmoderne », *Recherches féministes*, vol. 21, n° 2, 2008, p. 3.

mères, épouses, religieuses [...] et si leurs rares écrits étaient connus, ils n'étaient pas lus comme étant porteurs d'une mémoire des femmes³. »

Si toutes s'entendent pour dire que ces aberrations doivent cesser, un clivage se dresse toutefois au sein même du mouvement féministe dans les années 80. Le féminisme tel qu'il existe alors, prônant l'union de toutes les femmes pour une lutte commune dans un esprit de sororité aussi appelé le « Nous Femmes », est considéré par certaines comme un essentialisme. Selon elles, ces revendications ont été pensées par et pour des femmes blanches, hétérosexuelles et de classe moyenne, et celles qui ne correspondent pas à ces « normes » sont laissées pour compte. Les femmes noires, notamment, font face à une double forme de marginalisation puisqu'en plus de subir la domination masculine, elles sont victimes de racisme. Il en va de même pour les femmes lesbiennes, qui doivent composer avec l'homophobie.

On revoit donc certaines positions antérieures afin de repenser une pratique et une théorie qui prendraient en considération l'individualité des femmes. À partir des années 90, une troisième vague féministe, fondée sur la pluralité et l'hétérogénéité, voit le jour. Sur le plan intellectuel, elle se caractérise par une ouverture aux théories postmoderne, poststructuraliste et postcoloniale ainsi qu'aux mouvements basés sur la diversité sexuelle, tels que le *queer*⁴. C'est dans ce contexte de remise en question que se forme une réflexion commune aux théories féministes et postmoderne. Julie Thérout-Séguin, dans son mémoire intitulé « L'unité, la binarité, la multiplicité : une approche postmoderne et postcoloniale du féminisme », explique que les deux approches théoriques, bien qu'elles doivent rester distinctes, se complètent de diverses façons. Selon elle, ce sont deux théories compatibles à la fois dans les objectifs qu'elles défendent et dans leur méthodologie, mais elles doivent rester indépendantes l'une de l'autre sans entrer en compétition. Elle ajoute que trois questions les relient : la critique de l'instauration du féminisme comme un discours de vérité avec ses

³ Lucie Hotte et Linda Cardinal, 2002, *La parole mémorielle des femmes*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, p 19-20.

⁴ Oprea Denisa-Adriana, *op. cit.*, p. 2.

mécanismes de reproduction et ses structures excluantes, l'analyse des relations savoir/pouvoir dans les écrits féministes, permettant l'émergence d'alternatives se situant à l'extérieur des dichotomies immuables, et la critique de l'universalisme⁵. Plus loin, elle affirme également que « le féminisme postmoderne appuie son analyse par une déconstruction de la binarité des corps et des sexualités, dans l'idée de construire une théorie sociale et politique qui ne soit pas empreinte de cette même binarité⁶. » Ainsi, les féministes peuvent utiliser les stratégies postmodernes à des fins de déconstruction, comme l'entend Judith Butler⁷, l'une des premières théoriciennes à avoir conceptualisé une mouvance féministe postmoderne, notamment dans ses livres intitulés *Trouble dans le genre* et *Défaire le genre*. À partir de la réflexion suivante : « Qu'est-ce qu'une femme? Comment pouvons-nous dire "nous"? Qui peut le dire et au nom de qui?⁸ », Butler s'interroge sur la présomption d'hétéronormativité répandue dans la théorie littéraire féministe. Selon elle, l'usage du genre relève davantage d'une performance culturelle que d'un fait naturel. Ce qu'elle définit comme étant la « performativité » est en fait ce qui permet au genre de devenir une norme opératoire⁹. Selon elle, « les normes peuvent être explicites ou non et, lorsqu'elles opèrent en tant que principe normalisateur dans les pratiques sociales, elles restent habituellement implicites, difficiles à décrypter, et il n'est pas simple de discerner clairement les effets qu'elles produisent¹⁰. » Elle avance que le corps est traversé par certains discours extérieurs qui régularisent son genre¹¹. Certains carcans normatifs concernant ce qui définit la féminité et la masculinité ayant vu le jour, Butler préconise un renversement de ces genres figés, que les féministes essentialistes contribuent à reproduire. Elle croit qu'ouvrir le mouvement féministe à la multiplicité est la seule solution envisageable pour le sortir de l'impasse qu'il

⁵ Julie Théroux-Séguin, « L'unité, la binarité, la multiplicité : une approche postmoderne et postcoloniale du féminisme », mémoire de maîtrise, 2007, f. 11-12.

⁶ *Ibid.*, p. 110.

⁷ Bien que les écrits de Judith Butler ne servent pas directement notre analyse, on ne peut passer sous silence sa grande contribution dans l'avènement d'une pensée féministe postmoderne.

⁸ Judith Butler, *Défaire le genre*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006, p. 202.

⁹ Julie Théroux-Séguin, *op. cit.*, f. 48.

¹⁰ Judith Butler, *op. cit.*, p. 58.

¹¹ Julie Théroux-Séguin, *op. cit.*, f. 71.

connaît, impasse qui fait en sorte qu'on y reconduit les systèmes de pouvoir contenus dans la binarité alors que l'on tendait, paradoxalement, à les dénoncer. Butler propose que la notion de genre soit dissociée de la biologie. Tout sujet serait ainsi libre de performer sa différence sexuelle, indépendamment des mécanismes de pouvoir qui construisent le genre normatif. En posant un regard critique sur le mouvement féministe auquel elle s'identifie néanmoins, et en suggérant qu'on y décèle une forme d'essentialisme qui opprime certaines classes de femmes, Butler pose un questionnement résolument postmoderne. Elle fut la première à considérer un discours hybride s'inscrivant à la jonction du postmodernisme et du féminisme. L'analyse du roman de Huston que nous proposerons ici, toutefois, sera davantage axée sur la question de la représentation discursive du sujet féminin.

3.2 Les stratégies formelles et discursives féministes

Les féministes postmodernes dénoncent « l'imposition d'un discours rigide sur le patriarcat et l'historicité des relations de domination hommes/femmes [...] qui supplanta tous les autres par un processus de délégitimation des voix diversifiées¹². » La langue ayant longtemps servi leur asservissement, elles cherchent désormais à se réapproprier l'arme de leurs oppresseurs à l'aide de diverses formes de transgressions langagières. Car comme le souligne Michel Foucault,

l'instance de domination n'est pas du côté de celui qui parle (car c'est lui qui est contraint), mais du côté de celui qui écoute et se tait; non pas du côté de celui qui sait et fait réponse, mais du côté de celui qui interroge et n'est pas censé savoir. Et ce discours de vérité enfin prend effet, non pas dans celui qui le reçoit, mais dans celui auquel on l'arrache¹³.

En ce sens, l'écriture des femmes témoigne d'une volonté de prendre la parole et de subvertir les conventions romanesques. Nous verrons ici quelques-unes des stratégies privilégiées par les auteures féministes postmodernes pour y accéder, dont la transgression des codes normatifs de la langue et l'ironie. Cette dernière sera d'abord considérée dans une perspective

¹² Julie Théroux-Séguin, *op. cit.*, f. 16.

¹³ Michel Foucault, 1976, *Histoire de la sexualité 1*, Paris, Gallimard, p. 84.

postmoderne, puis nous verrons que pour les auteures féministes, elle s'avère être un important moyen de revendication.

3.2.1 La prise de parole des femmes par la transgression de la langue

Dans son étude linguistique sur les mots et les femmes, Marina Yaguello insiste sur le fait que le langage se veut « un *miroir culturel*, qui fixe les représentations symboliques et se fait l'écho des préjugés et des stéréotypes, en même temps qu'il alimente et entretient ceux-ci ¹⁴. » En s'appuyant sur les écrits de Bakhtine, qui démontrent que le mot est le premier signe idéologique qui reflète les variations sociales, elle observe que les conflits entre dominants et dominés se manifestent souvent par des tensions dans l'usure linguistique¹⁵. Cela est observable notamment chez les peuples colonisés qui s'approprient la langue de leurs oppresseurs afin de la subvertir. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, la question de la langue nationale s'inscrit au cœur d'un débat identitaire dont rendent compte plusieurs écrivains postcoloniaux¹⁶. Toutefois, puisqu'elle est au service d'idéologies dominantes, cette tension linguistique est aussi remarquable dans les écrits féministes, où l'accès au langage acquiert une importance tout aussi symbolique. Plusieurs études linguistiques réalisées par des femmes nous révèlent en effet que la langue dominante dans laquelle s'est construit le discours patriarcal est une langue essentiellement masculine :

La langue repose sur une construction essentiellement masculine où la femme n'est définie et n'a de place qu'en fonction de cette norme. [...] non seulement les femmes ont-elles été privées de la parole publique, transgressive et théorique nécessaire à leur affranchissement, mais, de plus, la langue est le lieu de la dévalorisation du féminin¹⁷.

On a longtemps refusé aux femmes tout accès au pouvoir en les privant de parole, principalement dans la sphère publique, et c'est d'abord par la langue qu'a pu se construire

¹⁴ Marina Yaguello, 1978, *Les mots et les femmes : essai d'approche sociolinguistique de la condition féminine*, Paris, Éditions Payot & Rivage, Coll. « Petite bibliothèque Payot », p. 8.

¹⁵ *Ibid.*, p. 70

¹⁶ Voir le chapitre précédent pour plus de détails sur la question postcoloniale.

¹⁷ Jacinthe Cardinal, 2000, *Suzanne Jacob et la résistance aux fictions dominantes figures féminines et procédés rhétoriques rebelles*, mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Montréal, Université du Québec à Montréal, p. 24.

un discours dénigrant envers la femme, en alimentant les divers stéréotypes et conventions qui peuplent notre culture¹⁸. Jacinthe Cardinal, auteure d'un mémoire sur les procédés rhétoriques rebelles chez Suzanne Jacob, insiste sur ce point en citant Yaguello :

La langue nous renvoie une certaine image de la société et des rapports de domination et d'oppression qui la régissent, faisant des femmes et de leurs corps « métaphoriquement, la source inépuisable des injures et des jurons » (Yaguello). Ainsi, presque tous les mots qui désignent la femme sont clairement reliés au type de la « maman » ou de la « putain », ce dernier type, de création essentiellement masculine, étant le plus fréquent¹⁹.

En ce sens, il est aisé de concevoir que l'écriture des femmes se caractérise par une réappropriation et une transgression de cette langue normative, associée au récit officiel masculin. Les auteures féministes privilégient une écriture subversive qui déconstruit l'usage traditionnel des codes linguistiques. Elles revendiquent le droit de nommer, et surtout de SE nommer en dehors des stéréotypes féminins. Car pour elles, toute forme de révolution passe d'abord par l'agentivité discursive, comme en témoigne Yaguello :

La contestation, le non-conformisme, la révolution, la révolte passent par le langage; [le] refus de la langue de l'opresseur débouch[e] plus ou moins consciemment, plus ou moins spontanément, plus ou moins naïvement, sur l'élaboration ou sur l'adoption de nouveaux codes²⁰.

On constate donc que tout comme les postmodernes, les auteures féministes interrogent le discours et son rapport au pouvoir en tentant de subvertir son autorité par diverses formes de transgressions littéraires. Hafid Gafaïti et Armelle Crouzières-Igenthron, dans leur livre intitulé *Femmes et écriture de la transgression*, avancent que la transgression littéraire se veut

une affirmation stratégiquement subtile de la différence – dans la ressemblance – par la subversion et l'éclatement de techniques empruntées au discours dominant. Sorte de résistance, elle permet aux écrivaines de procéder à leur émancipation par l'échange et la redéfinition des limites selon des stratégies variant d'auteur à auteur²¹.

¹⁸ Jacinthe Cardinal, *op. cit.*, f. 24.

¹⁹ *Ibid.*, f. 26.

²⁰ Marina Yaguello, *op. cit.*, p. 183-184.

²¹ Hafid Gafaïti et Armelle Crouzières-Igenthron, *Femmes et écriture de la transgression*, Paris, Éditions de l'Harmattan, 2006, p. 13.

Ces stratégies sont nombreuses. Jacinthe Cardinal dénombre parmi celles-ci la réénonciation critique des clichés patriarcaux et sociaux, l'intertextualité et le discours métatextuel, qu'elle considère comme des inscriptions textuelles de l'agentivité féminine²². Elle cite également Lucie Joubert, qui identifie la récupération des mots comme l'un de ces procédés : « La "récupération de mots" [...] permet selon Joubert de "redonner un sens nouveau à certains mots à connotation péjorative, employés pour désigner les femmes, ou de créer des néologismes pour se désigner elles-mêmes et nommer leurs luttes"²³. » Par ailleurs, on observe que plusieurs romancières prêtent une attention particulière à la structure de l'intrigue romanesque afin d'en déconstruire les conventions. Nous avons vu que c'est le cas de Nancy Huston, qui, en présentant le récit de façon non linéaire et en faisant se côtoyer diverses instances narratives pour démultiplier les versions de l'Histoire, explore les possibilités du langage.

La prise de parole à la première personne du singulier chez une narratrice autodiégétique, même lorsqu'il ne s'agit pas d'un récit autobiographique, témoigne également d'un désir de faire passer la femme d'objet à sujet du discours. « La femme qui est sujet peut résister au pouvoir en refusant d'être le "soi" que le pouvoir a défini pour elle et en construisant un contre-discours créé à partir des ressources disponibles dans le cadre du pouvoir en place²⁴ », affirme Jacinthe Cardinal. S'exprimer avec sa propre voix, dans sa propre subjectivité, témoigne du refus de l'autorité d'un narrateur omniscient qui accorderait exclusivement aux voix masculines le privilège d'accéder à la sphère publique²⁵. En ce sens, les écrivaines féministes s'attardent souvent aux petites histoires afin de montrer comment celles-ci s'imbriquent dans l'Histoire collective. Pour les féministes de la troisième vague, le fait de montrer que la domination masculine se vit quotidiennement, de diverses façons et pour toutes sortes de sujets féminins, permet d'ouvrir le mouvement afin que soit considérée

²² Jacinthe Cardinal, *op. cit.*, f. 6.

²³ *Ibid.*, p. 47-48.

²⁴ Jacinthe Cardinal, *op. cit.*, p. 32.

²⁵ Nancy A. Walker, *Feminist Alternatives Irony and Fantasy in The Contemporary Novel by Women*, Jackson, University Press of Mississippi, 1990, p. 20.

l'individualité des femmes. On peut ainsi réintégrer les voix de ces femmes ordinaires que l'on considérait jadis comme étant trop banales pour être prises en compte. Pour Linda Cardinal et Lucie Hotte, « la transmission de la mémoire constitue un geste subversif qui suscite de nouvelles interrogations sur la place marginale accordée aux femmes dans le discours officiel, sur le corps comme lieu de la mémoire et sur le rôle de l'écriture dans le processus de remémoration²⁶. » Ainsi, on peut dire que l'écriture féministe se veut un lieu de remémoration. En mettant en parallèle la condition féminine d'hier et celle d'aujourd'hui, elle s'attache à questionner la place marginale qu'ont occupée les femmes à travers l'Histoire²⁷. Elle cherche également à subvertir la langue dominante dans laquelle s'est construit le discours qui a marginalisé les femmes à l'aide de diverses stratégies. L'ironie compte parmi celles-ci. Nous verrons de quelle façon elle est privilégiée par les écrivaines féministes et postmodernes afin de revendiquer leur voix et transgresser certains discours totalisants.

3.3 L'ironie postmoderne

Bien qu'on ait longtemps insisté sur la fonction sémantique de l'ironie comme antiphrase, l'utilisation qu'en font les écrivaines postmodernes et féministes va plus loin. C'est que le trope rhétorique a aussi une fonction pragmatique. Il implique toujours un jugement critique et ne peut donc être pensé en dehors de son pouvoir politique. Schoentjes affirme à ce sujet :

Aborder l'ironie comme un acte de langage sans tenir compte de ce cadre politique plus large, c'est risquer d'idéaliser la communication en y voyant un échange réciproque et utopique, minimisant ainsi le fonctionnement du pouvoir en écartant un aspect crucial de la complexité ironique : le fait que les agents ne prennent pas la parole à partir de positions de pouvoir égales. Dans la mesure où l'échange communicatif ou l'activité discursive est une forme d'activité sociale, elle implique des relations de pouvoir non seulement réel [*sic*], mais encore symbolique [*sic*], sans parler des relations de forces²⁸.

²⁶ Lucie Hotte et Linda Cardinal, *op. cit.*, p. 10.

²⁷ *Ibid.*, p. 10.

²⁸ Pierre Schoentjes, 2001, *Poétique de l'ironie*, Paris, Éd. du Seuil, Coll. « Points. Essais. Série Lettres », p. 296.

Ceci nous rappelle que l'ironie est toujours étroitement liée aux aspects sociaux et au contexte historique qui prennent racine dans le langage. Au sens de Hutcheon, si le passé doit être revisité, il ne doit pas l'être innocemment, mais bien ironiquement. La théoricienne affirme que le pouvoir subversif, voire politique, de l'ironie se joue surtout dans le fait que l'interprète y est central. Selon elle, « l'on ne saurait ignorer l'importance décisive de l'intentionnalité et de la réception du texte quand il s'agit d'un trope comme l'ironie, lequel implique une distanciation obligatoire entre lecteur et texte²⁹. » En effet, pour bien saisir l'intention de l'auteur, le lecteur doit avoir un certain bagage de connaissances communes avec celui-ci. Comme c'est le cas pour la parodie³⁰ (de laquelle l'ironie participe, de surcroît), le second niveau de lecture se joue dans la complicité entre énonciateur et énonciataire, ce qui peut rendre l'ironie multiple et ambiguë. Le trope rhétorique se caractérise par un processus d'interprétation complexe impliquant une relation dynamique entre l'ironiste, le récepteur et la situation discursive. C'est au lecteur que revient la tâche de faire émerger un nouveau sens à partir du discours premier. On démultiplie ainsi les points de vue puisque chaque lecteur peut y voir une version des faits différente, selon son bagage personnel. Ce procédé vise à réintroduire une part de subjectivité au discours autoritaire que l'on cherche à ébranler. Pour que l'ironie soit efficace, l'auteur doit laisser certains signaux aux lecteurs qui lui permettent de la repérer :

Il y a des normes (syntaxiques, sémantiques, diégétiques) à la fois analysables et établies dans le texte lui-même qui sont en état de fournir au lecteur (à partir de leurs *transgressions*) les signaux d'une évaluation ironique, surtout quand ces transgressions sont répétées ou juxtaposées³¹.

Ici, on ne demande pas au lecteur d'adhérer aux propos ironiques, mais bien de savoir en déceler la présence, qui se manifeste généralement par un décalage dans la forme ou le

²⁹ Linda Hutcheon, « Ironie, satire, parodie : une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique*, vol. 12, 1981, p. 142.

³⁰ Voir le premier chapitre de notre analyse pour une plus ample description de la parodie.

³¹ Linda Hutcheon, « Ironie, satire, parodie : une approche pragmatique de l'ironie », *op. cit.*, p. 153.

sens du récit, telles que l'ajout volontaire d'erreurs dans certaines expressions, les contradictions dans les faits ou les ruptures stylistiques au sein du texte³².

On peut donc affirmer que l'ironie correspond parfaitement à l'esthétique postmoderne, qui interroge les rapports de force et les jeux de pouvoir qui sont impliqués dans la construction des discours. En puisant ses fondements dans la rhétorique, l'ironie oblige le lecteur à prêter une attention particulière aux formes du langage, puisqu'elle « est à la fois structure antiphrastique et stratégie évaluative impliquant une attitude de l'auteur-encodeur à l'égard du texte lui-même³³. » Ainsi, l'ironie dite « postmoderne » se veut résolument transgressive :

La fonction subversive de l'ironie est souvent liée à l'idée que c'est un mode d'autocritique, d'autoconnaissance, d'autoréflexion susceptible de mettre au défi la hiérarchie des lieux mêmes du discours, [...] cette capacité à miner et à renverser est jugée susceptible à la rigueur de transformer la politique. L'intimité de l'ironie avec les discours dominants qu'elle conteste — après tout elle se sert de leur propre langage en tant que « dit » — est ce qui permet au discours ironique à la fois de gagner du temps [...] et de miner l'autorité et la stabilité des discours dominants en s'appropriant leur pouvoir. Ainsi, cette intimité est ce qui fait de l'ironie une stratégie efficace d'opposition³⁴.

L'ironie postmoderne se distingue donc de l'utilisation qu'en faisaient les modernes, puisqu'elle s'avère davantage subversive et paradoxale. Linda Hutcheon, dans son livre *Splitting Images : Contemporary Canadian Ironies*, cite Alan Wilde à ce sujet :

Premodernist irony [...] is largely satirical or “mediate”, aiming to recover an ideal norm of coherence and harmony. Modernist irony, however, is “disjunctive” in the paradox of its recognition of the fragmented and disconnected nature of the world and yet its desire to master and control that nature nonetheless through “an equal poise of opposites” that results in at least aesthetic closure, if not worldly control. Postmodern irony differs from both: it is “suspensive” in that it is more radical in its awareness of contingency and multiplicity, deliberately refusing the modernist dialectic³⁵.

³² Lucie Joubert, 1998, *Le carquois de velours l'ironie au féminin dans la littérature québécoise : (1960-1980) : essai*, Montréal, L'Hexagone, Coll. « Essais littéraires », p. 21.

³³ Linda Hutcheon, « Ironie, satire, parodie : une approche pragmatique de l'ironie », *op. cit.*, p. 142.

³⁴ Pierre Schoentjes, *op. cit.*, p. 300.

³⁵ Linda Hutcheon, *Splitting Images: Contemporary Canadian Ironies*, Toronto, Oxford University Press, 1991, p. 138-139.

Pour Hutcheon, ces stratégies permettent d'ouvrir de nouvelles possibilités de lecture à partir d'éléments déjà existants, particulièrement lorsque ceux-ci sont associés à une idéologie dominante, en les plaçant dans un nouveau contexte ambigu et déstabilisant³⁶.

Par ailleurs, selon la théoricienne, les formes de discours marginaux se prêtent particulièrement bien à l'utilisation du trope rhétorique. Elle avance que le contexte particulier du Canada, que nous avons évoqué plus tôt, est propice à l'élaboration d'un tel discours. En effet, la question identitaire trouble et ambiguë du Canada se caractérise par plusieurs types de dualités entre des discours concurrents :

I would like to suggest that we use as a starting point this notion of the possibility of a perhaps particularly Canadian use of irony today in relation to a series of self-defining self-positionings: that is, our position in response to our political pasts, both French and English, and our present (in terms of American culture); the positions taken by the regional in relation to the central; and "minoritarian" (female; ethnics; visible minorities; native; gay, etc.) positioning with regard to majority group. In the light of the general postmodern questioning of any notion of coherent, stable and autonomous identity (either individual or national), these positions are, almost by definition, provisional and tentative — not because they are weak, but because they stand ideologically opposed to the mastery (and presumption?) of dominant and dominating cultures³⁷.

Les Canadiens seraient ainsi particulièrement sensibles aux doubles discours tels que l'ironie. Les auteurs postmodernes canadiens en useraient surtout pour subvertir le métarécit historique puisqu'elle donne la possibilité aux voix minoritaires qui peuplent le pays — les femmes, les immigrants, les Amérindiens, les homosexuels, etc. — de questionner la culture dominante à partir de l'intérieur.

3.3.1 L'ironie au féminin

L'ironie sert bien la réflexion postmoderne, mais elle s'avère également un outil précieux pour les auteures féministes, qui tendent à renverser certaines conventions du genre et à dénaturiser les représentations de la femme qui sont synonymes d'oppression. Comme

³⁶ Linda Hutcheon, 1992, *Double Talking Essays on Verbal and Visual Ironies in Canadian Contemporary Art and Literature*, Toronto, ECW Press, p. 50.

³⁷ *Ibid.*, p. 30.

nous l'avons vu plus tôt, l'ironie permet aux marginaux de revendiquer leur voix tout en gardant une distance critique qui leur donne un grand pouvoir de subversion. Rien de surprenant, donc, dans le fait que les auteures féministes créent des fictions au ton ironique, dans lesquelles elles revisitent le langage et les récits d'une culture qui les a longtemps évincées du discours. En ce sens, l'ironie des femmes va plus loin que celle des hommes. Lucie Joubert s'est intéressée à cette question. Dans son livre *Le carquois de velours*, elle affirme à ce sujet : « Les auteures n'ont pas réinventer [*sic*] l'outil, mais elles s'en servent différemment, faisant jaillir des jeux de mots, par exemple, dans le quotidien de leurs préoccupations ou établissant des comparaisons qui ramèneront leur objet dans la sphère discrète du privé³⁸. » Les auteurs masculins, s'ils usent aussi de l'ironie, ne s'en servent certainement pas à des fins aussi subversives. Ils ne tendent pas à défier le discours dominant puisque leur parole n'en fut pas exclue. Pour les femmes, par contre, l'ironie représente un important moyen de revendication. La reprise de certains mots symbolise une appropriation du langage et devient pour elles une façon de se dire, en tant que femmes. Les expressions qui servaient autrefois à les désigner péjorativement acquièrent sous leur plume un sens nouveau³⁹. Elles retournent l'arme contre leurs détracteurs en ébranlant l'autorité de leurs dires, refusant le rôle de subalternes qu'on leur imposait jadis. Les femmes usent parfois de ce procédé afin de dresser un parallèle entre le passé et le présent, mettant en lumière le fait que la condition des femmes a évolué, certes, mais que plusieurs inégalités subsistent. En ce sens, Joubert soutient que les romancières féministes se servent de l'ironie comme d'un miroir « qui renvoie l'image dégradante qu'[on a] d'elles. » Selon elle, « le renversement est intéressant, parce qu'il transforme l'apparente défaite des femmes en une victoire morale sur les forces de l'ordre⁴⁰. »

De plus, puisque l'ironie se joue dans la complicité entre émetteur et récepteur, les féministes s'en servent pour plonger le lecteur dans un monde d'incertitude où tout le sens est à reconstruire. Plusieurs types de vérité peuvent émerger de leur discours, puisque chacun

³⁸ Lucie Joubert, *op. cit.*, p. 59.

³⁹ *Ibid.*, p. 43.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 34.

peut y trouver un sens différent. Les féministes insistent, de cette façon, sur le fait que le métarécit se construit dans le langage, et que toute forme de parole implique des jeux de pouvoir. Le simple fait de déconstruire LA vérité pour lui préférer plusieurs types de vérité n'est-il pas déjà, en soi, ironique? Il s'agit certainement de la première forme d'ironie dont sont teintés les écrits des femmes. La figure de rhétorique s'y retrouve également sous d'autres formes. Jacinthe Cardinal, en citant Lucie Joubert et Lucie Lequin, identifie parmi elles la récupération du langage, qui

permet aux auteures de « se dire *en femme* avec un nouvel élan » (Joubert) en renversant le sens des termes vulgaires ou des mots connotés péjorativement pour « détruire le stéréotype du langage féminin » (Lequin) – supposé être exempt de toute vulgarité – et pour faire tomber les « limites [de] leur registre d'expression⁴¹. » (Joubert)

L'ironie des femmes se manifeste également par la parodie, par le discours carnavalesque, par les glissements de sens qui se manifestent, notamment, dans le jeu avec la ponctuation ou les signes typographiques du texte, par les ruptures de style, etc. En somme, on peut affirmer que l'ironie féministe permet aux héroïnes de se poser en sujet en contestant les normes du langage et en subvertissant les clichés et les formes de discours qui ont contribué à leur asservissement.

3.4 Les aspects féministes postmodernes de *Cantique des plaines*

L'Histoire et la littérature ont longtemps évité la parole des femmes en privilégiant la vision masculine des événements. Par son roman engagé, Nancy Huston tente de féminiser l'Histoire de sa terre natale en militant pour que puisse émerger une autre mémoire. Elle nous propose ainsi une réécriture des faits où le passé colonial du Canada est dénoncé par la parole des deux personnages féminins du roman. Huston cherche à redonner une voix aux femmes qui ont peuplé l'Histoire sans jamais pouvoir accéder aux discours officiels. Parce que Paddon, le protagoniste masculin du roman, n'a pas réussi à réécrire le récit historique qui les a oubliées, ce sont les héroïnes de l'œuvre qui, en alliant leur voix, y parviendront. Elles s'approprient le récit tout en y réintégrant une part de subjectivité qui permet de

⁴¹ Jacinthe Cardinal, *op. cit.*, f. 67.

démultiplier les versions de l'Histoire. En ce sens, on peut dire que dans ce roman, Nancy Huston use de stratégies à la fois féministes et postmodernes. Nous analyserons d'abord comment s'effectue le relais de l'écriture et les procédés dont use Paula afin de transgresser la forme romanesque traditionnelle, s'érigeant ainsi en femme libre, puis nous observerons de quelle façon elle redonne une voix à la métisse marginalisée en unissant sa voix à la sienne, autant par la forme que par le propos du texte. Ainsi, nous verrons que les deux personnages féminins pallient l'échec de la parole mémorielle masculine, notamment grâce à leur pouvoir créateur. Finalement, nous analyserons l'utilisation que fait Huston de l'ironie afin de subvertir le métarécit historique et de mettre en lumière le fait que certaines femmes ont aussi leur part de responsabilité dans l'oppression du peuple autochtone.

3.4.1 Le pouvoir créateur féminin

Pour Nancy Huston, l'écriture romanesque symbolise la prise de liberté : « Le roman, qu'on en lise ou qu'on en écrive, nous rappelle cette liberté [...] et son importance extrême. Il s'agit de LA liberté : celle de ne pas se contenter d'une identité (religieuse, nationale, sexuelle, politique) conférée à la naissance⁴². » On observe ainsi que dans son roman *Cantique des plaines*, le geste d'écriture est synonyme d'une prise de liberté pour la narratrice, qui s'approprie d'emblée le récit par le relais de l'écriture. L'Histoire qu'avait écrite Paddon, le héros masculin déchu, lui est confiée. La jeune femme se voit remettre le « Journal de P » qui, de journal de Paddon, deviendra le journal de Paula⁴³. Lorsqu'elle reçoit le manuscrit de ce grand-père qu'elle a tant aimé, elle se rappelle une promesse qu'elle lui a faite il y a bien longtemps. En voyant cet être cher anéanti par ses ambitions brisées, elle lui a promis qu'elle terminerait son livre. Puisqu'elle n'avait alors qu'une dizaine d'années, elle ne comprenait pas toute la portée de ses mots. Mais aujourd'hui adulte, Paula sait qu'elle devra

⁴² Nancy Huston, 1999, *Nord perdu suivi de Douze France*, Montréal, Actes sud/Leméac, p. 105.

⁴³ Jimmy Thibault, 2002, « Briser la chaîne identitaire ou apprendre à conjuguer l'identité au présent. Réflexion sur le processus d'identification dans *Tchipayuk ou le chemin du loup* de Ronald Lavallée, *Cantique des plaines* de Nancy Huston et *Le Coulonneux* de Simone Chaput », thèse, Department of Modern Languages and Cultural Studies, Alberta, University of Alberta, f. 67.

prendre le relais de l'écriture pour pallier à la parole de son aïeul, qui, lui, a échoué dans son entreprise : « Tu m'as légué ces pages et maintenant il est à moi ton livre, la responsabilité est toute à moi. » (C.D.P. p. 10) dit-elle, consciente du fait que toute forme de discours implique des jeux de pouvoir. Nancy A. Walker, auteure du livre *Feminist Alternatives Irony and Fantasy in The Contemporary Novel by Women*, soutient que les écrivaines féministes se montrent particulièrement sensibles à cette question : « even as women writers and their characters fell compelled to describe their experience, they are aware that language can be used to manipulate, that it can lie, as women themselves have been manipulated and lied to⁴⁴. » Paula manifeste une volonté de s'appropriier le récit. Au fil du texte, elle réécrira deux histoires en parallèle : celle de Paddon, bien sûr, mais aussi celle de la plaine. Le pacte de lecture établit clairement qu'il y aura imbrication de la petite histoire dans la grande. Toutefois, Paula, consciente du pouvoir de ses mots, refuse le rôle du narrateur « objectif » et admet d'emblée que l'Histoire étant trouée, les vides du récit devront être comblés par la fiction, par son geste créateur : « Il me faudra beaucoup de temps et de culot et d'imagination. (C.D.P. p. 16) [...] tu ne peux continuer de vivre que dans mes mots. [...] Je suis une funambule qui doit sécréter, telle une araignée, la corde raide sur laquelle elle avance. » (C.D.P. p. 59) Dans ce choix narratif, on peut certainement déceler une réflexion de l'auteure sur l'écriture de l'Histoire et sur l'inévitable part de subjectivité qu'implique cette tentative. Car si la version masculine de l'Histoire se veut objective, Nancy Huston cherche plutôt à démontrer que sa forme n'est pas figée et qu'on ne pourra la réécrire qu'en laissant émerger les multiples voix qui la définissent.

Le roman s'ouvre sur la mort de Paddon, et dans le chant funèbre de Paula se dessine rapidement un lien symbolique très fort entre l'homme et la plaine. Cet extrait en témoigne bien : « Je vois une route qui traverse la plaine en une courbe infinie et le soleil qui l'écrase, qui t'écrase toi contre l'asphalte, la pierre pulvérisée et le goudron – oui désormais tu fais partie de cette route. [...] tu es aplati sur cette plaine. » (C.D.P. p. 5) Quelques pages plus loin, on peut également lire : « Pas une seule fois tu n'as quitté l'enceinte de ta province. Et maintenant tes propres os reposent dans la terre d'Alberta. Cette contrée est donc à moi,

⁴⁴ Nancy A. Walker, *op. cit.*, p. 43-44.

enfin. » (C.D.P. p. 13) Dans le chapitre précédent, nous avons observé que l'imaginaire colonial masculin associe souvent les plaines, de façon métaphorique, au corps de la femme. À notre sens, l'allégorie que Paula dresse ici entre le récit qu'elle devra réinventer et la contrée albertaine témoigne d'une volonté de se réapproprier l'histoire de ce territoire. La mission de la narratrice consiste donc à réécrire, dans des mots qui lui sont propres, cette autre version des faits qu'on n'a jamais racontée, mais dont elle est « certaine qu'elle a eu lieu. » (C.D.P. p. 19) Afin d'interroger le passé, elle interpelle directement Paddon, ce « tu » mystérieux qui se précise peu à peu, entre les lignes. Dans son étude sur la voix métisse dans le roman de l'infidélité, Pamela V. Sing s'est penchée sur la narration particulière de *Cantique des plaines*. « Tout en réinventant le "tu" qu'elle adresse à son grand-père, la narratrice qui dit "je" s'invente également, en tant que détentrice du Verbe conjugué au féminin⁴⁵. », affirme-t-elle. En effet, Paula s'érige en femme libre, nous rappelant son statut de « bâtarde » – elle est le fruit d'une aventure hors mariage, et son père est pour ainsi dire inconnu – pour signifier cette liberté. À l'opposé de ses aïeules, elle choisit sa destinée et refuse d'endosser les rôles typiquement réservés aux femmes. Elle est célibataire et n'a pas d'enfants. On apprend même au fil du récit qu'elle est homosexuelle. À l'image de Huston, Paula s'est exilée de son Alberta natale et écrit avec un certain recul puisqu'une double distance, à la fois géographique et temporelle, la sépare des événements qu'elle s'attache à raconter. En ce sens, les différentes ruptures qui marquent son écriture sont justifiées, en quelque sorte, par son statut d'étrangère⁴⁶.

Ce refus des contraintes est aussi remarquable par la forme du texte, qui se veut non traditionnelle. En plus d'user d'une part d'invention pour reconstituer des faits historiques, Paula déconstruit le récit linéaire qui caractérise généralement ce type d'écrits. En effet, elle raconte la vie de Paddon dans un ordre chronologique fragmenté en organisant les événements de façon plus ou moins aléatoire, au gré de ses souvenirs et réflexions. Elle se permet aussi d'interrompre le récit et de le reformuler à sa guise lorsque du présent de sa

⁴⁵ Pamela V. Sing, « La voix métisse dans le roman de l'infidélité chez Jacques Ferron, Nancy Huston et Marguerite-A Primeau », *Francophonies d'Amérique*, n° 8, 1998, p. 29.

⁴⁶ Jimmy Thibault, *op. cit.*, f. 67.

narration, elle commente l'Histoire qui se précise sous sa plume. Toutefois, bien que Paula revendique sa voix, elle ne lui accorde pas d'autorité pour autant. Comme nous l'avons mentionné plus tôt, la narratrice doute de ses propres écrits. Jamais elle ne prétend détenir la vérité; elle cherche plutôt à démultiplier les points de vue et à relativiser le discours officiel. Amy Jean Nye, dans son mémoire « Les voix des plaines : dialogue et réécriture de l'Histoire dans *Cantique des plaines*, de Nancy Huston », affirme à ce sujet :

La voix intérieure de Paula est effectivement une réflexion sur la polyvocalité qui l'entoure. Son identité est comme son texte, c'est-à-dire en voie de devenir. Sa quête d'identité accentue le fait que nous ne pouvons pas vivre sans autrui. À travers son écriture, Paula dénonce l'impossibilité d'être UN. Son identité est hybride et son « je » demeure multiple⁴⁷.

Cela explique pourquoi la trame narrative se fait plus complexe; les voix se superposent dans un récit où passé et présent se répondent. On alterne sans cesse entre le commentaire de Paula, la parole de Miranda et les extraits du manuscrit de Paddon. En ce sens, on peut affirmer que *Cantique des plaines* s'inscrit dans une mouvance féministe postmoderne puisque la fragmentation des savoirs et la polyphonie narrative permettent à Nancy Huston de réintégrer les voix marginales dans le discours. De plus, chez les écrivaines féministes, cette transgression de la forme manifeste une certaine volonté de prendre possession de son écriture. Comme nous le rappelle Yaguello, l'oppression des femmes s'est d'abord manifestée par le discours :

la langue commune, la langue dominante, est avant tout celle des hommes, ce qui explique que la langue des femmes soit perçue comme déviante par rapport à la langue. Cette langue essentiellement masculine exprime le mépris de la femme. La place de la femme dans cette langue est le reflet de sa place dans la société⁴⁸.

Ainsi, le fait que le récit masculin soit pris en charge par une voix féminine qui en revisite les enjeux est significatif. Pour la narratrice, le geste d'écrire devient une arme dont elle peut à son tour user. Elle réécrit le travail de Paddon dans une voix féminine, dont la forme va à l'encontre de l'ordre intellectuel des ambitions du protagoniste, qui se dit « soulagé par le caractère *successif* de l'Histoire. » (C.D.P. p. 27) Paula cherche plutôt à déconstruire la linéarité de cette Histoire qui, sous sa plume, devient chaotique.

⁴⁷ Jimmy Thibault, *op. cit.*, f. 96.

⁴⁸ Marina Yaguello, *op. cit.*, p. 10.

3.4.2 L'union des voix féminines

Un autre personnage féminin unira bientôt sa voix à celle de Paula afin de déconstruire le discours dominant. Il s'agit de Miranda, la maîtresse de Paddon, une femme métisse bafouée dans l'identité de son peuple. En symbolisant la collusion entre patriarcat et colonisation, celle-ci se voit doublement marginalisée. Sous l'écriture de Paddon, Miranda demeure insaisissable. Paula a du mal à définir son identité : « Plus j'apprends, plus je me rends compte de tout ce que j'ignore. Chaque réponse soulève une nuée de questions nouvelles. [...] Qui est Miranda? » (C.D.P. p. 46) Puisque le récit de Paddon demeure évasif à son propos, Miranda n'accédera à la parole que sous la plume créatrice de la narratrice. « Certes, un personnage comme Miranda est exceptionnel pour ne pas dire invraisemblable – mais elle existe, je n'ai aucun doute là-dessus » (C.D.P. p. 214), dit Paula, qui lui prêtera la focalisation du récit à maintes reprises. Parce qu'elle s'exprime elle aussi à partir des marges (elle est exilée et homosexuelle), Paula est en mesure de s'identifier à la métisse et cherche à lui redonner une voix. Alors que les extraits qui traitent de Paddon sont toujours racontés par Paula à la troisième personne, on remarque que lorsqu'il est question de Miranda, c'est un « je » qui s'exprime. Nancy A. Walker, auteure du livre *Feminist Alternatives: Irony And Fantasy in The Contemporary Novel by Women*, nous rappelle que pour les femmes marginalisées, il est important de s'exprimer au « je » : « To speak directly in a personal voice is to deny the exclusive right of male author-ity implicit in a public voice and to escape the expression of dominant ideologies upon which an omniscient narrator depends⁴⁹. » Certains extraits sont mêmes chantés en algonquien, la langue maternelle de l'Indienne. Celle-ci fut longtemps associée à une culture inférieure que l'on cherchait à dominer. C'est donc dire que Paula permet à Miranda de revendiquer une voix qui lui est propre. Par ailleurs, le récit de l'Indienne n'est pas marqué par un changement textuel fort; la forme du texte reste sensiblement la même. Il n'y a ni guillemets ni écriture en italique, comme en témoigne cet extrait : « [...] tu te préparas à rire à nouveau d'un rire qui te ratatinerait le cœur de honte

⁴⁹ Nancy A. Walker, *op. cit.*, p. 20.

pour tes aïeux. [Miranda] Tu vois, nous autres Blackfeet on était des durs à cuire. » (C.D.P. p. 98) Huston revisite la forme dialogique traditionnelle en nous offrant une sorte d'hybride entre le discours rapporté et le discours transposé au style indirect. Cette transgression des codes littéraires peut, une fois de plus, être associée au mouvement féministe postmoderne. Ici, on glisse subtilement d'une narratrice à une autre; les deux voix se confondent, et Miranda se situe au même niveau narratif que Paula, influant sur le langage et la structure même du roman. L'union narrative des deux personnages féminins se manifeste donc autant par leur discours commun que par la forme du texte, l'absence de ponctuation pour marquer le changement d'interlocutrice nous donnant l'impression que leurs deux voix ne font qu'une.

Par ailleurs, la métisse, en plus d'avoir un double statut marginal, n'a rien du personnage féminin traditionnel. Dès sa première apparition dans le récit, elle se distingue des autres femmes qui l'entourent. C'est d'ailleurs pour cette raison que Paddon remarque sa présence, car « à la différence des autres » (C.D.P. p. 49) elle ne porte pas de chapeau en laine et sa chevelure est parsemée de peinture. Lorsqu'il la suit jusque chez elle, l'homme est surpris : « Jamais une femme ne t'a ôté le manteau et maintenant elle t'enlève les bottes aussi ». (C.D.P. p. 50) Miranda se dit peintre et menuisier. C'est une femme active, une femme dont le corps est « un champ miné » (C.D.P. p. 62) et dont la grand-mère a été conçue par le viol d'une femme indienne par un homme blanc. Dans son article intitulé « Le féminisme dans/et le postcolonialisme », Deepika Bhari, en citant Jenny Sharpe, nous rappelle que le viol interracial est « un trope très chargé, impliqué dans la gestion de la révolte⁵⁰ ». Par cette allusion aux origines de la jeune femme, l'auteure insiste donc sur son double caractère marginal et les violences envers le corps féminin qui se sont perpétuées à travers l'Histoire. Elle insiste sur le caractère banal et multiple de cette situation, en usant du ton cinglant qui, nous le verrons, caractérise la narratrice lorsqu'elle dépeint les violences coloniales :

Tu pleuras le jour où elle te raconta l'histoire de sa grand-mère, bien que ce fût une histoire très mince, une histoire banale qui tenait en une seule phrase, une histoire totalement dépourvue de valeur éthique ou esthétique, mais qui s'était répétée des

⁵⁰ Deepika Bhari, (dir. publ. Neil Lazarus), 2006, « Le féminisme dans/et le postcolonialisme. », *Penser le postcolonial*, Paris, Éditions Amsterdam, p. 303.

centaines de fois, l'histoire atroce et ordinaire d'une jeune fille indienne se faisant déflorer par l'intendant de la Compagnie de la baie d'Hudson. [...] leur instruction n'était pas parachevée tant qu'un intendant de la Compagnie de la baie d'Hudson n'avait pas déchiré leur hymen et déposé dans leur ventre sauvage sa graine civilisée. (C.D.P. p. 179-180)

En ce sens, Miranda diffère de ses aïeules puisque par sa prise de parole, elle parviendra à passer d'objet à sujet du discours. Bien qu'elle et Paddon se rencontrent dans la sexualité, Miranda demeure en pleine possession de son corps. Elle choisira même d'avorter de l'enfant de Paddon sans l'en avertir, à l'aide de vieilles méthodes que se transmettent les femmes amérindiennes. De plus, tout comme Paula, elle symbolise le pouvoir créateur féminin. Si elle peint, c'est pour se raconter, pour ne pas que l'Histoire oublie. « Mes toiles, c'est comme de petits lambeaux de nos maisons en peau, maintenant qu'on n'a plus le droit de les habiter », dit-elle. (C.D.P. p. 60) On peut donc dire que les deux héroïnes incarnent une vision résiliente de l'art, puisque leur geste créateur leur permet de dépasser le système oppressif qui les brimait.

Par ailleurs, Paddon ne parviendra jamais à réaliser son projet. À plusieurs reprises, l'homme délaisse ses responsabilités familiales et professionnelles en prétextant qu'il doit se consacrer à l'écriture, mais son livre demeurera un manuscrit inachevé. Pourtant, la parole de Miranda bouleversera profondément ses croyances et sa conception du monde, et tout laisse d'abord croire que ce nouveau discours mémoriel lui apportera enfin l'inspiration tant désirée. Sous l'influence de sa maîtresse, Paddon semble comprendre combien il est important que l'humanité redéfinisse sa mémoire collective. Il écrit : « Mais nous, on peut remonter en arrière — sans quoi ce n'était pas la peine de nous doter d'un cerveau aussi complexe. L'humanité n'est rien d'autre que cela. » (C.D.P. p. 63) Un événement malheureux viendra toutefois affecter la capacité de Miranda de se souvenir. La jeune femme se voit atteinte d'une maladie dégénérative qui affecte sa motricité et sa mémoire. Amy Jean Nye y voit une référence au destin que connut le peuple autochtone :

La perte de la mémoire individuelle est ici très importante étant donné la façon dont le peuple autochtone transmet son histoire de génération en génération. La perte de mémoire symbolise donc la perte de toute une culture orale qui ne pourra plus être partagée avec des jeunes. Cette perte culturelle, lente, mais agressive, est aussi traduite dans le récit de Paula à travers le corps de Miranda. Elle perd peu à peu l'usage de son corps et cette perte fait écho à la perte des terres de son peuple. [...] Le mal corporel de

Miranda représente le mal de son peuple qui a tout perdu. Miranda perd à son tour sa mémoire de bagage culturel et l'usage de son corps, c'est-à-dire son territoire⁵¹.

« Le passé de Miranda se volatilise[e] peu à peu » (C.D.P. p. 114) et Paddon devient le seul témoin de cette autre version de l'Histoire. Dès lors, il se voit investi d'un devoir de mémoire. « Ce que je parviendrai à écrire sera notre œuvre à tous les deux » (C.D.P. p. 145), promet-il à sa maîtresse. Paddon manifeste d'abord une certaine volonté d'agir. Alors que sa sœur prône les bienfaits de la mission d'évangélisation à laquelle elle prend part en Haïti, il dit vouloir discuter avec elle afin de lui faire comprendre que la cause qu'elle défend n'a rien de noble. Toutefois, il n'en trouve jamais le courage, sinon en rêves. Le récit s'achève sur la seule réelle tentative que Paddon ait faite en ce sens. Un jour, alors qu'il enseigne son cours d'histoire au lycée, il décide de faire voir à ses élèves la vraie nature du père Lacombe, l'un des personnages historiques que l'on considère, dans la mémoire collective, comme un héros national. Aux dires de Miranda, pourtant, il s'agit plutôt de l'un des hommes ayant contribué à l'oppression de ses ancêtres, ce que tente de dénoncer Paddon. Bien sûr, les parents des élèves n'adhèrent pas à cette nouvelle version des faits et se disent très choqués en apprenant ce que Paddon a enseigné à leurs enfants. Après avoir reçu plusieurs plaintes, le directeur de l'école rencontre l'enseignant et lui annonce que son poste est compromis. En l'apprenant, Paddon, plutôt que de se battre, accepte de retirer ses paroles. Il finit même par douter de tout ce qu'il a dit. À ce sujet, Paula affirme :

Tu t'efforças de te sentir inébranlable et héroïque, imperméable à toute attaque, satisfait de savoir que tu avais pris le parti de la vertu et de la vérité contre l'injustice. Mais tu ne parvenais pas tout à fait à y croire. [...] Peut-être t'étais-tu trompé et sérieusement trompé. Peut-être la défaite des Indiens était-elle inévitable. (C.D.P. p. 243)

Plus la mémoire de Miranda s'estompe, plus Paddon remet en cause tout ce qu'elle lui a appris. À la suite de son décès, jamais il n'arrivera à terminer son manuscrit, ni à accomplir son devoir de mémoire. Il ne reparlera de Miranda à personne d'autre qu'à Paula, qui apprendra son existence à travers le récit que son grand-père lui a légué. Cette réflexion de la narratrice témoigne bien de l'incapacité de Paddon à se souvenir : « [...] le premier fragment de pensée originale que tu aies couché par écrit. Tu l'as appris à l'âge de dix-sept

⁵¹ Amy Jean Nye, 2007, « Les voix des plaines : dialogue et réécriture de l'Histoire dans *Cantique des plaines*, par Nancy Huston », thèse, Alberta, University of Alberta, f. 68.

ans grâce à une femme et encore à trente-six ans grâce à une femme, mais tu n'arrêtais pas de l'oublier, n'est-ce-pas Paddon? » (C.D.P. p. 229) Ainsi, il semble bien que ce n'est qu'en unissant leurs voix que les femmes parviendront à réécrire l'Histoire qui les a oubliées.

3.4.3 Le discours ironique des personnages féminins

Hutcheon avance que l'histoire du Canada se caractérise par sa dualité et que c'est ce double contexte qui rend les auteurs canadiens si enclins à utiliser l'ironie. *Cantique des plaines* témoigne de cette histoire, dans laquelle s'opposent plusieurs récits mémoriels concurrents. Nous verrons que lorsque les deux héroïnes du récit unissent leur voix, elles usent souvent de l'ironie, trope rhétorique commun aux esthétiques féministe et postmoderne, qui s'avère être un outil précieux pour les femmes. Elle leur permet de subvertir certaines conventions du genre associées à la domination patriarcale. Les hommes Sterling, principalement Paddon et son père, font parfois preuve de violence envers les femmes. Paula dénonce cette attitude à quelques reprises en ayant recours à l'ironie. L'une des scènes les plus éloquentes est sans doute celle où Paddon, alors qu'il n'est qu'un enfant, assiste à une dispute entre ses parents. John est en colère après que Mildred lui a annoncé qu'elle est enceinte et qu'elle désire garder l'enfant, malgré leur situation financière difficile :

[...] il vient près d'elle et, tout en *éjaculant*⁵² ses gerbes verbales, il pose une main sur le comptoir pour prendre son aplomb et lui décoche un coup de pied dans le ventre, [...] une fois qu'il a commencé à frapper le plaisir de frapper l'envahit et se met à vibrer dans ses flancs et il continue, la frappant encore et encore au ventre de la pointe de sa botte [...] (C.D.P. p. 79-80)

Comme nous le rappelle Linda Hutcheon, l'ironie ne peut être efficace que dans la mesure où le lecteur sait la reconnaître. Dans cet exemple, il apparaît évident que le mot « éjaculer » est utilisé dans un contexte inhabituel. C'est précisément parce qu'il est directement lié à la sexualité mâle que l'auteure l'a choisi, associant du coup ce type de violence à l'oppression masculine que subit la femme. En ce sens, l'ironie relève ici d'une écriture féminine subversive. Jacinthe Cardinal affirme à ce propos : « Déstabilisant ainsi le sens et l'ordre discursif qui appartiennent à l'ordre patriarcal, cette écriture conteste les normes en ouvrant

⁵² Nous soulignons.

en en faisant éclater le langage⁵³ ». Ici, l'ironie se joue dans le glissement de sens qui opère dans l'analogie entre le sens du mot lorsqu'il est compris au sens littéral et celui que lui donne le contexte d'énonciation de la narratrice. L'exemple est d'autant plus percutant que c'est la grossesse de Mildred qui fait sortir John de ses gonds. Non seulement la discussion reflète-t-elle le fait que la femme n'est pas en possession de son corps, mais celle-ci subit les foudres de mari comme si elle était la seule responsable de ce qui leur arrive. Deux générations plus tard, lorsque Ruthie, la petite-fille de John et Mildred, tombe enceinte par accident, elle affirme : « c'est pas parce que je connais l'identité de la mère qu'elle est plus à blâmer que lui [le père]. » (C.D.P. p. 150) On comprend qu'à l'époque de Mildred, il aurait été difficile pour une femme de tenir ce genre de discours. Par ailleurs, le verbe « éjaculer » est aussi utilisé de façon ironique plus loin dans le texte. Alors que John est parti à la guerre, Mildred apprend que leur terre abrite une grande quantité de pétrole :

Non pas que les femmes Sterling aient touché l'argent du pétrole directement, non certes — elles n'étaient même pas au courant des cinq cents compagnies pétrolières qui avaient poussé comme des champignons quand au printemps 1914, le premier puits Dingman s'était mis à éjaculer⁵⁴ du pur et sublime naphte brûlable. (C.D.P. p. 199)

Encore une fois, on observe un décalage entre le sens littéral du verbe « éjaculer » et le sens que lui confère le contexte de cette citation. Par l'analogie qu'elle dresse entre le pétrole, « [ce] mot giclant et jaillissant de pétrole, un mot qui voulait dire richesse instantanée, richesse foncée collante riche et poisseuse, richesse divine et dégoûtante » (C.D.P. p. 199) et l'éjaculation, symbole de la sexualité des hommes, Paula accentue le fait que le pétrole, la richesse et le pouvoir sont une affaire masculine que l'on ne réservait pas aux femmes, à l'époque. C'est pourquoi Mildred, bien que John soit absent pour une période indéterminée, devra falsifier la signature de son mari pour autoriser l'exploitation du pétrole et ne pourra en toucher aucun profit. Huston insiste une fois de plus de façon ironique sur les stéréotypes masculins et féminins qui empêchaient les femmes d'alors de s'émanciper. On peut donc dire que l'ironie de Paula vise ici à critiquer le métarécit patriarcal, relevant ainsi à la fois du féminisme et de la postmodernité.

⁵³ Jacinthe Cardinal, *op. cit.*, p. 63.

⁵⁴ Nous soulignons.

De plus, puisque la parole des femmes a longtemps été marginalisée dans le discours historique officiel, Paula et Miranda s'approprient ce discours pour en faire émerger un nouveau sens dans lequel se dessine l'envers de la domination masculine et de la culture blanche. Les colons et les évangélistes héroïques revêtent désormais l'aspect d'hommes cruels qui ont privé les Indiens de leur terre et de leur culture. Dans son récit, Paula nous raconte l'arrivée de ses ancêtres sur la terre albertaine. Ceux-ci y sont venus dans l'espoir de trouver de l'or et de s'arroger des richesses, tandis que les Indiens n'étaient plus « en état de nuire » (C.D.P. p. 17). Lorsqu'elle dépeint les actes sauvages de la colonisation, la narratrice recourt souvent à l'ironie. L'extrait suivant en témoigne bien : « [Les Peaux-Rouges] étaient soit parqués dans des réserves, soit engagés comme aide-domestiques dont l'uniforme obligatoire n'était pas un tablier blanc amidonné et joliment noué autour de la taille, mais un boulet et une chaîne joliment accrochée à leur pied gauche. » (C.D.P. p. 17) Paula se sert ici de l'ironie pour dénoncer l'exploitation qu'ont fait subir les hommes blancs aux Indiens. Le discours ironique est perçu grâce à la répétition du mot « joliment » et au contraste qu'on observe entre les deux contextes dans lesquels on y recourt. C'est précisément dans cet « écart où se joue le sens⁵⁵ », écart auquel s'intéresse Hutcheon, que se trouve l'ironie. Car si un tablier peut être joliment noué autour d'une taille, il est étrange de penser qu'un boulet et une chaîne qui retiennent une personne prisonnière puissent être joliment accrochés au pied de celle-ci. On comprend alors qu'il s'agit d'une ironie antiphrastique, c'est-à-dire que l'énonciateur a choisi un mot pour signifier son contraire, insistant dans ce cas sur la banalisation de la violence des colonisateurs au sein du discours.

Miranda aussi utilise souvent cette arme qu'est l'ironie pour renverser le discours, notamment lors de ses discussions avec Paddon. Lorsque celui-ci lui parle du génocide juif qui sévit pendant la Seconde Guerre mondiale et de la mission d'évangélisation à laquelle sa sœur prend part en Haïti, Miranda « réagit [...] avec de l'ironie plutôt que de l'indignation » (C.D.P. p. 211). Pour la métisse, recourir à l'ironie devient « un moyen de revendication⁵⁶ »,

⁵⁵ Pierre Schoentjes, *op. cit.*, p. 289.

⁵⁶ Lucie Joubert, *op. cit.*, p. 19.

« l'expression d'une liberté⁵⁷ » et d'une volonté d'agir pour dénoncer ces actes. Cet extrait dans lequel elle décrit les bons principes religieux au nom desquels les colonisateurs se justifient en témoigne : « Ce missionnaire à la con avait déjà passé trente ans de sa vie à nous *améliorer*⁵⁸, il parlait notre langue, il avait le doigt sur notre poulx mourant, il est venu discuter avec nous en apportant deux cents livres de thé et de sucre. » (C.D.P. p. 56) Ici encore, le contexte permet aisément au lecteur de comprendre que Miranda pense exactement le contraire de ce qu'elle avance. Ici, elle emprunte le vocabulaire des colonisateurs religieux, qui affirmaient effectivement agir pour « améliorer » le sort des Indiens, pour en montrer le ridicule. Ce même mot, dans un autre contexte, requiert une tout autre lecture. Voilà pourquoi Hutcheon affirme que l'ironie permet de subvertir le discours dominant de l'intérieur, à partir de ses propres codes.

Dans la lignée des féministes de la troisième vague, Huston se montre également critique envers une certaine forme d'essentialisme que l'on retrouve au sein même du mouvement féministe. En exposant de quelle façon les femmes marginales ont été évincées du discours, elle nous rappelle aussi que d'autres femmes, blanches et catholiques, ont été complices de l'acte colonisateur. Les personnages féminins visés par cette critique, au sein du roman, sont Mildred, Élisabeth et Karen. Elles sont toutes trois de ferventes catholiques; c'est toutefois Élisabeth, la sœur de Paddon, qui contribue le plus à la colonisation puisqu'elle est missionnaire en Haïti. Paula et Miranda usent notamment de l'ironie lorsqu'elles dressent un parallèle entre diverses formes de colonialisme, et les paroles pieuses d'Élisabeth en sont souvent la cible :

Tu haussas les épaules et ta sœur s'en alla, en chantant, vers les tropiques. Iles de la mer du Sud, Au fond de vos grottes de corail, Attachez les vents guerriers, Apaisez les vagues agitées, Celui qui sur vous régnera, De vos déchets Sa route fera — et non seulement Sa route, disais-tu entre les dents, mais Ses banques aussi, pour ne rien dire de Ses aéroports et de Ses usines de base-ball...(C.D.P. p. 127-128)

Ici, l'ironie est marquée par la ponctuation du texte, les lettres majuscules au début de chacun des déterminants possessifs faisant référence à Dieu. Mais elle surgit surtout par le fait que

⁵⁷ Lucie Joubert, *op. cit.*, p. 40.

⁵⁸ Nous soulignons.

l'on confère à Dieu le désir de s'arroger les quelques ressources des Antillais, leurs « déchets », pour s'enrichir. Huston s'approprie le discours dominant — ici, le discours religieux — pour le subvertir à partir de ses propres codes, avec la répétition d'une même formule à laquelle on donne une signification différente, celle d'une colonisation sournoise et légitimée par l'Institution au pouvoir, et à laquelle Élizabeth prend part. À plusieurs reprises dans le roman, des parallèles se dressent entre diverses formes de colonialisme, montrant ainsi que l'Histoire se répète et que la barbarie humaine demeure un phénomène universel. Les femmes sont parfois complices de ce phénomène, comme c'est le cas pour Élizabeth, mais aussi pour Karen et Mildred, qui organisent notamment des soirées Haïti en appui à la mission d'Élizabeth. Lucie Joubert qualifie d'ironie d'exclusion ce type d'ironie employée par les femmes et « dirigée contre les femmes, [qui] constitue pour l'auteure une façon de se dissocier du personnage féminin et de critiquer certains de ses comportements⁵⁹. »

Dans cet autre exemple, Paula recourt à l'ironie afin de remettre en cause l'histoire coloniale de sa terre natale, dénonçant cette fois une pratique culturelle qui fait en sorte qu'une certaine forme d'oppression coloniale perdure, malgré que l'époque coloniale soit dans les faits révolue. Paula raconte qu'au moment où Élizabeth cesse ses activités religieuses pour prendre sa retraite, elle rentre d'Haïti et retourne dans son Alberta natale, qu'elle trouve bien changée. L'une des nouveautés qui attire son attention est cette nouvelle fête annuelle appelée « Klondike Days ». Paula dit alors, sur un ton ironique, que l'événement ne pourra jamais être la hauteur du célèbre Stampede de Calgary :

Aucune fête jamais ne pourra rivaliser avec le mondialement célèbre Stampede de Calgary, dont les courses de chariots étaient sans aucun doute (selon la forme modeste des brochures touristiques rapportées par Élizabeth de l'aéroport) le sport le plus passionnant inventé par l'homme, et dont les visiteurs cette année seraient régalez par de fascinantes reconstitutions (*sic*) historiques des cultures indiennes blood peigan stoney et blackfoot, tandis que le Stampede tournoyait en un véritable kaléidoscope (*sic*) de spectacles!!! (C.D.P. p. 218-219)

Ce type d'ironie se veut moins subtil que ceux que nous avons observés plus tôt car ici, Paula indique clairement, à l'aide du mot « *sic* » mis entre parenthèses, qu'elle est en désaccord

⁵⁹ Lucie Joubert, *op. cit.*, p. 51.

avec les faits qu'elle retranscrit. Cette expression est généralement utilisée lorsqu'il y a une erreur dans un texte que l'on cite afin de préciser que cette erreur n'est pas la nôtre, mais qu'elle provient bien du texte original. Il importe de préciser qu'à plusieurs reprises dans le roman, le type de rodéo dont il est question a été remis en cause. Lorsque Paddon y a assisté dans son enfance, il a été traumatisé par la violence que l'on faisait subir aux bêtes, et Miranda a souvent ridiculisé ces fêtes où l'on prétend représenter la culture amérindienne dans son essence, alors qu'on en fait un spectacle quelque peu grotesque, qui en montre une version caricaturale. Le lecteur ayant en main ces connaissances, il est à même de percevoir l'ironie de la narratrice, qui critique vertement l'Histoire des plaines telle qu'on la dépeint dans les brochures touristiques d'Élizabeth. Selon la description de Paula, la sœur de Paddon semble éprouver une certaine fierté à l'évocation de ces brochures, impressionnée par la façon dont la ville « s'enrichi[t] sans cesse » (C.D.P. p. 218). C'est précisément cette complicité de la femme missionnaire avec cette forme de colonialisme que Paula s'attache à dénoncer. Ici, une fois de plus, « l'intimité de l'ironie avec les discours dominants qu'elle conteste⁶⁰ » s'avère être un moyen efficace pour « miner l'autorité et la stabilité des discours dominants en s'appropriant leur pouvoir⁶¹ ». C'est cette fonction subversive de l'ironie, qui vise à délégitimer certains discours de vérités, qui fait en sorte qu'elle sert à la fois les idéologies propres aux théories postmoderne et féministe.

En somme, pour pallier la parole mémorielle de Paddon, Paula unira sa voix à celle de Miranda, une femme métisse qui résiste à toute forme de domination, et ce malgré son double statut marginal. Miranda se fait la porte-parole des voix qui sont opprimées par le discours objectivant masculin. Paula lui redonnera enfin une voix qui lui est propre, alors que celle-ci demeurerait insaisissable dans le discours de Paddon. Puisque le protagoniste semble incapable de promouvoir la mémoire que cherchent à redéfinir les personnages féminins du roman, ce sont les deux héroïnes de l'œuvre qui, en s'appropriant le récit grâce à une transgression des normes langagières et au discours ironique, parviendront à déconstruire le

⁶⁰ Pierre Schoentjes, *op. cit.*, p. 300.

⁶¹ *Ibid.*, p. 300.

discours dominant. L'analyse de ces procédés nous permet de croire, en somme, que *Cantique des plaines* s'inscrit dans une mouvance féministe postmoderne.

CONCLUSION

Au cours de ce mémoire, nous avons tenté de mettre en lumière le fait que Nancy Huston, dans son roman *Cantique des plaines*, use de diverses stratégies postmodernes afin de déconstruire le métarécit historique. Ces stratégies postmodernes, nous l'avons constaté, s'inscrivent aussi dans une démarche postcoloniale et féministe. Il importe de préciser que le fait que les frontières entre les différentes mouvances soient parfois floues ou interchangeables – certaines caractéristiques formelles telles que la polyphonie narrative et la déconstruction de l'intrigue romanesque traditionnelle pouvant servir la réflexion que nous proposent les trois mouvements, par exemple – ont parfois rendu notre réflexion quelque peu ardue. En effet, on peut voir une certaine contradiction dans le fait de diviser ce travail en plusieurs « cases » que l'on associe aux différentes mouvances postmodernes, alors que l'essence même du postmodernisme consiste en un refus de toute forme de catégorisation. Les contraintes qui nous sont imposées dans ce type de travail excuseront notre entreprise.

À la suite de cette réflexion, nous sommes en mesure d'avancer que s'il est un élément qui lie le postmodernisme, le féminisme et le postcolonialisme plus que tout autre, il s'agit certainement de l'attention qui est portée à la façon dont s'est construite l'identité de l'Autre dans le discours historique. C'est pourquoi le roman de Nancy Huston s'inscrit avant tout à la jonction des trois mouvements de pensée; l'auteure y interroge les questions du pouvoir et de la subjectivité à travers le langage. Elle invite son lecteur à se questionner. Qui écrit l'Histoire? Pour qui l'écrit-on? Et de quel droit? En formulant différemment les règles normatives de l'écriture, elle nous propose un récit à la forme non figée et aux voix multiples. Nancy Huston renouvelle ainsi la forme traditionnelle de la biographie en questionnant le geste d'écriture, qui s'avère difficile. Elle structure l'horizon d'attente du lecteur en le plaçant dans une situation propice au questionnement. Pour rendre instable la version traditionnelle du passé, elle cherche volontairement à brouiller les limites entre fiction et réel pour montrer qu'on ne peut tenir le discours historique pour acquis, car l'écriture relève inévitablement d'une certaine subjectivité.

Cette réflexion prend tout son sens dans l'incipit du roman, alors que le relais de l'écriture permet à Paula, la narratrice, de s'approprier le récit par une double réécriture de l'Histoire dans laquelle faits « réels » et faits fictifs sont impossibles à distinguer les uns des autres : sous la plume créatrice du personnage féminin se redéfinit la mémoire collective, alors que la petite histoire de son grand-père s'imbrique dans l'Histoire avec un grand H, soit celle de l'Ouest canadien. Pour pallier à la parole mémorielle de Paddon, qui n'a pas su transmettre la voix de Miranda malgré tout l'amour qu'il lui portait, Paula unira sa voix à celle de la métisse qui résiste à toute forme de domination malgré son double statut marginal. Miranda se fait la porte-parole des voix opprimées par le discours objectivant colonisateur et masculin. Paula lui redonnera enfin une voix qui lui est propre. Par ailleurs, nous avons vu que la forme éclatée du texte historique, où on retrouve un mélange des genres et une temporalité fragmentée, ainsi que son aspect autoréflexif nous permettent de l'associer à la métafiction historiographique de Linda Hutcheon. Dans ce type de roman postmoderne, qui caractérise l'œuvre de plusieurs auteurs canadiens-anglais, le récit métafictionnel s'inscrit dans un contexte historique que l'on présente comme une construction humaine consciente de son rapport à la fiction.

Nous avons aussi observé, dans le roman de Nancy Huston, une forme de métissage qui témoigne de la volonté de l'auteur d'ouvrir le dialogue entre les représentants du peuple opprimé et du peuple colonisateur, dialogue qui s'inscrit dans une démarche postcoloniale. Si l'ironie dont font preuve les héroïnes du récit permet de mettre en lumière le fait que l'écriture symbolise ici, pour les femmes, un acte transgressif résultant d'un besoin d'affranchissement, l'amour que portent Paula et Miranda à Paddon ne fait toutefois aucun doute. Sans cet amour et cette ouverture à l'Autre, le métissage du texte, qui opère par le mélange des genres oraux et écrit, par l'insertion du réalisme magique dans le récit, et par la façon dont la rencontre amoureuse entre l'homme blanc et la métisse les transforme et les enrichit, aurait été impossible.

Un questionnement s'impose toutefois à la lumière de ces réflexions : les théories féministes, postcoloniales et postmodernes ont, certes, plusieurs préoccupations communes. Elles voient toutes, en la réécriture de l'Histoire, la possibilité de démystifier certaines

certitudes. Si les auteures féministes et postcoloniales voient là une façon de redistribuer le pouvoir, les postmodernes tendent à dénaturiser les croyances dominantes et remettent en cause le concept d'autorité. Toutefois, bien qu'il questionne les acquis qui sont généralement donnés pour « naturels » grâce à un contexte de domination, le postmodernisme a-t-il une réelle portée politique? Parce qu'il refuse d'adhérer à toute forme de discours, on pourrait croire qu'il ne vise qu'à déconstruire sans proposer de solution alternative aux problèmes qu'il critique. C'est d'ailleurs ce que lui ont reproché plusieurs écrivaines féministes et/ou postcoloniales, qui croient nécessaire de proposer des actions concrètes afin de changer les mentalités. Nous partageons sur ce point la vision de Linda Hutcheon, qui soutient que c'est justement cette ambivalence du postmodernisme qui en fait une esthétique résolument politique : « Postmodern art cannot but be political, at least in the sense that its representations – its images and stories – are anything but neutral¹. » En ce sens, nous ne voyons rien de contradictoire dans le fait d'inscrire le roman de Nancy Huston, une auteure engagée, dans une démarche postmoderne.

En outre, nous avons vu que si l'inscription de Nancy Huston au sein des écrivaines féministes ne pose pas problème, le fait de qualifier son œuvre de « postcoloniale » peut sembler controversée. En effet, cette théorie littéraire fournit habituellement aux écrivains issus de pays colonisés certains outils critiques leur permettant de revendiquer leur culture et leur identité. On peut donc se demander : de quel droit Nancy Huston, en tant que femme blanche d'origine canadienne, écrit-elle au nom du peuple amérindien opprimé? Cette question semble d'autant plus pertinente lorsqu'on considère la situation paradoxale du personnage de Miranda, qui n'accède jamais directement à la parole puisque ses dires sont rapportés dans le discours de Paula. Nous croyons que l'on peut déceler au sein même du texte certaines stratégies visant la légitimation de l'auteure en ce sens. Car à l'instar de sa narratrice, Nancy Huston remet en cause la version de l'Histoire qu'on lui a toujours racontée et questionne le rôle qu'y ont joué ses descendants. Comme l'affirme d'emblée Paula, la réécriture sous-tend, pour elle, une part de fiction et de subjectivité puisque la voix qu'elle tente de faire émerger, et c'est bien clair, n'est pas la sienne. Bien qu'elle appuie son propos

¹ Linda Hutcheon, 1989, *The Politics of Postmodernism*, Londres, Routledge, p. 3.

par certains faits et personnages historiques, elle ne prétend pas détenir une vérité. Il semble qu'elle tente plutôt de comprendre en cherchant derrière les apparences.

Huston qualifie de surcroît son geste d'écriture de « marginal ». Étrangère dans son pays natal autant que dans sa terre d'accueil, s'exprimant principalement dans une langue qui n'est pas la sienne, elle dit partager une certaine communauté d'écriture avec la littérature migrante, son identité étant altérée par l'exil : « Souvent, je trouve difficile – déroutant, déstructurant – de ne coïncider vraiment avec aucune identité² », confesse-t-elle dans son essai *Pour un patriotisme de l'ambiguïté : notes autour d'un voyage aux sources*. Elle considère néanmoins cette identité multiple comme une grande richesse sans laquelle la venue à l'écriture aurait sans doute été impossible : « Les exilés, eux, sont riches. Riches de leurs identités accumulées et contradictoires³. ». Elle affirme également :

J'ai accepté d'habiter cette « terre » qu'est l'écriture, une terre qui est par définition, pour chacun de ses nombreux habitants, une île déserte. Si je suis heureuse dans l'exil (dans toutes les acceptions du mot, métaphoriques et littérales), c'est parce qu'il donne une forme concrète à cette solitude qui est la condition de l'activité qui me tient le plus à cœur⁴.

Pour toutes ces raisons, nous croyons qu'il est juste d'affirmer que Nancy Huston s'impose comme une écrivaine dont les préoccupations correspondent à celles des théories féministes et postcoloniales. Toutefois, comme nous le rappelle Deepika Bahri, « si l'harmonie et le chevauchement entre les deux regards sont manifestes, la tension et la divergence ne le sont pas moins⁵. » Le roman de Nancy Huston en témoigne bien. La réécriture de l'histoire est ici une affaire féminine, oui, mais certains personnages comme Elizabeth nous rappellent que les femmes blanches ont également été complices de la colonisation. En effet, la sœur de Paddon

² Nancy Huston, 1995, *Pour un patriotisme de l'ambiguïté : notes autour d'un voyage aux sources*, Montréal, Fides, p. 38.

³ Nancy Huston, 1999, *Nord perdu suivi de Douze France*, Montréal, Actes sud/Leméac, p. 18.

⁴ Nancy Huston et Leïla Sebbar, 1999, *Lettres parisiennes : autopsie de l'exil*, Paris, J'ai lu, p. 137-138.

⁵ Deepika Bahri, (dir. publ. Neil Lazarus), 2006, « Le féminisme dans/et le postcolonialisme. », *Penser le postcolonial*, Paris, Éditions Amsterdam, p. 304.

participe à une mission d'évangélisation en Haïti et reproduit certains actes de domination coloniale auprès du peuple haïtien. Cette réflexion sur le *Cantique des plaines* de Nancy Huston nous aura donc permis de constater que les rapports qui se tissent entre les théories féministe, postcoloniale et postmoderne demeurent complexes et qu'ils comportent, malgré tout, certaines limites.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvre étudiée

Huston, Nancy, 1993, *Cantique des Plaines*, Paris, J'ai lu, 250 p.

Autres textes de Nancy Huston

Huston, Nancy, 2008, *L'espèce fabulatrice*, Montréal, Actes sud/Leméac, 197 p.

_____, 2004, *Professeurs de désespoir*, Montréal, Actes sud/Leméac, 380 p.

_____, 1999, *Nord perdu suivi de Douze France*, Montréal, Actes sud/Leméac, 130 p.

_____, 1995, *Désirs et réalités : textes choisis : 1978-1994*, Montréal, Leméac, 238 p.

Monographies et articles consacrés à Nancy Huston

Ann Meredith, Laurie Catherine, 2001, « La métisse mythique dans la littérature ouest-canadienne », thèse, Department of french, italian and spanish, Calgary, University of Calgary, 128 f.

Boisseau, Daniel, 2008, « Temps et récit dans *Cantique des plaines* de Nancy Huston. », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Montréal, Université du Québec à Montréal, 129 f.

Bond, David J., « Nancy Huston : identité et dédoublement dans le texte », *Studies in Canadian Literature*, vol. 26, 2001, p. 53-70.

Cazenave, Odile et Joëlle Vitiello, « Itinéraires spatio-temporels : exil, nomadisme, diaspora chez Nancy Huston, Régine Robin et Emile Olivier. », *Présence francophone*, vol. 58, 2002, p. 9-19.

Gallagher, Mary, « Nancy Huston ou la relation proliférante », *Vision/Division : l'œuvre de Nancy Huston*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2004, p. 23-35.

Gauvin, Katherine, 2007, « L'amour de l'ennemi comme relation de métissage selon Nancy Huston dans *Instruments des ténèbres* (1996), *L'empreinte de l'ange* (1998) et *Professeurs de désespoir* (2004) », mémoire de maîtrise, Département des littératures, Québec, Université Laval, 161 f.

Gillet-Gelly, Jacinthe (dir. publ. Lori Saint-Martin, Rosemarie Fournier-Guillemette et Moana Ladouceur), « L'union des voix féminines dans *Cantique des plaines* de Nancy Huston. Pour une déconstruction du métarécit historique », *Les pensées « post- »*

Féminismes, genres et narration, Montréal, UQÀM, Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura » n°26, 2011, p. 59-76.

_____, « Métissage et féminisation de l'Histoire – La quête mémorielle des femmes dans *Cantique des plaines* de Nancy Huston », *Féminétudes*, vol. 14, n°1, 2009, p. 59-62.

Hardy, Stephan, « La question du temps dans *Cantique des plaines* de Nancy Huston », *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, vol. 27, n° 1, 2002, p. 59-68.

_____, 1999, « *Cantique des plaines* de Nancy Huston : le rôle du mythe dans une quête d'identité », thèse, Département d'italien, d'espagnol et de français, Winnipeg, Université du Manitoba, 147 f.

Jean Nye, Amy, 2007, « Les voix des plaines : dialogue et réécriture de l'Histoire dans *Cantique des plaines*, par Nancy Huston », thèse, Alberta, University of Alberta, 103 f.

Johnsen Holoch, Adele, 2006, « Beyond The *Bon Sauvage* : Questioning Canada's Postcoloniality in Nancy Huston's *Plainsong* and Thomas King's *Green Grass, Running Water* », thèse, Montréal, McGill University, 68 f.

Klein-Lataud, Christine, « Les voix parallèles de Nancy Huston », *TTR : Traduction, terminologie, rédaction*, vol. 9, n° 11, 1996, p. 211-231.

Larochelle, Corinne, 2001, *Corinne Larochelle présente Cantique des plaines de Nancy Huston*, Montréal, Leméac, 83 p.

Lohka, Eileen, « Dialogue ou "faire-semblant"? », *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, vol. 19, n°1, 2007, p. 81-90.

Meadwell, Kenneth W. (dir. publ. Dominique Laporte), « Prolégomènes à une typologie de l'altérité dans le récit canadien d'expression française : le cas de *Cantique des plaines* de Nancy Huston », *L'Autre en mémoire*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2006, p. 277 à 296.

Meredith, Laurie, « Miranda e(s)t le discours métissé dans *Cantique des plaines* », *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, vol. 19, n° 1, 2007, p. 105-117.

Naudin, Marie, « Le Chez-soi du dehors : topographie des romans de Nancy Huston », *Francophonies d'Amérique*, n° 10, 2001, p. 41-47.

Potvin, Claudine, « Inventer l'histoire : la plaine revisited », *Francophonies d'Amérique*, n°7, 1997, p. 9-18.

Proulx, Patrice J., « Writing Home: Explorations of Exile and Cultural Hybridity in The Correspondence of Nancy Huston and Leïla Sebbar », *Esprit créateur*, vol. 40, n° 4, 2000, p. 80-88.

Ringuet, Chantal, 2000, *La construction textuelle du sujet diaristique dans le Journal de la création (1990) de Nancy Huston une épiphanie de la parole*, mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Montréal, Université du Québec à Montréal, 116 f.

Sing, Pamela V, « La voix métisse dans le roman de l'infidélité chez Jacques Ferron, Nancy Huston et Marguerite-A Primeau. », *Francophonies d'Amérique*, n° 8, 1998, p. 23-37.

_____, « Écrire l'absence : Montréal et l'Alberta chez Marguerite-A. Primeau et Nancy Huston », *University of Toronto Quarterly*, vol. 70, n° 3, 2001, p. 737-751.

Talahite-Moodley, Anissa, « Dialogisme et réflexion sur l'écriture dans *Cantique des plaines* de Nancy Huston », *Studies in Canadian literature/Études en littérature canadienne*, vol. 32, n°1, 2007, p. 106-119.

Thibeault, Jimmy, 2002, « Briser la chaîne identitaire ou apprendre à conjuguer l'identité au présent. Réflexion sur le processus d'indentification dans *Tchipayuk ou le chemin du loup* de Ronald Lavallée, *Cantique des plaines* de Nancy Huston et *Le Coulonneux* de Simone Chaput », thèse, Department of Modern Languages and Cultural Studies, Alberta, University of Alberta, 119 f.

_____, « Cantique du corps métis. La critique du mythe colonial dans *Cantique des plaines* de Nancy Huston », *Canadian Cultural Exchange. Translation and Transculturation / Échanges culturels au Canada. Traduction et transculturation*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2007, p. 159-174.

Corpus théorique sur le postmodernisme

Beaudry, Lucille, 1993, *Du politique à propos de l'art : de la modernité au postmodernisme*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 25 p.

Bertens, Johannes Willem et Hans Bertens, 1995, *The Idea of The Postmodern: A History*, London, New-York, Routledge, 284 p.

Boisvert, Yves, 1996, *Le monde postmoderne. Analyse du discours sur la postmodernité*, Paris, L'Harmattan, 151 p.

Calinescu Matei, Douwe Fokkema, Ihab Hassan et Miháli Szegedy-Maszák (dir. Publ. Matei Calinescu et Douwe Fokkema), 1987, *Exploring Postmodernism*, Amsterdam, John Benjamins, 262 p.

Cheetham, Mark A. et Linda Hutcheon, 1991, *Remembering Postmodernism: Trends in Recent Canadian Art*, Toronto, Oxford University Press, 146 p.

Fauré, Anne, « Le modernisme », *La Clé des Langues* (Lyon: ENS LYON/DGESCO). ISSN 2107-7029, 2007, en ligne, < http://cle.ens-lyon.fr/1194520212064/0/fiche_article/>, consulté le 26 juin 2010.

Hutcheon, Linda, 1995, *A Poetics of Postmodernism History, Theory, Fiction*, New-York, Routledge, 268 p.

_____, 1988, *The Canadian Postmodern A Study of Contemporary English-Canadian Fiction*, Toronto, Oxford university press, 230 p.

_____, 1989, *The Politics of Postmodernism*, Londres, Routledge, 195 p.

Jameson, Fredric, 2007, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Beaux-Arts de Paris, Coll. « D'art en questions », 608 p.

Klage, Mary, « Moderne/Postmoderne : lignes de fracture », *Psythère Médias*, 2003, en ligne, <http://psythere.free.fr/postmoderne.htm>, consulté le 22 juillet 2010.

Le Reste, Anne-Claire, « Qu'est-ce que le postmodernisme? », *Le lycée Châteaubriand*, 1999, en ligne, <http://www.lycee-chateaubriand.fr/cru-atala/publications/hutcheon.htm>, consulté le 14 juin 2010.

Liotard, Jean-François, 1979, *La condition postmoderne : Rapport sur le savoir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 109 p.

O'donnell, Kevin, 2003, *Postmodernism*, Lion, Oxford, 160 p.

Onega, Susana, Richard D. Wolff, Steven Monte et Madeleine Sorapure (dir. publ. Hans Bertens et Joseph Natoli), 2002, *Postmodernism: the Key Figures*, Malden, Blackwell Publishers, 384 p.

Ouellet, Pierre, « Le temps d'après l'histoire et le postmodernisme », *Tangence*, n° 39, 1993, p. 112-131.

Paterson, Janet, « Le roman postmoderne. Mises au point et perspectives », *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, p 9-24.

Simpson, Dave, 1995, *The Academic Postmodern and The Rule of Literature. A Report on A Half-Knowledge*, Chicago, University of Chicago Press, 199 p.

Wesseling, Elisabeth, 1991, *Writing History as A Prophet: Postmodernist Innovations of The Historical Novel*, Amsterdam, John Benjamins, 218 p

Corpus théorique sur le postcolonialisme

Bahri, Deepika (dir. publ. Neil Lazarus), « Le féminisme dans/et le postcolonialisme. », *Penser le postcolonial*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006, p. 301-330.

Bardolph, Jacqueline M., 2002, *Études postcoloniales et littérature*, Paris, H Champion éditeur, 72 p.

Calvet, Louis-Jean, 2002, *Linguistique et colonialisme : petit traité de glottophagie*, Paris, Payot & Rivages, Coll. « Petite bibliothèque Payot », 328 p.

Chanady, Amaryll Beatrice, 1999, *Entre inclusion et exclusion la symbolisation de l'autre dans les Amériques*, Paris, H. Champion, Coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 385 p.

Chartrand, Larry N., 2006, *Histoire et expériences des Métis et les pensionnats au Canada*, Ottawa, Fondation autochtone de guérison, Coll. « Recherche de la Fondation autochtone de guérison », 200 p.

Deaborn, Mary V., 1987, *Pocahontas's Daughters Gender and Ethnicity in American Culture*, New-York, Oxford University Press, 266 p.

De Trémaudan, Auguste-Henri, 1979, *Histoire de la nation métisse dans l'ouest canadien*, Saint-Boniface, Édition des Plaines, 448 p.

Donadey, Anne, « The Postcolonial and The Postmodern: Irony and Identity in Maryse Condé's *Heremakhônôn* », *The French Review*, Vol. 82, n° 1, 2008, p. 80-90.

Fillaud-Jirari, Laurence (dir. publ. Véronique Bonnet), « La dialectique des postcolonialismes et des nationalismes : les récits mémoriels autour de l'immigration au Canada et au Québec », *Conflits de mémoire*, Paris, Karthala, Coll. « Hommes et sociétés », 2004, p. 45-56.

Frideres, James et Caterina Pizanias, 1995, *Freedom Within The Margins: The Politics of Exclusion*, Calgary, Detselig Enterprises, 276 p.

Godard, Barbara, 1985, *Talking About Ourselves The Literary Production of Native Women of Canada*, Ottawa, Canadian Research Institute for the Advancement of Women, 44 p.

Gyssels, Kathleen, « Les crises du "postcolonial"? Pour une approche comparative », *Revue Internationale de Politique Comparée*, vol. 14, n° 1, 2007, p. 151-164.

Lionnet, Françoise, 1989, *Autobiographical Voices: Race, Gender, Self-portraiture*, Ithaca, New-York Cornell University Press, Coll. « Reading women writing », 258 p.

Loomba, Ania, 1998, *Colonialism/Postcolonialism*, Londres, Routledge, Coll. « New critical idiom », 279 p.

Mukherjee, Arun P., « Whose Post-Colonialism and Whose Postmodernism? », *World Literature Written in English*, vol. 30, n° 2, 1990, p. 1-9.

Sioui, Raymond, « Oppression amérindienne dans le contexte canadien », *Service social*, vol. 40, n°3, 1991, p. 42-52.

Tiffin, Helen et Ian Adam, 1990, *Past The Last Post: Theorizing Post-Colonialism and Postmodernism*, Calgary, University of Calgary Press, 214 p.

Todorov, Tzvetan, 1991, *La conquête de l'Amérique la question de l'autre*, Paris, Éditions du Seuil, 339 p.

Van Schendel, Nicolas, « L'identité métisse ou l'histoire oubliée de la canadianité », *La Question identitaire au Canada francophone*, (dir. J. Létourneau), Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1994, p. 101-121.

Vautier, Marie, « Les métarécits, le postmodernisme et le mythe postcolonial au Québec. Un point de vue de la "marge" », *Études littéraires*, vol. 27, n° 1, 1994, p. 43-61.

_____, 1998, *New World Myth: Postmodernism and Postcolonialism in Canadian Fiction*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 339 p.

Corpus théorique sur le féminisme

Bhari, (dir. publ. Neil Lazarus), 2006, « Le féminisme dans/et le postcolonialisme. », *Penser le postcolonial*, Paris, Éditions Amsterdam, p. 303-330.

Butler, Judith, 2006, *Défaire le genre*, Paris, Éditions Amsterdam, 311 p.

Butler, Judith et Joan W. Scott, 1992, *Feminists Theorize The Political*, New-York, Routledge, 485 p.

Butler, Judith, 2005, *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, Paris, Éditions La Découverte, 283 p.

Cardinal, Jacinthe, 2000, *Suzanne Jacob et la résistance aux fictions dominantes figures féminines et procédés rhétoriques rebelles*, mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Montréal, Université du Québec à Montréal, 102 f.

Currie, Gail, Jessica Barkley Blaustein, Liz Millward, Rhiannon Bury et Jacqueline McGibbon (dir. Publ. Gail Currie et Celia Rothenberg), 2001, *Feminist (Re)vision of The Subject: Landscapes, Ethnoscapes, and Theoriscapes*, Lanham, Lexington Books, 274 p.

Ferguson, Margaret W., 1994, *Feminism and Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 313 p.

Gafaïti, Hafid et Armelle Crouzières-Ingenthron (dir. publ. Hafid Gafaïti et Armette Crouzière-Ingenthron), 2005, *Femmes et écriture de la transgression*, Paris, L'Harmattan, 288 p.

Grewal, Inderpal et Caren Kaplan, 2002, *An Introduction to Women's Studies: Gender in A Transnational World*, Boston, Montréal, McGraw-Hill, 576 p.

Hotte, Lucie et Linda Cardinal, 2002, *La parole mémorielle des femmes*, Montréal, Éditions du Remue-Ménage, 200 p.

Irigaray, Luce, 1977, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Éditions de Minuit, 217 p.

Kermoal, Nathalie J., 2006, *Un passé métis au féminin*, Québec, Édition GID, 269 p.

Letherby, Gayle, 2003, *Feminist Research in Theory and Practice*, Buckingham, Open University Press, 193 p.

Nicholson, Linda, 1990, *Feminism/Postmodernism*, New-York, Routledge, 348 p.

Oprea, Denisa-Adriana, « Du féminisme (de la troisième vague) et du postmoderne », *Recherches féministes*, vol. 21, n° 2, 2008, p. 5-28.

Pitavy-Souques, Danièle, 2002, *Femmes et écriture au Canada*, Dijon, Éditions Université de Dijon, 192 p.

Saint-Martin, Lori et Isabelle Boisclair, « Les conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires », *Recherches féministes*, vol. 19, n°2, 2006, p. 5-27.

Sing, Pamela V., 2002, « Mémoire, sexualité et déconstruction », *La parole mémorielle des femmes*, Montréal, Éditions du Remue-Ménage, p. 157-170.

Théroux-Séguin, Julie, 2007, « L'unité, la binarité, la multiplicité: une approche postmoderne et postcoloniale du féminisme », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 121 f.

Wicke, Jennifer, Margaret Ferguson, Mary Poovey et David Simpson (dir. publ. Margaret Ferguson et Jennifer Wicke), 1994, *Feminism and Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 313 p.

Yaguello, Marina, 1978, *Les mots et les femmes : essai d'approche sociolinguistique de la condition féminine*, Paris, Éditions Payot & Rivage, Coll. « Petite bibliothèque Payot », 202 p.

Corpus théorique sur l'ironie

Hutcheon, Linda, « Ironie, satire, parodie : une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique*, vol. 12, 1981, p. 140-155.

_____, 1992, *Double Talking Essays on Verbal and Visual Ironies in Canadian Contemporary Art and Literature*, Toronto, ECW Press, 220 p.

_____, 1991, *Splitting Images Contemporary Canadian Ironies*, Toronto, Oxford University Press, Coll. « Studies in Canadian literature », 160 p.

Joubert, Lucie, 1998, *Le carquois de velours l'ironie au féminin dans la littérature québécoise : (1960-1980) : essai*, Montréal, L'Hexagone, Coll. « Essais littéraires », 221 p.

Schoentjes, Pierre, 2001, *Poétique de l'ironie*, Paris, Éd. du Seuil, Coll. « Points. Essais. Série Lettres », 347 p.

Walker, Nancy A., 1990, *Feminist Alternatives Irony and Fantasy in The Contemporary Novel by Women*, Jackson, University Press of Mississippi, 220 p.

Corpus théorique autre

Bakhtine, Mikhaïl, M., 1970, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*. Lausanne, Éditions l'Âge d'Homme, 316 p.

Biyogo, Grégoire, 2005, *Adieu à Jacques Derrida; Enjeux et perspectives de la déconstruction*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Recherche et pédagogie », 160 p.

Denis, Benoît, 2000, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 316 p.

Foucault, Michel, 1976, *Histoire de la sexualité 1 : la volonté de savoir*, Paris, Gallimard.

_____, 1971, *L'ordre du discours leçon inaugurale au collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard, 81 p.

Kant, Immanuel (ed. Jacqueline Laffitte et Noëlla Baraquin), 1999, *Idée d'une histoire universelle; Qu'est-ce que les Lumières?*, Paris, F. Nathan, Coll. « Intégrales de philo 30 », 96 p.

Russ, Jacqueline, 1994, *La Marche des idées contemporaines, un panorama de la modernité*, Paris, Armand Colin, 479 p.

Weisgerber, Jean, 1987, *Le Réalisme magique roman, peinture, cinéma*, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Cahiers des avant-gardes », 301 p.