

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'IRONIE AU FÉMININ DANS *THE PENELOPIAD* DE MARGARET ATWOOD ET *UNLESS* DE CAROL
SHIELDS

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

ÉLISE GUILLEMETTE

NOVEMBRE 2007

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, dans un premier temps, à remercier ma directrice Lori Saint-Martin, qui est à l'origine de ma passion pour la littérature des femmes et dont la rigueur, l'intelligence, la sensibilité et l'érudition sont une très grande source d'inspiration et de motivation. Je témoigne aussi ma gratitude à Madame Pierrette Desmarais; sa bourse d'études m'a donné la tranquillité d'esprit dont j'avais besoin en fin de parcours. Je remercie aussi mes parents et mes sœurs pour leur soutien tout au long de l'écriture de ce mémoire et pour leurs encouragements de toujours. Je suis également redevable à Catherine, Isabelle et Sonia, les précieuses amies qui m'ont accompagnée dans cette aventure. Enfin, je ne pourrais passer sous silence l'appui de Neil, qui a su se faire, au besoin, divertissant ou réconfortant. Merci d'avoir pris dans ce projet un intérêt véritable et de m'avoir laissée, le plus naturellement du monde, lui accorder la priorité absolue sans jamais me faire sentir coupable, sans jamais me faire sentir seule.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
TOUR D'HORIZON THÉORIQUE.....	8
1 Qu'est-ce que l'ironie?.....	9
1.1 L'ambivalence de l'énoncé ironique.....	9
1.2 Le « dit » et le « non dit ».....	10
1.3 La notion d'intentionnalité.....	11
1.4 Les communautés discursives.....	12
2 L'ironie au féminin.....	13
2.1 Une lecture « genrée ».....	13
2.2 L'ironie au féminin comme outil de résistance.....	14
2.3 L'indulgence de l'ironie au féminin.....	15
2.4 L'ironie au féminin : entre la complicité et la critique.....	16
3 L'ironie au féminin et l'agentivité.....	17
3.1 Les questions théoriques.....	17
3.2 L'ironie au féminin comme stratégie métadiscursive.....	20

3.2.1	La parodie au féminin.....	20
3.2.2	La métafiction au féminin.....	22

CHAPITRE II

	<i>THE PENELOPIAD</i> : L'IRONIE DU SECOND SOUFFLE.....	25
1	L'ironie parodique comme stratégie d'inversion.....	26
1.1	De l' <i>Odyssée</i> à <i>The Penelopiad</i>	26
1.2	De « l'unique » au « multiple ».....	28
1.3	De l'arrière-plan à l'avant-plan.....	31
1.4	Du héros au bourreau.....	35
1.5	Du féminin « statique » au féminin « dynamique ».....	36
1.5.1	Sujet désirant.....	37
1.5.2	Sujet pensant.....	38
1.5.3	Sujet parlant.....	39
2	Les limites de la réactualisation.....	41
2.1	Le paradoxe de l'énonciation.....	41
2.2	Le paradoxe du langage.....	42
2.3	La satire du lecteur masculin.....	43
2.4	La représentation du féminin.....	46
2.5	La diégèse.....	49

CHAPITRE III

<i>UNLESS</i> : L'IRONIE CONTRE LA COURBE FATALE DU DESTIN.....	53
1 L'emprisonnement narratif.....	54
1.1 Fiction et idéologie.....	54
1.2 Le destin d'une lectrice.....	55
1.3 Le destin d'une femme fictive.....	57
1.4 Le destin d'une œuvre.....	61
1.5 Le destin de la créatrice.....	66
1.6 Le destin de la femme réelle.....	71
1.7 Changer la fin : le pouvoir transformateur de l'ironie.....	75
1.8 Les limites de l'ironie : le destin de Carol Shields.....	80
1.9 L'ironie du sort.....	81
CONCLUSION.....	85
RÉFÉRENCES.....	91

RÉSUMÉ

Le présent mémoire propose une analyse de l'ironie dans deux œuvres d'auteures canadiennes-anglaises contemporaines, soit *The Penelopiad* de Margaret Atwood et *Unless* de Carol Shields. Envisagée dans son rapport au « gender », l'ironie y apparaît comme une stratégie féministe qui, par l'intermédiaire de la parodie et la métafiction, interroge et subvertit les discours qui légitiment un ordre social et symbolique fondé sur le sacrifice de la femme.

S'appuyant avant tout sur les théories féministes, notre analyse fait converger les théories de l'ironie et de l'ironie au féminin, de l'« agency », du postmodernisme, de la parodie et de la métafiction. Le dialogue entre notre corpus et ces différentes approches critiques nous permet non seulement de mesurer l'impact de l'ironie sur les œuvres en question, mais aussi de rendre compte de la portée sociale, politique et morale de la stratégie textuelle privilégiée par nos deux auteures.

L'objectif d'une telle recherche est de poursuivre la réflexion sur les différents moyens textuels utilisés par les femmes pour contester le pouvoir masculin. De plus, comme l'a fait Lucie Joubert dans son ouvrage pionnier sur l'ironie au féminin, nous souhaitons mettre en évidence le lien entre ce procédé littéraire et les différents enjeux de l'écriture des femmes. Nous désirons également montrer la pertinence de porter un tel éclairage sur deux œuvres qui, par leur utilisation particulière de l'ironie, nous permettent de repenser la notion d'engagement féministe dans la littérature et contribuent au décloisonnement et à l'évolution des formes littéraires et des discours qui s'y chevauchent.

Le tour d'horizon théorique que constitue notre premier chapitre sera suivi d'un deuxième chapitre sur *The Penelopiad* et d'un dernier chapitre sur *Unless*. Au terme de notre analyse, nous serons en mesure de mieux comprendre en quoi l'ironie au féminin, comme acte de résistance à certaines conventions sociales et littéraires, participe d'un vaste projet de féminisation du paysage idéologique et des codes de la fiction.

Mots clés : Margaret Atwood, *The Penelopiad*, Carol Shields, *Unless*, ironie, parodie, métafiction, féminisme, agentivité, postmodernisme, littérature canadienne.

INTRODUCTION

Dans la foulée des travaux de Simone de Beauvoir et de Kate Millett sur la construction sociale des genres et sur l'œuvre littéraire comme instance de légitimation des valeurs de la culture patriarcale, les théoriciennes féministes qui se sont penchées sur les manifestations des discours de la *doxa* dans la fiction s'accordent pour dire que toute œuvre littéraire possède un programme idéologique implicite (DuPlessis, 1985). Dans son essai intitulé « Les femmes-mères, ce sous-sol muet de l'ordre social », Luce Irigaray soutient que ce « programme » cache souvent des intentions meurtrières à l'origine desquelles se trouve un désir masculin de domination. Selon elle, « [l]a culture, le langage, l'imaginaire et la mythologie dans lesquels nous vivons présentement » (1981, p. 81) forment un solide édifice qui s'érige sur un cadavre de femme : « toute notre culture occidentale repose sur le meurtre de la mère. L'homme-dieu-père a tué la mère pour prendre le pouvoir. » (*ibid*, p. 81) L'écriture fictionnelle laisserait donc transparaître un certain nombre de constantes — la priorité accordée aux protagonistes masculins, le sort peu enviable réservé aux personnages féminins, les représentations réductrices de la femme et la dévalorisation de tout ce qui, sur les plans formel et thématique d'une œuvre, est traditionnellement associé au féminin — ayant pour effet de rendre acceptable la répartition inégale du pouvoir dans la société et de légitimer la misogynie jusque dans ses manifestations littéraires les plus explicites.

Reprenant l'image du « meurtre fondateur » proposée par Irigaray, Patricia Smart associe le travail des critiques, des écrivaines et des lectrices au féminin à celui « d'enquêtrices » (Smart, 1988, p. 22) responsables de mettre au jour le « contrat sacrificiel » (Godard, 1993, p. 147) ordonnant les codes de la fiction. Dans *The Penelopiad*, réécriture parodique de l'*Odyssée* d'Homère par Margaret Atwood dans laquelle Pénélope et ses servantes prennent alternativement en charge le récit pour nous raconter leur histoire du fond de l'Hadès, le meurtre sur lequel porte l'enquête est celui des douze servantes assassinées par Ulysse et Télémaque. Dans *Unless*, métافiction de Carol Shields narrée à la première personne par Reta Winters, une mère de famille et écrivaine de la banlieue torontoise, il s'agit plutôt de la mort

symbolique de Norah, sa fille, qui, suite à l'immolation par le feu dont elle a été témoin, choisit de se soustraire à l'existence par l'itinérance et le mutisme, au nom de la bonté.

À travers le récit qui leur permet de se faire justice (dans le cas de Pénélope et de ses servantes) et de faire diversion au malheur (dans le cas de Reta Winters), les narratrices interrogent le lien entre ces morts et une tradition littéraire qui protège les intérêts du groupe dominant par l'instauration de règles arbitraires élevées au rang de « conventions that are presumed to be literary “universals” » (Hutcheon, 1988, p. 108). *The Penelopiad* et *Unless* amènent le lecteur à la croisée du texte social et du texte littéraire. En prenant la parole et la plume pour contester, par le biais de l'ironie, la neutralité de certaines normes fictionnelles, non seulement les narratrices de ces deux œuvres brisent-elles un consensus séculaire sur la littérature elle-même, mais elles cherchent à améliorer leur sort et, par implication, celui d'autres femmes. Ces observations nous ont menée à formuler ainsi notre hypothèse : l'ironie dans *The Penelopiad* et *Unless* est au service d'une stratégie féministe¹ d'agentivité (« agency² ») à laquelle les narratrices recourent dans le but de changer « le texte social de la féminité » (Godard, 1993, p. 161) par la transformation du texte littéraire dans lequel il s'inscrit.

Outre les quelques rapprochements entre *The Penelopiad* et *Unless* qui viennent d'être esquissés, le choix du corpus se justifie de plusieurs manières. D'abord, il s'agit d'œuvres récentes, l'avant-dernière d'Atwood et la dernière de Shields, décédée en juillet 2003. De plus, les auteures, toutes deux du Canada anglais, sont nées à quelques années d'intervalle : en 1939 dans le cas d'Atwood et en 1935 dans le cas de Shields. Elles jouissent d'une reconnaissance semblable dans le milieu littéraire et leur nom est associé au féminisme. Dans ces deux textes à message, la posture féministe est explicite. De plus, les deux œuvres s'interpellent tant par leur utilisation de procédés qui caractérisent l'esthétique postmoderne

¹ Nous utilisons l'épithète « féministe » au sens où Gayle Greene l'entend : « [...] whatever a writer's relation to the women's movement, we may term a novel “feminist” for its analysis of gender as socially constructed and its sense that what has been constructed may be reconstructed — for its understanding that change is possible and that narrative can play a part in it. » (1991, p. 2)

² Par « agency », nous entendons le pouvoir d'action et d'autodétermination des femmes (Butler, Druxes, Havercroft).

que par leurs thèmes : l'amour, l'amitié, la maternité, la vie domestique, la mémoire, le corps, le rapport à l'Histoire et à la petite histoire, la place des femmes dans la société et la création au féminin. Le choix de faire porter essentiellement notre attention sur la question de l'ironie se justifie quant à lui par le fait que ce moyen textuel, dans *The Penelopiad* comme dans *Unless*, est mis au service des différentes vocations du texte : critique, ludique, exploratoire et réformatrice (Jenny, 1976, p. 281). En ce sens, l'ironie, qui, selon Linda Hutcheon, est presque « le trait spécifique de la fiction contemporaine » (1978, p. 473), constitue l'un des principes structurants de ces deux œuvres. Par ailleurs, l'étude de l'ironie comme stratégie féministe dans ces fictions nous permettra d'explorer l'une des questions qui se pose à toute œuvre engagée : quel est le pouvoir de la littérature?

Bien que les études portant sur l'œuvre de Margaret Atwood et de Carol Shields soient nombreuses, les textes que nous avons choisi d'analyser ont jusqu'à présent fait couler très peu d'encre. *The Penelopiad*, publié en octobre 2005, n'a encore fait l'objet d'aucune analyse approfondie, et, fait étonnant, il n'existe pas d'étude de fond sur *Unless*, malgré le succès critique de ce roman et sa mise en nomination pour le Booker Prize de 2002. De plus, la bibliographie sur les autres œuvres de ces auteures comporte peu d'études sur l'ironie. Celles qui abordent cette question la mettent rarement en lien avec le « gender ». Nous avons tout de même eu recours aux travaux de Coral Ann Howells sur le féminisme de Margaret Atwood et à ceux de Sharon Rose Wilson sur l'intertexte mythologique dans son œuvre. Notre étude de la parodie atwoodienne a quant à elle pris appui sur les recherches d'Alice Rachel Ridout, qui lui a consacré un chapitre de sa thèse de doctorat soutenue en 2004, un an avant la publication de la *Penelopiad*. En outre, l'article de Mary Eagleton sur le rôle de la figure de l'écrivaine dans les nouvelles shieldsiennes nous a permis de mieux comprendre sa vision matérialiste de la création artistique. Pour pallier l'absence d'études portant sur les deux œuvres de notre corpus, nous avons aussi puisé dans les essais et entrevues d'Atwood et de Shields, riches en informations sur leur posture d'auteure respective.

En ce qui concerne la bibliographie sur l'ironie, elle ne cesse de s'allonger et déborde largement du champ de la théorie littéraire vers d'autres disciplines comme la psychanalyse, la philosophie, l'histoire, la linguistique, etc. Cependant, la bibliographie sur l'ironie au féminin ne compte qu'un seul titre : *Le carquois de velours. L'ironie au féminin dans la*

littérature québécoise 1960-1980, ouvrage dans lequel Lucie Joubert fait état de ses recherches pionnières sur le sujet. En choisissant des œuvres peu étudiées et une approche critique novatrice, nous souhaitons poursuivre la réflexion entamée par Lucie Joubert sur l'ironie des femmes dans la littérature comme moyen de contestation du pouvoir. Nous souhaitons aussi montrer la pertinence de porter un tel éclairage sur deux œuvres qui, par l'utilisation particulière qu'elles font de cette stratégie, nous permettent de repenser la notion d'engagement féministe dans la littérature et contribuent au décloisonnement et à l'évolution des formes littéraires et des discours qui s'y chevauchent.

Dans un premier chapitre, nous exposerons donc les principales notions critiques qui sous-tendent notre hypothèse et examinerons les liens qu'elles entretiennent les unes avec les autres. Nous nous intéresserons d'abord au fonctionnement de l'ironie verbale, principalement à la théorie de Dan Sperber et Deidre Wilson, qui la définissent comme un « écho plus ou moins lointain, de pensées ou de propos, réels ou imaginaires, attribués ou non à des individus définis. » (1978, p. 408) La théorie de l'ironie comme stratégie discursive de Linda Hutcheon (2001, p. 291) nous permettra quant à elle de comprendre la complexité du lien qui unit l'ironiste, le message et l'interprète, tout en situant l'enjeu de la communication ironique hors des paramètres de la linguistique pure pour laisser place à des interrogations d'ordre pragmatique. Les considérations sur le rôle et les effets de l'ironie que soulève Hutcheon ont été envisagées, par Lucie Joubert, du point de vue de leur rapport à l'écriture au féminin. Nous reprendrons donc la réflexion de Joubert, qui constitue le cœur théorique de notre analyse, pour évaluer l'efficacité de l'ironie au féminin comme outil de résistance culturelle et de prise de pouvoir des femmes dans *The Penelopiad* et *Unless*. Grâce aux théories de l'agentivité de Judith Butler, d'Helga Druxes et de Barbara Havercroft, ainsi qu'à la théorie du postmodernisme de Patricia Waugh, nous verrons également que, comme agentes de changement, les ironistes ne se situent pas en dehors de la réalité qu'elles critiquent : elles sont elles aussi les produits d'une culture dont elles ont jusqu'à un certain point intériorisé les valeurs. Autrement dit, celles qui, par le biais d'une parole ou d'une écriture ironique, souhaitent transformer une réalité jugée insatisfaisante, n'ont d'autre choix que de procéder, dans leur récit, à une évocation de cette réalité, évocation à travers laquelle elles doivent tout de même arriver à signaler leur point de vue divergent. Le pouvoir de

l'agente et de l'ironiste s'actualise donc dans un processus réitératif³. La répétition, la recitation devient, dans l'œuvre ironique, l'indice d'un pouvoir intrinsèquement ambivalent et témoigne du désir des auteures de renoncer au discours d'autorité et de briser les hiérarchies. L'ambivalence de l'ironie constituerait, à cet égard, la marque même du féminin dans la fiction. Enfin, nous compléterons notre tour d'horizon théorique par l'analyse du lien que l'ironie entretient avec les genres littéraires dans lesquels elle se déploie, soit la parodie, dans le cas de la *Penelopiad*, et la métafiction, dans le cas d'*Unless*. Ces réflexions constitueront les principaux points d'ancrage de notre mémoire et serviront de toile de fond théorique à l'analyse des deux œuvres, que nous étudierons dans des chapitres distincts.

Dans un deuxième chapitre, consacré à *The Penelopiad*, nous aborderons les notions théoriques qui concernent plus particulièrement cette œuvre, notamment les théories de la parodie de Gérard Genette et de Linda Hutcheon. Les travaux de Nancy A. Walker sur la réécriture au féminin comme geste de désobéissance littéraire ainsi que ceux de Lise Gauvin sur la contre-diction nous permettront également d'observer que les transformations qu'Atwood fait subir à l'*Odyssée* d'Homère ont pour but de détourner le sens premier de l'œuvre et constituent, en elles-mêmes, des commentaires ironiques sur ce texte. Nous étudierons, dans un premier temps, la fonction métacritique de l'ironie dans cette œuvre. Nous verrons que la version atwoodienne de l'*Odyssée* contraste avec l'épopée homérique en ce qu'elle renoue avec la tradition orale d'où provient ce récit, donne la parole aux personnages secondaires féminins (Pénélope et ses servantes), confère aux relais de narration une fonction pluralisante plutôt qu'unifiante, privilégie un genre hybride et des registres et styles variés. Nous verrons aussi comment l'ironie permet à la fois d'exposer la nature construite du mythe, de dénoncer l'objectification des femmes et la violence que cette réification sert à justifier dans l'*Odyssée* et enfin de contester la supériorité des personnages masculins et l'unidimensionnalité des personnages féminins dans le récit épique. Dans un second temps, nous étudierons la dimension autocritique de l'ironie dans l'œuvre. Nous verrons que malgré tout ce que l'ironie provoque comme renversements, elle sert

³ « There is no power that acts, but only a reiterated acting that is power in its persistence and instability. » (Butler, 1993, p. 9)

paradoxalement à mettre en évidence la surdétermination patriarcale du texte parodique, à relativiser le pouvoir d'une réécriture toujours prisonnière de son contexte d'énonciation et de réception. Ainsi, le récit de Pénélope et de ses servantes est conditionné par l'ironie de la situation discursive elle-même : ce sont des femmes mortes qui racontent leur histoire et la langue masculine est inadéquate pour parler de leurs corps invisible, faire entendre leur voix inaudible. Qui plus est, les hommes, qui ont autorité en matière de littérature, sont inaptes à comprendre les enjeux de la prise de parole tardive des narratrices, et les femmes, souvent complices de leurs bourreaux, ne sont souvent d'aucun secours. Ainsi, malgré l'entreprise de « dé-doxification⁴ » que la relecture ironique de l'*Odyssee* représente, cette dé-doxification demeure inévitablement partielle. Toutefois, quoique l'histoire ne puisse être changée, quoique l'ironie ne puisse redonner la vie aux narratrices, la vengeance par l'écriture représente un acte de survie symbolique nécessaire... même à celles qui sont déjà mortes.

Dans *Unless*, le roman auquel nous avons consacré le troisième et dernier chapitre de notre mémoire, le lien entre ironie et survie est encore plus prégnant que dans la *Penelopiad*. L'ironie correspond en quelque sorte à l'épreuve d'endurance à laquelle se soumet une auteure qui, malgré sa maladie — Carol Shields mourra du cancer en 2003 —, choisit de lutter, phrase par phrase, contre les discours fictionnels et critiques qui assassinent quotidiennement les femmes. En dialogue avec la critique féministe contemporaine, notamment avec les recherches de Rachel Blau DuPlessis et de Joanne S. Frye, l'ironie de la narratrice-écrivaine Reta Winters attire d'abord notre attention sur la dimension normative du genre romanesque. La vision phallogentrique du monde, à laquelle l'imaginaire de toute lectrice est soumis, n'est peut-être pas sans lien avec le suicide social de la fille de Reta, Norah, une lectrice assidue devenue itinérante. Ce constat tragique transforme le rapport qu'entretient Reta avec sa propre écriture. Son ironie nous révèle ainsi une femme consciente des règles auxquelles obéit son récit en chantier, des critères arbitraires selon lesquels son œuvre sera jugée, de la difficulté d'écrire sur la vie des femmes — déjà soulignée par des théoriciennes comme Nancy K. Miller et Joanna Russ —, des forces qui contraignent sa

⁴ Selon Linda Hutcheon, « postmodernism works to “de-doxify” our cultural representations and their undeniable political import. » (1989, p. 3)

créativité. L'ironie fait ressortir des parallèles surprenants entre la vie de la lectrice, de la femme fictive, de la créatrice et de la femme réelle : elles sont toutes les personnages secondaires d'une même histoire qui se termine mal. L'ironiste peut-elle arriver à changer cette histoire, à la plier à ses besoins? La théorie de la métafiction de Lucien Dällenbach nous permettra de répondre en partie à cette question, à comprendre dans quelle mesure ce genre littéraire accentue le pouvoir transformateur de l'ironie. Si la narratrice d'*Unless* explore le potentiel « révolutionnaire » de l'ironie, elle touche aussi aux limites de cette stratégie, qui sera abandonnée à la fin du roman. Les personnages féminins d'*Unless* connaîtront un « happy ending » que l'ironie ne pouvait, à elle seule — sans l'intervention plus directe de la créatrice — garantir.

En somme, nous tâcherons de montrer que l'étude de l'ironie dans *The Penelopiad* et *Unless* fait converger les enjeux esthétiques et moraux de deux récits motivés par le désir d'inscrire l'expérience féminine dans la fiction et offre aux femmes fictives et réelles un précieux levier de pouvoir. Sans mettre fin à l'altérité qu'elles ont en commun, elle rend certainement explicite la menace qui pèse sur celles qui acceptent passivement leur sort. Nous verrons qu'à travers l'ironie de la *Penelopiad* et d'*Unless*, l'acte créateur lui-même est repositionné comme un geste stratégique participant d'une tentative d'infléchir la courbe du destin.

CHAPITRE I

TOUR D'HORIZON THÉORIQUE

Dans le présent chapitre, nous proposons un survol des concepts théoriques se trouvant à la croisée de toutes les réflexions qui nous ont permis de formuler notre hypothèse sur l'ironie féministe comme stratégie d'agentivité. Selon les trois axes principaux de notre questionnement, notre chapitre se divisera en trois sections portant respectivement sur l'ironie, l'ironie au féminin et l'ironie au féminin dans son rapport à l'agentivité.

Il s'agira donc, dans un premier temps, de définir l'ironie en mettant en relief la complexité de la structure de l'énoncé ironique et de la situation discursive qu'il engendre. Dans un second temps, nous montrerons comment l'ambivalence caractéristique de l'ironie est exploitée dans l'écriture des femmes qui se servent de cette stratégie pour résister au discours établi, questionner le modèle identitaire dominant de la culture occidentale et promouvoir une vision du féminin nuancée, fondée sur un rapport non hiérarchique à l'Autre. Nous verrons, en dernière analyse, comment les femmes arrivent à interroger les discours de légitimation du pouvoir masculin — ou le « métarécit patriarcal » — sans céder à un relativisme absolu; elles inscrivent, dans leurs œuvres, une subjectivité dont l'expression contient, en germe, les fondements d'un ordre social nouveau. L'ironie nous apparaît un outil efficace pour mener à bien cette entreprise dans la mesure où son alliance avec des formes littéraires autoréflexives, notamment la parodie et la métafiction, appuie sa composante métadiscursive et permet aux ironistes de négocier, dans la fiction, un espace pour ce qui n'y avait pas, jusque-là, trouvé de place légitime.

Avant d'aller plus loin, il nous apparaît important de préciser que nos réflexions sur la question de l'ironie — bien qu'elles s'appliqueraient sans contredit à un corpus plus vaste que celui dont il est question dans notre mémoire — ne visent qu'à rendre compte, avec la plus grande précision possible, de l'utilisation particulière qui est faite de ce procédé textuel dans les deux œuvres qui serviront d'exemples pour illustrer nos propos.

1 QU'EST-CE QUE L'IRONIE?

1.1 L'ambivalence de l'énoncé ironique

Le flou définitionnel qui entoure la question de l'ironie s'explique, d'une part, par la pluridisciplinarité des études portant sur un sujet qui relève à la fois de la psychologie, de la psychanalyse, de la philosophie, de l'histoire, de la linguistique et de la littérature et, d'autre part, par l'ambivalence qui est une composante intrinsèque de l'ironie, un concept « instable, amorphe et vague » (Muecke, 1978, p. 478) qui « a fini par incarner le “je ne sais quoi” le plus irréductible de toute œuvre particulière, voire de toute la littérature en général » (Hamon, 1996, p. 3) et dont l'analyse repose en partie sur des « jugements intuitifs » (Sperber et Wilson, 1978, p. 399).

L'ambivalence de l'ironie est intimement liée à son caractère indirect, qui constitue, selon plusieurs, sa toute première particularité. Chaque fois qu'il est question d'ironie, une attaque détournée, plus ou moins agressive, est en cause. Lucie Joubert nous dit que l'agressivité de l'ironie « ne s'affiche pas ouvertement » (Joubert, 1998, p. 17). Pour Beda Alleman, « [l']ironie littéraire est d'autant plus ironique qu'elle sait renoncer plus complètement aux signaux d'ironie, sans abandonner sa transparence. » (1978, p. 390) L'idée « d'écriture oblique », pour reprendre l'expression qui chapeaute l'ouvrage de Philippe Hamon¹, rejoint celle de dissimulation avancée par Lucie Joubert et Beda Alleman et sous-entend que l'ironiste bénéficie d'une forme de protection. À tout moment, ce dernier peut en effet se défendre d'avoir tenu les propos qu'on lui attribue.

L'ambivalence de l'ironie s'explique aussi par son autoréflexivité. Elle est, selon Beda Alleman, « le moyen dont l'art use pour s'autoreprésenter » (1978, p. 387). Pour Linda Hutcheon, cette autoréflexivité caractéristique de l'ironie en fait « [...] un mode d'autocritique, d'autoconnaissance, d'autoréflexion susceptible de mettre au défi la hiérarchie des lieux mêmes du discours, une hiérarchie basée sur des relations sociales de domination. »

¹ Nous faisons ici référence à *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique* (Hamon, 1996)

(2001, p. 300) À cet égard, l'ironie confère une forme d'immunité symbolique à ceux qui se l'approprient, puisque leur critique contient cette autocritique latente, l'ironie étant souvent l'occasion de poser sur soi un regard sans complaisance.

1.2 Le « dit » et le « non-dit »

Ces composantes de l'ironie sont à l'origine de ce que Florence Mercier-Leca nomme l'« irréductible ambiguïté » (2003, p. 113) de l'ironie. Linda Hutcheon explique que cette ambiguïté est en partie due à la coexistence, au sein de l'énoncé ironique, du « dit » et du « non-dit », entrelacés dans une relation plus complexe que celle générée par une « simple substitution antiphrasique » (2001, p. 293). Pour Dan Sperber et Deidre Wilson, le « dit » est constitué « des mentions ayant un caractère d'écho : écho plus ou moins lointain, de pensées ou de propos, réels ou imaginaires, attribués ou non à des individus définis. » (1978, p. 408), alors que le « non-dit » a trait au jugement imputé à l'ironiste face à la mention-écho. L'ironie serait ainsi une re-citation critique « de propos ayant fait l'objet d'une énonciation antérieure » (Mercier-Leca à partir de Sperber et Wilson, 2003, p. 29), de pensées ou d'opinions imputées par un ironiste « à tort ou à raison, à sa cible, qui peut être un individu, un groupe, une norme, ou même un certain aspect de lui-même, dont il se distancie au moment de l'énonciation ironique » (*ibid.*, p. 29). Selon cette définition, l'ironie est placée sous le signe du double. Sur le plan structurel, elle superpose, par la reprise de pensées ou de paroles, l'ancien et le nouveau; sur le plan sémantique, elle est simultanément autonome et reflet de l'« attitude du locuteur vis-à-vis de la proposition qu'il mentionne. » (Sperber et Wilson, 1978, p. 407) C'est la tension qui existe entre ces niveaux de signification qui engendre l'effet ironique.

Les processus de création et d'inférence du sens ironique sont eux aussi des processus doubles d'inclusion et de différenciation (Hutcheon, 1995, p. 58). En effet, s'il y a bien inclusion de deux sens mis en relation l'un par rapport à l'autre, on peut aussi parler de différenciation, puisque pour qu'il y ait ironie, l'énoncé doit être identifiable comme reprise, comme mention-écho, plutôt que comme parole originale. Non seulement pouvons-nous affirmer que l'ironie inscrit l'écart au sein de l'énoncé — écart entre le « dit » et le « non-dit », pour reprendre la terminologie de Hutcheon —, mais aussi que la compréhension de

l'ironie repose entièrement sur la perceptibilité de cet écart, sur une distance critique que l'ironiste doit installer et rendre suffisamment transparente pour que soit activée, à la lecture, toute la charge subversive de son énoncé. Mercier-Leca va même jusqu'à affirmer que « [l]e seul élément indispensable à la perception de l'ironie est le décalage entre l'énoncé et son contexte énonciatif. » (2003, p. 114)

1.3 La notion d'intentionnalité

La nature problématique de l'énoncé ironique est également due à la complexité de la relation qu'il instaure entre les différentes instances qu'il fait intervenir, soit l'ironiste, l'interprète et la cible². Réduite à sa plus simple expression, l'ironie se résume d'abord au lien qu'elle établit entre un destinataire et un destinataire. Comme tout autre acte de langage, l'ironie obéit au schéma traditionnel de la communication. La nature de la situation discursive qu'elle engendre n'est pourtant pas simple, nous le devinons bien. La question du motif qui pousse le locuteur à formuler son attaque ironique suivant les règles de la « dissimulation transparente » (Mercier-Leca, 2003, p. 113) nous propulse immédiatement hors des paramètres de la linguistique pure, vers des interrogations d'ordre pragmatique. À travers l'ironie, l'ironiste révèle des intentions dont son œuvre porte souvent les marques. Ces intentions trouvent leur équivalent à l'autre bout de la chaîne énonciative, chez un interprète lui aussi vraisemblablement animé par une volonté qui l'entraîne à attribuer (ou non) le sens ironique : « all irony happens intentionally, whether the attribution be made by the encoder or the decoder. » (Hutcheon, 1995, p. 118)

Linda Hutcheon appelle « stratégie discursive » (2001, p. 291) ce procédé qui repose sur une relation dynamique et complexe entre des instances dont la participation émotive est sollicitée. L'ironie est simultanément « transmission intentionnelle à la fois d'une information et d'une évaluation différentes de ce qui est présenté explicitement » et « acte

² « Irony is a **relational** strategy in the sense that it operates not only between meanings (said, unsaid) but between people (ironist, interpreters, targets.) » (*ibid.*, p. 58, c'est l'auteure qui souligne)

qui implique interprétation et intention » de la part du lecteur³ « à l'égard de ce qui est "dit" et "non-dit". » (*ibid.*, p. 292) Cette définition en deux temps de l'ironie, qui tient compte des opérations effectuées par ses deux principaux acteurs — l'ironiste et l'interprète —, ne fait pas l'unanimité. En effet, la notion d'« intentionnalité » est au centre d'un débat houleux qui divise les théoriciens. Wayne C. Booth envisage l'ironie comme un trope rhétorique à l'origine duquel se trouve l'intention consciente d'un auteur qui met en opposition un sens littéral et un sens caché. Le travail du lecteur consiste selon lui à reconstruire le sens exact d'un énoncé ironique. En cas de doute, le lecteur tranchera selon ce qu'il sait de l'auteur. À cette argumentation en faveur de la transcendance du sens s'oppose la conception postmoderniste de l'ironie comme « mode de lecture », défendue entre autres par Candace Lang. Le rejet de la notion d'« intentionnalité » constitue l'idée centrale de cette approche. Le langage crée le sens, et la volonté de maîtriser celui-ci « apparaît comme une illusion » puisque « nos pensées et nos intentions nous échappent toujours par quelque côté. » (Lang, 2001, p. 308) Devant l'ironie du texte féministe, la position mitoyenne de Linda Hutcheon, qui admet la notion d'intentionnalité tout en situant largement les enjeux du côté de la lecture, nous semble la plus apte à rendre compte de la dimension sociale de l'ironie et de ses visées politiques.

1.4 Les communautés discursives

Les visées politiques d'un texte, implicites ou explicites, ne peuvent être atteintes que dans la mesure où le lecteur détecte l'ironie. S'il y a, dans le texte, présence de marqueurs permettant au lecteur de reconnaître les passages ironiques, l'existence préalable de « communautés discursives » octroyant une valeur sémantique particulière aux « indices cotextuels » (commentaires métalinguistiques, sous-entendus, guillemets, italiques, etc.) et au « contexte » (Kerbrat-Orecchioni, 1980, p. 115) semble être la condition première de toute lecture ironique :

³ Le masculin « lecteur » sera privilégié tout au long de notre mémoire pour éviter des lourdeurs comme « lecteur et lectrice ».

C'est l'existence de communautés discursives qui établit et puis consacre les conventions agissant comme marqueurs de l'ironie. Les signaux typographiques et rhétoriques familiers aux lecteurs européens — les guillemets ou les virgules suspendues, l'*understatement*, l'exagération, la contradiction — n'indiquent pas en eux-mêmes l'ironie, mais ils acquièrent cette propriété dans un contexte circonstanciel, textuel et intertextuel spécifique. (Hutcheon, 2001, p. 298)

L'élitisme dont certains théoriciens accusent les textes ironiques se trouve en partie contredit par cette affirmation, puisque les capacités « culturelles de reconnaissance de référents » (Hamon, 1996, p. 151) du lecteur — soit l'ensemble des connaissances relatives à la langue, aux genres littéraires et aux idéologies qu'il partage avec un auteur — ne représentent, selon Hutcheon, que quelques-uns des nombreux facteurs selon lesquels les différentes « communautés discursives » se divisent.

2 L'IRONIE AU FÉMININ

2.1 Une lecture « genrée »

Les lecteurs sensibles au fait que « [...] les œuvres féminines sont déterminées par une *culture* des femmes en tant qu'expérience collective différente de celle des hommes » (Saint-Martin citée par Joubert, 1998, p. 12) forment une « communauté discursive » distincte du genre dont parle Hutcheon. La reconnaissance de la « sexuation » de l'écriture favorise une lecture différente des œuvres. Dans son étude portant sur l'ironie au féminin, Lucie Joubert, qui repense l'ironie dans son rapport au « gender », s'interroge sur l'existence d'une ironie spécifiquement féminine. Elle constate que les femmes « n'ont pas cherché à renouveler la rhétorique qui sous-tend l'ironie comme elles avaient cherché, à partir des années 1970, à recréer le langage. » (2006, p. 435) La spécificité de l'ironie au féminin réside ailleurs, « dans le pacte de lecture qu'oblige la signature au féminin : l'ironie des femmes n'est tout simplement pas lue de la même façon que l'ironie masculine » (*ibid.*, p. 436).

Les considérations de Joubert sur l'identité sexuelle de l'ironiste confirment l'importance d'une théorie de l'ironie au féminin qui admet la notion d'« intentionnalité ». Pour Catherine Kerbrat-Orecchioni, « l'étude de l'ironie littéraire est absolument indissociable d'une interrogation sur le sujet d'énonciation, cette instance qui, dissimulée derrière le texte, juge, évalue, ironise. » (Kerbrat-Orecchioni citée par Muecke, 1978, p. 482) Dans *Le carquois de*

velours, Joubert apporte à l'idée de Kerbrat-Orecchioni une précision essentielle sur la question de l'identité de cette ironiste qui intervient dans le texte littéraire et à qui l'on suppose des intentions : « aux traditionnelles questions narratologiques “Qui voit?” et “Qui parle?” il faut ajouter “Qui ironise?” » (1998, p. 41) Elle évoque la présence d'enjeux extratextuels (répartition asymétrique du pouvoir dans la société, déterminismes qui conditionnent la vie des femmes) et « [l]a très grande récurrence du “je” comme angle narratif dans les œuvres » (*ibid.*, p. 43) pour suggérer que l'ironie au féminin, attribuable dans une large mesure aux narratrices, pourrait aussi parfois laisser entrevoir la coïncidence de l'instance narratologique et de l'instance auctoriale. Les femmes expriment, grâce à l'ironie, ce que Joubert appelle « la nécessité du *féminin* » (*ibid.*, p. 202), une « nécessité » ressentie par les femmes réelles — auteures ou lectrices — mais éprouvée aussi par leurs homologues fictives, avec qui elles ont en commun l'expérience de l'altérité.

2.2 L'ironie au féminin comme outil de résistance

L'une des cibles principales de l'ironie au féminin étant la misogynie, comme « vaste ensemble [...] textuel et social » (Saint-Martin, 1997, p. 131), l'ironie permet aux femmes de prendre « systématiquement le contre-pied de l'idéal féminin auquel les hommes souhaitent les voir se conformer. » (Joubert, 1998, p. 202) Cette remise en question de l'idéologie dominante constitue une première étape obligatoire dans le processus d'émergence d'un sujet féminin parlant et pensant : « Si les femmes veulent être autre chose que l'objet muet d'un discours tenu par les hommes, elles doivent aussi décortiquer ce discours et le déconstruire avant de prendre la parole pour elles-mêmes. » (Saint-Martin, 1997, p. 135) Nancy A. Walker insiste sur l'importance d'une écriture au féminin « [...] relentless in deconstructing the received wisdom of a culture by revealing the terrible ironic distance between official cultural images and pronouncements and actual human realities. » (1990, p. 186) Dans cette perspective, l'ironie des femmes semble d'abord s'articuler sur un mode réactionnaire, comme une dénonciation. Toutefois, l'appropriation d'un outil « considéré comme une marque de supériorité intellectuelle » (Mercier-Leca, 2003, p. 71) par un groupe marginalisé, réduit au silence et tenu comme inférieur représente en elle-même un geste transgressif :

L'ironie est puissante, car elle permet aux femmes, traditionnellement « objets » d'ironie, de renverser les règles du jeu et de devenir « sujets » ironisants [...] Arme

masculine, l'ironie va servir aux femmes à poursuivre la quête de leur identité et à devenir « maîtresses » de leurs textes. (Joubert, 1998, p. 19)

L'ironie s'attaque ainsi d'emblée aux stéréotypes de douceur et de passivité souvent associés au féminin. En ce sens, et malgré le caractère « transidéologique⁴ » (Hutcheon, 2001, p. 290) de l'ironie, la portée de l'attaque ironique se trouve amplifiée par la position de subordination ou l'apparente vulnérabilité du locuteur qui en est à l'origine.

2.3 L'indulgence de l'ironie au féminin

L'ironiste — homme ou femme — dispose d'une vaste gamme d'attitudes possibles qui correspondent aux différents registres de l'ironie. Il a le choix du degré d'agressivité qu'il confère à son attaque. L'attaque ironique peut aller de la moquerie la plus inoffensive à la raillerie la plus impitoyable. L'ironie peut servir à dicter une conduite, comme c'est le cas dans le roman à thèse, ou simplement à interroger la réalité dans le but de susciter une prise de conscience chez le lecteur. Plusieurs écrivaines contemporaines, notamment Margaret Atwood et Carol Shields, refusent de faire un lien explicite entre leur production et de quelconques allégeances politiques. Si elles privilégient la nuance au didactisme idéologique, elles recourent tout de même à des stratégies textuelles comme l'ironie pour exploiter la dimension « pédagogique » de la fiction. Dans leurs œuvres, ce procédé doit être envisagé comme « [...] an inquiring mode that exploits discrepancies, challenges assumptions and reflects equivocations, but that does not presume to hold out answers. » (Lillian Furst citée par Walker, 1990, p. 23)

L'étude de l'ironie au féminin permet d'observer que le recours à ce procédé témoigne souvent d'un désir de réviser plutôt que d'inverser une situation jugée discriminatoire par les ironistes, c'est-à-dire de faire une place aux femmes sans assujettir les hommes à la domination féminine (Joubert, 1998, p. 202). La plupart d'entre elles se serviraient de l'ironie moins pour discréditer leurs cibles que pour connoter positivement ce qui avait au préalable été connoté négativement, pour analyser les rapports entre les sexes et pour questionner

⁴ Terme que Linda Hutcheon emprunte à Hayden White et qui signifie que l'ironie n'est pas intrinsèquement subversive ou « liée à une idéologie particulière » (Hutcheon, 2001, p. 290).

l'écart qui existe entre eux. Dans une telle démarche, l'ironie ne se fait pas « vecteur vers l'altérité⁵ » (Bérard, 2006, p. 376), puisqu'elle a au contraire pour but de souligner le fait que le sujet féminin et le sujet masculin partagent un sort commun en ce qu'ils sont tous deux également appauvris par la distance qui les sépare. Lucie Joubert, qui a étudié l'ironie dans plus de deux cents œuvres de femmes du corpus littéraire québécois, constate en effet que l'ironie au féminin est rarement une stratégie d'usurpation du pouvoir. Les femmes ne cherchent pas à reproduire le modèle hiérarchique dénoncé en l'inversant, mais contribuent à en exposer les structures dans le but d'en corriger l'asymétrie :

C'est une ironie de résistance qui, en s'attaquant à certains comportements masculins, témoigne de ce que veulent les femmes et de ce qu'elles rejettent, du type de relations ou de société qu'elles souhaitent voir s'ébaucher [...] les auteures ne cherchent pas à conquérir le pouvoir, mais simplement à occuper l'espace qui leur revient. (1998, p. 202)

Joubert remarque aussi que l'auto-ironie, abondante dans l'écriture des femmes, témoigne du fait que l'ironie au féminin a souvent peu à voir avec le fonctionnement unidirectionnel et la radicalité de l'exclusion : « La personne qui se choisit comme cible semble en effet atténuer le côté tranchant de l'ironie pure par son refus de viser l'autre. » (*ibid.*, p. 45) L'ironie au féminin, envisagée comme un outil d'analyse d'une réalité jugée inadéquate et comme l'occasion d'un examen de conscience, semble donc caractérisée par une certaine indulgence.

2.4 L'ironie au féminin : entre la complicité et la critique

Linda Hutcheon explique l'indulgence de l'ironie par le fait que l'ironiste entretient parfois un certain rapport de complicité avec ce qu'il conteste. En ce sens, le fonctionnement de l'ironie ressemble à celui de la parodie⁶ : « Parody and irony [...] allow writers to speak to their culture, from within, but without being totally co-opted by that culture. » (1988, p. 7) Les ironistes occupent une double posture, déjà sous-entendue dans la théorie de l'ironie

⁵ Sylvie Bérard associe plutôt la rhétorique au féminin dans son ensemble à un « processus de l'altérabilité », de la transformation. (Bérard, 2006, p. 376)

⁶ Nous reviendrons, dans la troisième partie de ce chapitre, sur la définition de la parodie et sur le rôle de l'ironie comme opération textuelle privilégiée dans ce genre littéraire. Pour une analyse exhaustive de la structure double de la parodie, voir *A Theory of Parody* (Hutcheon, 1985).

comme mention-écho de Sperber et Wilson. Selon cette théorie, l'ironiste doit dans un premier temps signaler les discours qu'elle conteste, donc les réactiver, pour ensuite en détourner le sens. Ainsi, l'ironiste, qui « introduit le discours de l'autre dans le discours du moi, selon des modalités variables » (Mercier-Leca, 2003, p. 33), entretient inévitablement un certain lien de complicité avec sa cible. Par l'entremise de propos repris, par l'appréhension d'une aire discursive commune comme espace de complicité plus ou moins grande, de critique plus ou moins virulente, les ironistes négocient la place accordée à l'Autre et le type de relation qu'ils désirent entretenir avec lui.

Dans cette perspective, l'ironie serait donc une stratégie propre à témoigner d'une liminalité caractéristique de l'expérience de la femme qui est « à la fois exclue et inclu[s]e dans la culture et l'histoire occidentales » (Böhmisch, 2006, p. 454). Certaines écrivaines, soucieuses d'inscrire dans leurs œuvres leur rapport complexe à cette culture patriarcale à la fois « *constraining and enabling* » (Greene, 1991, p. 3) et de préserver dans leurs écrits une dualité essentielle à l'expression de leur vision du monde et de l'art, exploiteraient, pour ces raisons, l'ambivalence caractéristique de l'ironie. La mention-écho, par la posture double qu'elle sous-entend, reflète en quelque sorte le « lieu double de la femme » (Böhmisch, 2006, p. 454) et s'impose comme une métaphore éloquente de sa position simultanément centrale et marginale. L'ironie des femmes porte souvent les marques de cette position mitoyenne mise au profit d'une vision complexe et nuancée du féminin.

3 L'IRONIE AU FÉMININ ET L'AGENTIVITÉ

3.1 Les questions théoriques

L'ironie est donc une stratégie particulièrement bien adaptée à l'écriture des femmes en ce qu'elle favorise la convergence de trois de ses enjeux principaux : l'enjeu politique de répartition symétrique du pouvoir, l'enjeu affectif de problématisation du rapport à l'Autre et l'enjeu topographique de définition d'un lieu double d'où émerge une parole ouverte plutôt que totalisante, nuancée plutôt que contradictoire. Qu'en est-il, cependant, de la véritable force transformatrice de cette opération textuelle? Demeure-t-elle de l'ordre du fantasme? Peut-on voir, dans la prise de conscience que l'ironie féministe a le pouvoir de susciter, une promesse ou même une amorce de changement? Posons le problème autrement : l'ironie

peut-elle vraiment quelque chose contre les mythes qui « pénètrent jusque dans les existences les plus durement asservies aux réalités matérielles » (Beauvoir, 1949, p. 404) par le biais de la littérature, ou demeure-t-elle une forme relativement inoffensive de résistance culturelle? En d'autres termes, les mots peuvent-ils quelque chose contre eux-mêmes?

À cette question, Carol Shields a répondu par l'affirmative, puisque selon elle, « [w]e cannot think without words — or so many believe — and thus the only defence against words is more words. » (2003, p. 23) Chez les féministes, l'idée que la critique d'un objet ne peut se formuler en dehors du système qui a produit cet objet n'est pas nouvelle : « Contestation is always possible, but from *within* the very norms and gender identities that have influenced and are still shaping the subject. » (Druxes, 1996, p. 13) Ainsi, l'agentivité se définirait non pas comme « a spontaneous or purely voluntaristic act », mais plutôt comme « a sustained and varied reshaping of power relations from which the agent can never free herself. » (Druxes à partir de Butler, p. 13) Comme l'a clairement expliqué Barbara Havercroft, l'agentivité se définit précisément, à la manière de l'ironie, comme un processus réitératif :

[...] la répétition [...] fait partie intégrante de la théorie de l'agentivité [...] Selon Butler, l'agentivité serait une resignification provoquée par une répétition performative et plus spécifiquement, par une variation de cette répétition. Conçue ainsi, l'agentivité réside dans une re-citation de l'énoncé ou de l'image à l'encontre de son but original, ce qui aboutit à un renversement de ses effets nocifs. (2004)

Face à ce constat, une question théorique s'impose : comment remettre en question le métarécit patriarcal et les autres récits de légitimation des « institutions qui régissent le lien social » (Lyotard, 1979, p. 7) sans compromettre l'entreprise féministe, qui fonctionne sur le mode ambivalent de la re-citation critique?

Préoccupée par les reproches adressés au féminisme par ses détracteurs, Patricia Waugh s'interroge sur la possibilité d'une théorie de l'« agentivité » qui postule l'absence d'un espace en dehors de tout système de représentation, de tout code :

Can feminists occupy a position of hermeneutic perspectivism which questions epistemology without, therefore, relinquishing ethics in an embrace of hermeneutic anarchism where no discourse is seen as more valid than any other, but simply more useful at a particular time or place? (1992, p. 181)

Selon Waugh, le texte féministe peut véritablement remettre en question les discours qui soutiennent le pouvoir masculin sans toutefois relativiser l'importance de son propre message, mais sans non plus lui revendiquer une place au sommet de la hiérarchie des discours. Elle avance que c'est en renonçant au discours d'autorité et en élaborant plutôt un modèle de subjectivité différent de l'idéal d'autonomie provenant des Lumières que certaines écrivaines arrivent à poursuivre leur entreprise de remise en question du patriarcat, sans succomber à l'hermétisme démobilisateur des purs jeux de langue :

This is where I shall declare my own distance as a feminist in offering some « grand and totalizing » narratives which allow us to think of subjectivity in ways which neither simply repeat the Enlightenment concept of modernity nor repudiate it in an embrace of anarchic dispersal. (*ibid.*, p. 191)

Loin d'être politiquement ambivalente, l'œuvre qui renonce au discours d'autorité et conteste les notions mêmes de noyau et de périphérie peut, selon Waugh, être qualifiée de féministe en ce que c'est cette posture particulière qui permet l'inscription du féminin dans la fiction, la position d'autorité étant étrangère au sujet-femme, fragmenté et décentré par l'expérience de l'altérité, donc postmoderne depuis toujours⁷. L'ego des femmes, nous dit Waugh, « is more likely, for psychological and cultural reasons, to consist of a more diffuse sense of the boundaries of self and their notion of identity understood in relational and intersubjective terms. » (*ibid.*, p. 198) Waugh nous rappelle que le type de relations davantage altruistes que les femmes entretiennent avec les autres n'est pas une donnée biologique mise au service d'une vision essentialiste du féminin, mais plutôt une conséquence de la vie dans la société patriarcale où les soins des enfants, des aînés et des personnes malades leur incombent presque toujours.

Lorsqu'elle exploite une vision du féminin fondée sur la reconnaissance de la présence de l'Autre en soi, l'ironie des femmes peut être lue comme une manifestation de l'identité davantage « relationnelle » dont parle Waugh. Elle conteste, en effet, les notions d'autorité et

⁷ Janet Paterson soutient que le postmodernisme se caractérise entre autres par une déconstruction du centre et de l'unité et une valorisation des marges et de la multiplicité. (1993, p. 32)

de hiérarchie et laisse deviner une posture d'énonciation dont la duplicité déstabilise le modèle identitaire occidental et les fondements de notre culture.

3.2 L'ironie au féminin comme stratégie métadiscursive

Les écrivaines qui souscrivent à ce type d'entreprise ironique et cherchent à exploiter l'ambivalence de l'ironie privilégient souvent des genres littéraires autoréflexifs eux-mêmes placés sous le signe de la dualité. Dans le texte autoréflexif, c'est-à-dire conscient de lui-même, l'ironie coïncide avec une mise à nu de la littérarité du texte, avec un dévoilement du caractère construit de l'œuvre qui est en train de s'écrire. Rachel Blau DuPlessis identifie la tendance à doter l'œuvre d'un appareil d'autoanalyse comme l'un des traits distinctifs de l'écriture au féminin : « Given the ideological and affirmative functions of narrative, it is no surprise that the critique of story is a major aspect of the stories told by twentieth-century women writers. » (1985, p. 43)

Les fictions au féminin qui répondent à ce désir postmoderne de destruction de l'illusion créatrice constituent une sorte de critique littéraire (Hutcheon, 1978, p. 474; Greene, 1991, p. 8) dont le rôle métadiscursif est indissociable de leurs visées extratextuelles. En effet, comme le souligne Greene, « [...] to draw attention to the structures of fiction is also to draw attention to the conventionality of the codes that govern human behavior, to reveal how such codes have been constructed and how they can therefore be changed. » (1991, p. 2). Dans cette perspective, le pouvoir transformateur de l'ironie pourrait se trouver amplifié par son alliance avec des genres littéraires qui appuient sa fonction métadiscursive, à savoir la parodie — dont use abondamment Margaret Atwood — et la métafiction — pratiquée par Carol Shields —, genres dans lesquels l'ironie occupe une place privilégiée.

3.2.1 La parodie au féminin

Gérard Genette définit l'art parodique comme « le détournement de texte à transformation minimale » (Genette, 1982, p. 40). Linda Hutcheon présente quant à elle la parodie comme

une mise en relief, par le biais de l'ironie, de la différence entre deux textes superposés⁸. Les modifications apportées à un texte de départ (l'œuvre parodiée) forment en elles-mêmes des commentaires ironiques sur ce texte, en ce qu'elles marquent le contraste, la différence entre l'œuvre parodiée et l'œuvre parodiante. Selon Hutcheon, « [l']un des résultats de cette fonction contrastive, est que la parodie ironique peut réellement devenir une forme de critique littéraire » (1978, p. 474) L'art parodique est donc d'abord et avant tout métalittéraire; l'objet de la parodie, qui prend comme cible un autre texte, est la littérature elle-même, ses mécanismes et ses conventions. Dans la parodie, l'ironie devient ainsi le moyen par lequel la littérature s'autoréfère.

En tant que relecture ironique d'une œuvre qu'elle réactualise en même temps qu'elle la transforme et en détourne le sens, la parodie questionne aussi les enjeux politiques liés à l'écriture fictionnelle : « the parodic appropriation of the past reaches out beyond textual introversion and aesthetic narcissism to address the "text's situation in the world" » (Hutcheon, 1985, p. 116). En effet, les projets de réécriture au féminin dévoilent les règles arbitraires de la consécration littéraire, qui, loin d'être neutres, servent à hiérarchiser les récits selon l'utilité politique que leur reconnaît le groupe dominant. Grâce à l'ironie, stratégie textuelle privilégiée dans ce genre littéraire (Hutcheon, 1981, p. 141), la parodie permet d'interroger le statut particulier d'une œuvre-étalon, de démontrer que la priorité accordée aux archétypes sur les représentations complexes et diversifiées de la femme sert presque toujours à dénigrer, à contenir, ou à gommer le féminin.

Dans son court essai intitulé « La malédiction d'Ève », Margaret Atwood propose un tour d'horizon de la tradition littéraire occidentale et conclut que les personnages féminins qui s'y trouvent « [...] n'ont aucune motivation » (Atwood, 2006, p. 51), c'est-à-dire qu'ils agissent en fonction de leur « nature » (bonne ou mauvaise), contrairement aux personnages masculins, dont la conduite est dictée par leurs désirs et leurs ambitions. La parodie au

⁸ Cette définition de la parodie s'appuie sur un retour au sens étymologique du mot : « Le terme grec *parodia* signifie "contre-chant". Le terme "contre" ("face à") suggère une idée de comparaison, ou mieux de contraste, ce qui est fondamental dans l'acception du terme "parodie". Le radical *odos* ("chant") contient l'élément formel et littéraire de la définition. » (1978, p. 468)

féminin, consistant entre autres à déconstruire les visions archétypales des femmes qui sont mises au service d'une prétendue cohérence narrative ou vraisemblance, invite le lecteur à poser un regard ironique sur les blocs monolithiques de l'hypotexte⁹ et de l'Histoire, à jamais fissurés par la rétrospection critique. Ainsi, la parodie au féminin conteste non seulement les idées d'originalité et de supériorité ontologique du texte parodié¹⁰, mais aussi l'irréversibilité du processus de suppression du féminin dans le texte de départ. De ce point de vue, elle est un acte de survie¹¹ qui infléchit la courbe du destin en laissant, sur un texte misogyne, des marques indélébiles¹² du féminin qu'il refole¹³. La lecture du texte parodié se trouve transformée par ce que nous révèle l'œuvre-palimpseste. Le lecteur est nécessairement transformé par sa lecture « au second degré », puisque « [l]e fait de *savoir* que la hiérarchie entre les deux œuvres a été, l'espace de quelques semaines, relativisée, le fait d'avoir goûté même cette relativisation, ce n'est pas un souvenir qui s'efface facilement. » (Wall, 1986, p. 28)

3.2.2 La métafiction¹⁴ au féminin

Le type de métafiction dont il est question ici se distingue de la parodie en ce qu'il ne constitue pas un commentaire ironique sur le texte de quelqu'un d'autre, mais une investigation sur le fonctionnement d'une œuvre par l'insertion d'un récit enchâssé

⁹ Gérard Genette nomme *hypertextualité* « toute relation unissant un texte B ([...] hypertexte) à un texte antérieur A ([...] hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. » (1982, p. 13) Dans le contexte de la parodie, l'*hypertexte* désigne l'œuvre parodiante, alors que l'*hypotexte* désigne l'œuvre parodiée.

¹⁰ La parodie « contests both the authority of that tradition and the claims of art to originality. » (Hutcheon, 1988, p. 8)

¹¹ « Re-vision – the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction – is for women more than a chapter in cultural history; it is an act of survival [...] » (Rich, 1979, p. 35).

¹² C'est la thèse défendue par Anthony Wall, qui soutient que la parodie constitue un processus « non annulable » (Wall, 1986, p. 29).

¹³ Cette idée a été empruntée à Anne-Marie Houdebine (à partir de Lacan) selon laquelle la parodie révèle « le mi-dire social, le non-dit » (Houdebine, 1989, p. 280).

¹⁴ Le terme « métafiction » est entendu ici au sens étroit de fiction dans la fiction.

(Dällenbach, 1977). Le rôle de l'ironie dans la métafiction diffère de son rôle dans la parodie dans la mesure où elle ne sert plus à faire le pont et à marquer l'écart entre un texte ancien et un texte nouveau, mais à installer dans l'œuvre des miroirs internes qui renvoient de la diégèse et de ses stratagèmes des reflets plus ou moins déformés. À l'aide de l'ironie, les écrivaines ont la possibilité d'interroger les fondements sur lesquels reposent les codes — ni neutres ni universels — de la fiction; la transformation de ces codes constitue l'une des énigmes du récit. La mise en relief de « la pratique du texte » (Paterson, 1900, p. 21), qui s'effectue souvent par le biais d'un personnage-écrivain, apparaît indissociable de l'analyse de l'ensemble des facteurs qui ont une incidence sur ce processus créateur ainsi que sur le texte littéraire lui-même comme produit culturel. Comme l'a d'ailleurs souligné André Belleau, « le personnage-écrivain, quels que soient son ou ses rôles sur le plan des événements, met en cause le récit comme discours littéraire : par lui, la littérature parle d'elle-même, le discours s'autoréfère. » (1980, p. 23)

La reduplication interne de l'œuvre fait également de la métafiction le lieu privilégié d'une étude des conditions de production et de réception de l'œuvre, mais aussi une recherche « into what it means to be a woman — in both artistic and political terms. » (Hutcheon, 1988, p. 18) Le travail de sensibilisation aux implications artistiques et politiques de la création au féminin qu'opère la métafiction vise à faire prendre conscience au lecteur du caractère arbitraire des contraintes qui conditionnent l'expression artistique, mais auxquelles le texte devant lequel il se trouve ne se conforme plus. Par la thématization de la situation discursive, la métafiction réfléchit à « la manière dont le récit conçoit ses rapports à son auteur et à son lecteur » (Dällenbach, 1977, p. 99). Objectifié dans le texte, le lecteur est mis devant l'évidence qu'il est lui aussi modelé par la fiction, en d'autres termes, que ses propres attentes sont elles aussi façonnées par l'idéologie ambiante. Comme miroir d'une « pratique concrète du processus de lecture » (Hutcheon, 1977, p. 102), la métafiction confronte le lecteur au fait que « [w]hen critics do not find what they expect, they cannot imagine that the fault may lie in their expectations. » (Russ, 1972, p. 15) La métafiction est l'occasion d'un dialogue avec ce lecteur dont elle souhaite modifier l'horizon d'attente en repoussant, sous ses yeux, les limites de la littérature. Devant le nouveau système proposé, ce lecteur risque moins de rester

dubitatif puisque son regard, d'un texte à l'autre, n'a d'autre choix que de se « dé-masculiniser » (Saint-Martin, 1997, p. 9), même malgré lui.

C'est bien à une entreprise de dé-masculinisation de la littérature que correspondent *The Penelopiad* et *Unless*. Chez Atwood, dé-masculiniser signifie dé-lire un texte ancien, alors que chez Shields, il s'agit de rendre possible l'écriture d'une histoire encore jamais racontée.

CHAPITRE II

THE PENELOPIAD : L'IRONIE DU SECOND SOUFFLE

All writers must go from *now* to *once upon a time*; all must go from here to there; all must descend to where the stories are kept; all must take care not to be captured and held immobile by the past. And all must commit acts of larceny, or else of reclamation, depending how you look at it. The dead may guard the treasure, but it's useless treasure unless it can be brought back into the land of the living and allowed to enter time once more — which means to enter the realm of the audience, the realm of the readers, the realm of change. (Atwood, 2002, p. 178)

Margaret Atwood a rédigé *The Penelopiad* à la demande de l'Écossais Jamie Byng, directeur littéraire de Canongate, qui a rassemblé, l'an dernier, trente-deux éditeurs et une centaine d'auteurs de renom autour d'un ambitieux projet de réécriture de récits mythologiques. En introduction à chacune des œuvres, les éditeurs nous rappellent les motifs de leur entreprise : « Myths are universal and timeless stories that reflect our lives [...] » (Atwood, 2005 a, p. v). Ils réaffirment ainsi, on ne peut plus clairement, ce que Rachel Blau DuPlessis a déjà identifié comme le refus du mythe à admettre « [...] that it ever had any truck with the nonuniversal or the nontranscendent. » (1985, p. 106) Pour la femme, ce refus signifie qu'utiliser le mythe comme matière première « is [...] to stand at the impact point of a strong system of interpretation masked as representation, and to rehearse one's own colonization or "iconization" through the materials one's own culture consider powerful and primary » (DuPlessis, 1985, p. 106). Dans cette perspective, la réécriture au féminin d'un récit mythologique se présente comme une entreprise paradoxale qui participe du moment postmoderne puisque, à travers elle, l'écrivaine « seeks a feminine literary space while still acknowledging (however grudgingly) the power of the (male/"universal") space in which it cannot avoid, to some extent, operating. » (Hutcheon, 1988, p. 110) La réécriture parodique du mythe d'Ulysse et de Pénélope proposée par Margaret Atwood dans *The Penelopiad* porte

les marques de cette double allégeance. L'étude de l'ironie dans cette œuvre nous permet en effet d'observer que la parodie, lorsqu'elle confronte l'idéologie patriarcale qui sous-tend le texte de départ, permet simultanément de rendre visible l'influence de cette idéologie sur la réactualisation de l'histoire qui se déploie sous nos yeux. Dans le présent chapitre, nous nous proposons d'étudier l'ironie dans son rapport aux transformations apportées au texte de départ de façon à montrer, dans un premier temps, que cette stratégie sert à résister au texte d'Homère en instaurant une logique de l'inversion dans laquelle le « multiple » remplace « l'unique », l'arrière-plan devient l'avant-plan et les héros masculins sont détrônés par le rire transgressif de la femme-objet devenue sujet désirant, pensant et parlant. Nous verrons comment ces transformations textuelles constituent en elles-mêmes des commentaires ironiques sur une tradition et des conventions littéraires masculines auxquelles les narratrices doivent désobéir pour arriver à se dire. Dans un second temps, nous montrerons comment l'ironie sert autant à problématiser le rapport des narratrices avec le contexte dans lequel la réactualisation de *l'Odyssee* prend naissance et est reçue qu'à réfléchir aux effets de ce lien qu'elles entretiennent avec l'institution littéraire, la langue et le lecteur masculin sur deux des composantes principales du récit réactualisé, soit la représentation du féminin et la diégèse. Malgré leur tentative de dé-doxifier le texte d'Homère, les narratrices amènent le lecteur à reconnaître que leur travail de démasculinisation de l'écriture demeure partiel, leur récit étant lui aussi inévitablement façonné par la *doxa*.

1 L'IRONIE PARODIQUE COMME STRATÉGIE D'INVERSION

1.1 De *l'Odyssee* à *The Penelopiad*

La principale source utilisée par Margaret Atwood dans *The Penelopiad* pour réécrire le mythe d'Ulysse et de Pénélope est *l'Odyssee* d'Homère, dont il nous apparaît utile de rappeler brièvement les grandes lignes. Il s'agit du récit des aventures vécues par Ulysse lors de son voyage de retour à la fin de la guerre de Troie. Le texte se divise en trois parties. La première partie, intitulée « Le voyage de Télémaque », met principalement en scène Télémaque, le fils d'Ulysse, parti sur les traces de son père que certains croient mort. La deuxième partie, « Les récits chez Alkinoos », se concentre sur l'arrivée d'Ulysse chez les Phéaciens, à qui il raconte les nombreuses épreuves traversées sur le chemin du retour depuis

la fin de la guerre. La dernière partie, « La vengeance d'Ulysse », raconte quant à elle l'arrivée du héros en Ithaque, où l'attend depuis vingt ans sa femme Pénélope dans un palais envahi par les prétendants, qui ont tenté en vain de la séduire pour acquérir la souveraineté du royaume. Ulysse châtie les prétendants ainsi que douze de ses servantes infidèles et retrouve sa femme, à qui il annonce qu'il devra à nouveau partir pour accomplir les indications de Tirésias. De son côté, pendant vingt ans, Pénélope, « la plus sage des femmes » (Homère, 1999, p. 414), attend fidèlement le retour d'Ulysse. Refusant de prendre un autre époux, elle calme les ardeurs des prétendants en leur promettant de choisir l'un d'entre eux lorsqu'elle aura complété l'ouvrage qu'elle a entrepris et qu'elle détisse la nuit, à leur insu.

Atwood interroge cette version de l'histoire, dans laquelle Pénélope est un personnage secondaire dont les actions se résument à pleurer, à dormir et à attendre, tandis que le massacre des douze servantes est considéré comme un événement mineur (il occupe à peine quelques lignes du Chant XXII), en lui posant deux questions principales : « what led to the hanging of the maids, and what was Penelope really up to? » (Atwood, 2005 a, p. xv) Pour répondre à ces questions, l'auteure donne la parole à Pénélope et à ses servantes qui, du fond de l'Hadès, se relaient la narration pour donner, trois mille ans après leur mort, leur version de cette tragédie.

Cette nouvelle version de l'*Odyssée* par Atwood soulève une question d'ordre typologique : s'agit-il d'une véritable parodie ou plutôt d'une réécriture au féminin dont certains passages sont à saveur parodique? Rappelons que pour Gérard Genette, la parodie est un genre littéraire qui se définit comme « le détournement d'un texte à transformation minimale » (Genette, 1982, p. 40). Selon Genette, le texte, le style ou l'esprit de l'œuvre parodiée est modifié dans le texte parodiant, qui doit toutefois reprendre le modèle générateur dans son ensemble et exposer les liens intertextuels qui l'unissent à lui. Plusieurs indices paratextuels (titres, sous-titres, citations en exergue, notes introductives, préface, etc.) qui ont une « valeur contractuelle » (Genette, p. 17) permettent de sceller le pacte parodique. Dans *The Penelopiad*, l'introduction de l'auteure rend le contrat de lecture explicite. Dans une sorte d'avis au lecteur, Atwood parle du texte qui l'inspire et précise que la part d'invention qu'on trouve dans *The Penelopiad* est minimale. Elle révèle que les principaux événements constituant la trame narrative de l'*Odyssée* seront repris intégralement, quoique dans un but

autre, pour exposer les blancs et révéler l'inconsistance du récit épique. Ces précisions de départ nous permettent d'aborder *The Penelopiad* comme une parodie, comme une véritable « synthèse bitextuelle » (Hutcheon, 1978, p. 469), plutôt que comme une réécriture au féminin à effets parodiques; les liens intertextuels sont bel et bien mis à nu et les transformations apportées au texte sont de l'ordre du détournement de sa signification première.

1.2 De « l'unique » au « multiple »

Pour Lise Gauvin et Andrea Oberhuber, l'intérêt de la parodie et de la réécriture au féminin réside dans les moyens mis en place par les écrivaines pour « échapper à l'emprise de l'unique » (2004, p. 10). Dans son introduction à *The Penelopiad*, Margaret Atwood annonce son intention de conférer à son texte la même nature fluctuante que les récits oraux dont elle s'inspire : « Mythic material was originally oral, and also local — a myth would be told one way in one place and quite differently in another. » (Atwood, 2005 a, p. xiv) Pénélope, la narratrice principale du roman, conteste et corrige, d'entrée de jeu, la version « officielle » de son histoire : « Many people have believed that his version of the story was the true one, give or take a few murders, a few beautiful seductresses, a few one-eyed monsters. » (*ibid.*, 2005 a, p. 2) L'enjeu est de taille, puisque la parodie révèle que cette version « [...] has served to enshrine certain ideologies and preserve the power of the dominant » (Ridout, 2004, p. 12) :

And what did I amount to, once the official version gained ground? An edifying legend. A stick used to beat other women with. Why couldn't they be as considerate, as trustworthy, as all-suffering as I had been? That is the line they took, the singers, the yarn-spinners. (Atwood, 2005 a, p. 2)

Dès les premières lignes du récit, l'ironie de Pénélope, qui fonctionne par répétition de discours usés sur « La Femme », sert à contester une vision figée du féminin. Cette utilisation particulière de l'ironie comme écho de la *doxa*, qui rejoint la définition qu'en ont proposée Dan Sperber et Deidre Wilson, sert explicitement à dédoubler, à pluraliser le sens du substantif « femme » de manière à permettre ultérieurement le passage de « La Femme » « aux femmes ». Cette opération de pluralisation qu'opère l'ironie a aussi lieu à l'échelle macroscopique de l'œuvre. En effet, par la relecture ironique de *l'Odyssée* qui est annoncée dans ce passage, la narratrice conteste la supériorité ontologique de l'œuvre

d'Homère. Celle-ci devient « *a narrative rather than the narrative, a construct alongside other constructs.* » (Walker, 1995, p. 6)

Le travail de dédoublement effectué par l'ironiste sur le plan textuel a son équivalent au niveau narratif : les relais de narration constituent l'un des moyens privilégiés dans *The Penelopiad* pour créer une fiction « susceptible de variantes sans fin. » (Gauvin, 2004, p. 27) Dans cette œuvre, les servantes forment un chœur, semblable à ceux que l'on retrouvait autrefois dans la dramaturgie grecque, qui rejoue l'action principale sur un mode burlesque. Ces chœurs, qui entrecoupent la narration de Pénélope, constituent des sortes de parodies dans la parodie visant à greffer des points de vue divergents à la perspective dominante du récit. Pénélope propose sa version des événements, mais son récit est incessamment miné par celui des servantes, qui ont elles aussi voix au chapitre. Par exemple, à Pénélope qui met au premier plan le drame qui a marqué son enfance, la tentative d'infanticide de son père, les servantes superposent leur propre tragédie : « We too were children. We too were born to the wrong parents. Poor parents, slave parents, peasant parents, and serf parents; parents who sold us, parents from whom we were stolen. » (Atwood, 2005 a, p. 13) Pas plus que Pénélope, les servantes ne peuvent aborder la question de l'injustice sans céder la place aux autres laissés-pour-compte de l'*Odyssée*. Dans le chapitre intitulé « The Chorus Line : The Wily Sea Captain, A Sea Shanty », celles-ci donnent la parole aux compagnons de voyage d'Ulysse qui ont péri sur son navire. Elles rejouent, sous forme de pièce de théâtre parodique, le drame de leur traversée moins héroïque que ce que nous en disent les récits de ceux qui y ont survécu :

*So health to our Captain, where'er he may be
Whether walking the earth or adrift on the sea,
For he's not down in Hades, unlike all of us –
And we leave you not any the wiser! (ibid., p. 98)*

Les relais de narrations ne sont pas exclusifs à l'hypertexte : « l'*Odyssée* varie les points de vue, de l'aède principal aux aèdes (Phémios, Démococ, et aussi les maudites Sirènes) et narrateurs (Nestor, Hélène, Ménélas, Protée, Ulysse, Eumée, Agamemnon) secondaires. » (Brunet [préface à Homère], 1999, p. 10) Mais dans l'*Odyssée*, tous les récits pris en charge par différents narrateurs corroborent l'uniformité du message : un appel à la cohésion sociale engendré par le récit d'une « guerre qui a soudé la nation » (Varga, 2006, p. 109). Dans *The*

Penelopiad toutefois, ce procédé sert à mettre en relation des fragments d'histoires qui, sans nécessairement se contredire, empiètent les unes sur les autres. Ces changements de points de vue révèlent le pouvoir occultant de la fiction et nous rappellent que « dire », c'est aussi « taire », qu'une perspective peut en masquer d'autres, une voix, en réduire d'autres au silence.

L'intégrité du roman *The Penelopiad* dépend largement de tous ses narrateurs. Il s'agit donc moins de rétablir les « faits » que de briser la hiérarchie et l'opacité des discours en superposant des éclats de vérités dont la somme permet de reconstituer un tableau qui demeure toujours partiel et changeant. Il est d'ailleurs intéressant de noter que la parole de Pénélope et de ses servantes, ces femmes ni tout à fait humaines ni tout à fait fantômes, se situe aussi en dehors de toutes certitudes et de toutes hiérarchies, puisque « a hierarchy can determine only that which represents stable, immovable, and unchangeable being, not free becoming. » (Forster citée par Rao, 1994, p. 143) Le doute s'infiltré donc dans toutes les strates du récit. Pénélope elle-même laisse souvent sa propre narration en suspens dans la zone floue des possibles, par exemple lorsqu'elle formule, au sujet de son père qui a tenté de la noyer, toutes sortes d'hypothèses que le dénouement du récit ne confirme ni n'infirme :

But perhaps this shroud-weaving oracle idea of mine is baseless. Perhaps I have only invented it in order to make myself feel better. So much whispering goes on, in the dark caverns, in the meadows, that sometimes it's hard to know whether the whispering is coming from others or from the inside of your own head. (Atwood, 2005 a, p. 8)

Sur le plan formel, le passage de l'épique au romanesque reflète aussi la transition de « l'unique » au « multiple ». Comme le souligne Gérard Genette, il y a « un seul épique et plusieurs romanesques. » (Genette, 1982, p. 514) *L'Odyssée* a déjà servi de toile de fond à plusieurs versions modernes du mythe. La version proposée par Margaret Atwood s'inscrit donc nécessairement en dialogue implicite avec les variantes déjà existantes¹. Qui plus est, l'organisation interne du roman place *The Penelopiad* sous le signe de la disparité. Le récit linéaire et chronologique de Pénélope est entrecoupé, comme nous l'avons déjà souligné, par

¹ Nous pensons notamment à *l'Ulysse* de Joyce et à *Naissance de l'Odyssée* de Giono, pour ne donner que les deux exemples les plus connus et les plus étudiés.

les chœurs des servantes. En plus de briser l'unité sémantique du récit, ces chœurs, qui prennent la forme d'une conférence, d'un procès, d'une pièce parodique, de poèmes en vers et en prose, de comptines, de *raps* vulgaires, en morcellent la forme.

La superposition de ces différents genres littéraires et autres types de discours non littéraires entraînent également une « contamination » de la culture savante par la culture populaire. Ici, la parodie sert explicitement à subvertir « élitist or high-brow concepts of what constitutes "serious" literature, sometimes with an eye to revitalization by contact with the energy of popular art forms. » (Hutcheon, 1988, p. 132) La transgression des règles du genre épique ainsi que le va-et-vient incongru entre différentes formes, styles et registres de discours constituent donc d'autres façons de marquer un contraste avec l'autorité et l'uniformité du texte parodié.

Pris dans leur ensemble, ces procédés, qui servent de commentaires ironiques sur les prétentions à l'universalité et à la transcendance de l'hypotexte, contribuent à miner le « sujet universel du libéralisme humaniste de la modernité » par l'instauration d'une « subjectivité dispersée et relationnelle. » (Godard, 1993, p. 166) Ainsi, les ironistes « révisionnistes » qui s'approprient une œuvre consacrée « expose or upset the paradigms of authority inherent in the text they appropriate » (Walker, 1995, p. 7) et attaquent l'hégémonie littéraire masculine en soulevant le caractère suspect du concept de « canon ». Dans *The Penelopiad*, l'ironie comme re-dite installe un écart entre deux œuvres, deux points de vue, et vise explicitement à briser la hiérarchie entre différents discours, registres, styles et genres littéraires.

1.3 De l'arrière-plan à l'avant-plan

Abordé sous cet angle, l'enjeu de l'ironie semble être principalement moral. Toutefois, il apparaît important de souligner que comme re-citation, comme discours mimétique, la parodie n'est pas seulement un métatexte critique sur une œuvre préexistante, mais aussi mise en relief de la littérarité d'un texte. Dans la mesure où l'ironie dans la parodie constitue un rappel constant du caractère fictif du texte que nous sommes en train de lire, elle le désigne comme construction subjective : « To the extent that a narrative is referential to a prior narrative in its own construction, it calls attention to its own fictive and conditional character. » (Walker, 1995, p. 7) Dans *The Penelopiad*, l'ironie des narratrices agit donc aussi

comme marqueur de la « littérarité » du mythe réécrit. Il s'agit d'ébranler les fondations de cette « représentation du monde » qui se prend pour « le monde lui-même » (Beauvoir, 1949, p. 242), non seulement en brisant son unité formelle et sémantique, mais aussi en mettant l'accent sur le caractère et fictif et arbitraire de ce puissant appareil normatif. C'est à cela, précisément, que s'applique Pénélope :

But just consider. Asphodel, asphodel, asphodel — pretty enough white flowers, but a person gets tired of them after a while. It would have been better to supply some variety — an assortment of colours, a few winding paths and vistas and stone benches and fountains. I would have preferred a few hyacinths, at least, and would a sprinkling of crocuses have been too much to expect? Though we never get spring here, or any other seasons. You do have to wonder who designed such a place. (Atwood, 2005 a, p. 15)

La reprise ironique des éléments spatiaux de l'*Odysse* souligne la nature construite du mythe. Par son ironie, Pénélope ramène sournoisement à l'avant-plan les composantes de la toile de fond du mythe, en l'occurrence les champs d'asphodèles, et inverse la perspective du tableau, suggérant implicitement une réévaluation de tout ce qui se présente de prime abord comme banal, anodin, secondaire dans l'hypotexte. En effet, dans l'épopée, qui est « une affaire strictement masculine » (Varga, 2006, p. 109), la femme fait, comme les asphodèles, partie du décor :

Dans de tels récits, les personnages féminins sont des incidents de parcours que le héros doit affronter, des aventures auxquelles il est mêlé. Les femmes sont statiques, le héros est dynamique. Il vit l'aventure et traverse un paysage composé autant de femmes que de repères géographiques². (Atwood, 2006, p. 52)

Dans leur narration, les servantes soulignent précisément le peu de place que les femmes occupent dans les histoires où elles ne sont qu'ajouts, qu'ornements. Tout le livre *The Penelopiad* va dans le sens de défaire cette représentation par le biais de l'ironie :

From the distant cave where the threads of
men's lives are spun,
Then measured, and then cut short

² Le texte cité est une traduction récente d'un essai de Margaret Atwood datant de 1978. Son désir d'interroger le rôle des personnages féminins dans la littérature canonique correspond donc à l'une de ses préoccupations de toujours.

By the Three Fatal Sisters, intent on their
gruesome handcrafts,
And the lives of women also are twisted
into the strand. (Atwood, 2005 a, p. 65)

Ici, la stratégie utilisée est celle de la reprise ironique du contenu et du style même du récit épique dans un but métacritique, mais aussi satirique³, puisque le rôle secondaire que joue la femme dans de telles histoires ne diffère en rien de la fonction que lui réserve la culture dans son ensemble :

La femme apparaît dans l'immense ensemble culturel comme mise entre parenthèses, débouchant inopinément à l'occasion d'autre chose quand on ne peut pas l'en empêcher, traversant les textes comme une ombre et éliminée le plus vite possible afin qu'on puisse passer sans perdre de temps à des dispositions plus importantes. (Herrmann, 1976, p. 7)

Pénélope souligne d'ailleurs que le mythe n'est pas qu'une fabrication abstraite, mais le prolongement fictif d'une réalité dans laquelle les femmes sont des intermédiaires entre des hommes qui se disputent le pouvoir. L'une des fonctions essentielles de l'ironie de la narratrice est d'indiquer « [...] the quality and nature of characters' cultural contexts [...] » (Wilson, 2000, p. 226) afin de resituer le mythe dans l'Histoire et de tourner en dérision les valeurs phallocentriques de la société qui l'a produit. Dans cette perspective, la parodie et la satire sont indissociables, puisque lorsqu'elle prend pour cible « [...] un texte ou des conventions littéraires » (Saint-Martin à partir de Hutcheon, 1997, p. 143), la réécriture féministe, qui dénonce la misogynie, vise aussi les « inepties du comportement humain en les ridiculisant » (*ibid.*, p. 144). Ainsi, comme le postule Rachel Blau DuPlessis, « [t]he rewriting of myths is, then, "revisionary", critical of existing culture and values » (DuPlessis, 1985, p.107). Dans la culture dont nous parle Pénélope, « [i]f you had daughters instead of sons, you needed to get them bred as soon as possible so you could have grandsons. The more sword-wielders and spear-throwers you could count on from within your family tree the better [...] » (Atwood, 2005 a, p. 25). L'ironie du propos se double ici d'une ironie de ton. En effet, la narratrice réussit, par un langage iconoclaste, à infliger un autre coup d'épée à ceux qui ne la jugeaient pas suffisamment belle, mais tout de même suffisamment riche pour être

³ Pour Linda Hutcheon, la satire se distingue de la parodie en ce qu'elle ne vise pas un texte littéraire, mais des conventions sociales. (1981).

choisie et épousée. Dans le récit de Pénélope, les prétendants qui avaient été présentés par Homère comme de puissants et valeureux guerriers ne sont plus que des « sword-wielders » et des « spear-throwers ». Avec la même approche factuelle et irrévérencieuse, la narratrice condamne une société qui attribue à la femme une valeur relative à sa beauté ou, à défaut, aux hommes puissants de sa famille : « I know it isn't me they're after, not Penelope the Duck. It's only what comes with me — the royal connection, the pile of glittering junk. No man will ever kill himself for love of me. And no man ever did. » (Atwood, 2005 a, p. 29) Elle poussera l'ironie jusqu'au sarcasme en déclarant que ceux qui se voient nier la possibilité d'épouser la princesse réagissent « [...] as if they'd failed to win an auction horse. » (*ibid.*, 2005 a, p. 41)

Dans la réalité comme dans la fiction qui la dépeint, le rôle des femmes est accessoire, puisque ces dernières ne servent vraisemblablement qu'à permettre aux hommes de conserver leur rang dans la hiérarchie du pouvoir et de préserver leur statut de héros. Dans le contexte du récit de Pénélope, l'objectification des femmes apparaît simultanément comme le moyen le plus sûr de justifier la violence dont elles sont victimes. Rapportant, sur un ton badin, les présumées paroles de l'un des dieux de l'Olympe, Pénélope prend le contre-pied de la banalisation de la violence dirigée contre les femmes que l'on retrouve dans les récits mythologiques : « “Let's cast dice! Hope for this one, despair for that one, and while we're at it, let's destroy the life of that woman over there by having sex with her in the form of a crayfish!” » (*ibid.*, 2005 a, p. 135) Dans le récit de Pénélope, même la belle Hélène, qui s'avère être une enfant du viol, n'échappe pas à cette violence : « It was claimed she'd come out of an egg, being the daughter of Zeus who'd raped her mother in the form of a swan. » (*ibid.*, 2005 a, p. 20) En parodiant le style et l'imagerie épique, la narratrice exacerbe le caractère grotesque d'un récit forcé de reconnaître sa logique arbitraire et ses partis pris sexistes.

Le mythe dont nous parlent Pénélope et ses servantes ne permet plus au lecteur d'envisager la réification des femmes et l'hostilité dirigée contre les personnages féminins comme un détail, un incident mineur en marge du récit glorifiant des aventures d'Ulysse. Elle est la preuve que la misogynie est le moteur même de l'*Odyssée* et, par implication, du mythe en général. L'ironie produit sur le mythe un effet désacralisant. Sa misogynie mise à nu, le mythe devient

le récit profane d'une série d'injustices perpétrées contre les femmes. Ainsi, comme le souligne Sharon Rose Wilson, « [a] change of point of view reveals the implicit politics of narrative : the choice of the teller or the perspective will alter its core assumption and one's sense of the tale. » (1993, p. 29) Ce renversement de la logique du récit repose tout entier sur la mise en relief de la littérarité du texte, qui à son tour entraîne une remise en question des valeurs qu'il cautionne et des procédés textuels mis en place pour délimiter « l'espace "propre" aux femmes comme celui de l'absente » (Godard, 1993, p. 147). Ces procédés ne se limitent pas à l'attribution d'une fonction accessoire aux personnages féminins dans la fiction. Ils s'étendent aussi à tout le système de représentation traditionnel qui perpétue les archétypes du masculin et du féminin.

1.4 Du héros au bourreau

Le renversement de la logique du texte de départ entraîne donc inévitablement une remise en question du système de représentation qui sert de point d'appui aux présupposés sexistes de l'*Odyssée*. Interrogeant l'image que le texte parodié présente des héros glorieux, Pénélope, « [who] seems to have grown into spiky irony as into a suit of armour » (Tonkin, 2005), nous rappelle que la critique du sexe opposé n'est plus une prérogative masculine. Sous un nouvel éclairage pour le moins désavantageux, les personnages masculins, cibles de l'ironie de Pénélope, apparaissent comme des bourreaux d'une intelligence contestable, mus par l'orgueil et protégés par la chance ainsi que par la complicité du « système ».

Le père de Pénélope ne fait pas exception à cette règle. Peu importent les raisons qui ont pu motiver Icare à jeter sa propre fille à l'eau pour la noyer, son geste est la preuve incontestable de son peu de jugement : « [i]t was stupid of Icarus to try to drown the daughter of a Naiad, however. Water is our element, it is our birthright. » (Atwood, 2005 a, p. 9) Sous l'œil critique de Pénélope, Ulysse ne fait pas meilleure figure : « His father's palace was on Ithaca, a goat-strewn rock; his clothes were rustic; he had the manners of a small-town big shot, and had already expressed several complicated ideas the others consider peculiar. » (*ibid.*, 2005 a, p. 31)

Ce rustre aux idées douteuses s'avère aussi un orgueilleux de la pire espèce. Le secret entourant l'olivier qui a été incorporé au lit conjugal n'est plus un gage de la complicité du

couple, mais la stratégie dont Ulysse use pour contrôler la vie sexuelle de sa femme durant son absence :

[...] if the word got around about his post, said Odysseus in a mock-sinister manner, he would know I'd been sleeping with some other man, and then — he said, frowning at me in what was supposed to be a playful way — he would have to chop me into little pieces with his sword or hang me from the roof beam. (*ibid.*, 2005 a, p. 74)

De plus, il suffit de remonter quelque peu vers le passé pour remarquer qu'Ulysse, « l'Homme aux mille tours » (Homère, 1999, p. 25), « [...] had crafty and unscrupulous men on two of the main branches of his family tree. » (Atwood, 2005 a, p. 47) Comment, alors, prendre un tel homme au sérieux? « *Short legs*, I kept thinking, even at the most solemn moment » (*ibid.*, 2005 a, p. 38)

Dans le récit de Pénélope, Télémaque, le fier descendant d'Ulysse et l'héritier de la propension de son illustre père à la manipulation, semble bénéficier, tout comme lui, de l'indulgence des dieux : « Telemachus avoided the ambush set for him, more by good luck than good planning, and reached home in safety. » (*ibid.*, 2005 a, p. 12) Rien de bien surprenant dans le fait que ces guerriers plus chanceux qu'intelligents vénèrent un dieu qui confond la charogne avec la viande fraîche. Zeus, le pilier du Panthéon hellénique, le père des dieux lui-même, souffre apparemment d'un manque flagrant de perspicacité : « [...] only an idiot would have been deceived by a bag of bad cow parts disguised as good ones, and Zeus was deceived » (*ibid.*, 2005 a, p. 40) L'ironie parodique entraîne donc une démystification de l'univers épique, qu'elle ampute de ses héros à admirer et de ses dieux à vénérer.

1.5 Du féminin « statique » au féminin « dynamique »

Toutefois, comme l'a souligné Lucie Joubert dans *Le carquois de velours*, les femmes font moins de l'ironie « contre les hommes » que « pour les femmes » (Joubert, 1998, p. 202) Si, dans cette parodie, l'ironie permet de renverser l'image que l'épopée propose des héros masculins — leurs dimensions héroïques étant ici fortement réduites —, elle sert avant tout à faire voler en éclats « [...] the limiting representation of women in popular genre and official history [...] » (Ridout, 2004, p. 16). La logique de la « contre-diction » (Gauvin, 2004, p. 13)

introduite par l'ironie sert donc moins à ridiculiser les personnages masculins qu'à transformer les femmes-objets de l'*Odyssée* en sujets, renversant du coup le stéréotype à la base de l'*Odyssée* et de toute l'idéologie patriarcale : celui qui nie à la femme un degré élémentaire de conscience, une conscience présumée d'emblée à n'importe quel personnage masculin et qui se manifeste, entre autres, par la capacité à désirer, à penser, à parler, donc à agir. En somme, par ce que les théoriciennes féministes appellent l'agentivité.

1.5.1 Sujet désirant

Nombre de critiques féministes se sont penchées sur les représentations des femmes dans la littérature pour montrer qu'elles y jouent essentiellement deux rôles, soit celui de vierge ou celui de putain : « Women in twentieth-century female literature seem pretty much limited to either Devourer/Bitches or Maiden/Victims. » (Russ, 1972, p. 8) Divinisées ou démonisées, les personnages féminins se caractérisent par une unidimensionnalité synonyme d'absence de désir et de motivation : « À la manière d'arbres ou de rochers, elles se contentent d'être : les bonnes sont bonnes par nature, les méchantes méchantes par nature. » (Atwood, 2006, p. 51) La négation ou la dénaturation du désir féminin sont des moyens par lesquels la subordination des femmes est assurée⁴, d'où l'importance non seulement de réinscrire ce désir féminin dans la fiction, mais de le situer par rapport aux deux stéréotypes qui en contraignent la représentation. Atwood nous présente donc la femme désirée de l'*Odyssée* comme une femme désirante qui est, de son propre aveu, friande d'ébats amoureux. Celle-ci n'hésite pas à affirmer, au sujet du lit conjugal, que ses meilleurs moments avec Ulysse « [...] were spent in that bed. » (Atwood, 2005 a, p. 74) Pénélope conteste cependant les intentions luxurieuses que lui prêtent les auteurs de certaines rumeurs qui courent à son sujet, notamment celles selon lesquelles elle aurait couché avec certains de ses prétendants, dont Amphinomos : « The songs say I found his conversation agreeable, or more agreeable than that of the others, and this is true; but it's a long jump from there into bed. » (*ibid.*, 2005 a, p. 143) Pénélope laisse toutefois planer un doute sur ses possibles infidélités : « Somewhat

⁴ « [...] the repression of active female sexual choice and activity [is the means] by which women's subordination is secure » (Rosalind Coward citée par Rao, 1994, p. 139).

later I found that Odysseus was not one of those men who, after the act, simply roll over and begin to snore. Not that I am aware of this common male habit through my own experience [...] » (*ibid.*, 2005 a, p. 45). C'est précisément en situant sa propre sexualité quelque part entre la chasteté et la concupiscence, entre son idéalisation et sa condamnation, que Pénélope arrive à résister aux deux principales représentations stéréotypées de la femme, soit sainte-nitouche soit débauchée, qui dominent la fiction masculine.

1.5.2 Sujet pensant

Pénélope confronte non seulement les rumeurs concernant sa conduite sexuelle, mais aussi celles qui touchent sa passivité. Devant un père suppliant qui refuse de la laisser partir et un mari inquisiteur, elle a un geste qui a été interprété comme une manifestation de sa modestie, mais qui, selon elle, fournit les preuves de sa causticité prudente :

You've probably heard that my father ran after our departing chariot, begging me to stay with him, and that Odysseus asked me if I was going to Ithaca with him of my own free will or did I prefer to remain with my father? It's said that in answer I pulled down my veil, being too modest to proclaim in words my desire for my husband, and that a statue was later erected of me in tribute to the virtue of Modesty.
There's some truth in that story. But I pulled down my veil to hide the fact that I was laughing. (*ibid.*, 2005 a, p. 49)

Face à l'ironie de la situation, Pénélope convie le lecteur à un rire complice et transgressif : « You have to admit there was something humorous about a father who'd once tossed his own child into the sea capering down the road after that very child and calling, "Stay with me!" » (*ibid.*, 2005 a, p. 49)

C'est aussi son aptitude à mesurer le risque qui la pousse à laisser Ulysse, de retour en Ithaque après vingt ans d'absence, révéler lui-même son déguisement :

I didn't let on I knew. It would have been dangerous for him. Also, if a man takes pride in his disguising skills, it would be a foolish wife who would claim to recognize him : it's always an imprudence to step between a man and the reflection of his own cleverness. (*ibid.*, 2005 a, p. 137)

Le silence de Pénélope, son apparente passivité, devient ainsi la preuve incontestable qu'elle est une fine stratège qui tire elle-même les ficelles de l'action. De même, l'épreuve de l'arc et

des haches⁵ n'est plus l'idée insufflée à « la fille d'Icare » par « la déesse aux yeux pers⁶ » (Homère, 1999, p. 375), mais l'initiative d'une Pénélope conspiratrice et déviante :

The songs claim that the arrival of Odysseus and my decision to set the test of the bow and axes coincided by accident — or by divine plan, which was our way of putting it then. Now, you've heard the plain truth. I knew that only Odysseus would be able to perform this archery trick. I knew that the beggar was Odysseus. There was no coincidence. I set the whole thing up on purpose. (Atwood, 2005 a, p. 139)

Plutôt que de contester l'histoire sur le plan événementiel, la narratrice reprend les principales scènes du mythe tel que nous le connaissons pour en changer l'interprétation. Dans ce nouveau récit, les silences légendaires de Pénélope n'appuient désormais plus l'hypothèse de la femme comme victime d'enjeux qui la dépassent, mais signalent plutôt l'exercice de son contrôle sur le cours des événements et sur sa propre destinée. La prise de parole tardive de Pénélope sert toutefois autant à démentir l'interprétation erronée de ses silences qu'à montrer qu'ils sont choses du passé.

1.5.3 Sujet parlant

Le récit de Pénélope témoigne en effet de son refus de garder le silence et de sa grande maîtrise du langage. Capable de détecter le mensonge et la flatterie, la narratrice, qui s'accommode, faute de mieux, de la rhétorique de ses prétendants, signale, par la reprise ironique de leurs discours, qu'elle n'est pas dupe de leur fourberie : « For surely — the mistrels implied, by way of praising me — only a strong divine power could keep my husband from rushing back as quickly as possible to my loving — and lovely — wifely arms. » (*ibid.*, 2005 a, p. 84) Cette capacité à juger et à évaluer les propos tenus sur elle se double d'une aptitude à manipuler astucieusement le langage pour parer les coups. C'est, du moins, ce que révèle ce passage dans lequel elle relate les propos qu'elle a elle-même tenus à son fils pour s'attirer sa sympathie : « I then made the Is-this-all-the-thanks-I-get, you-have-

⁵ Épreuve proposée par Pénélope, qui promet sa main au prétendant qui réussira à reproduire l'exploit d'Ulysse, soit à lancer une flèche à travers douze fers. Dans l'*Odyssée*, c'est Athéna qui « vint mettre dans l'esprit de la fille » (Homère, 1999, p. 375) cette idée.

⁶ Athéna.

no-idea-what-I've-been-through-for-your-sake, no-woman-should-have-to-put-up-with-this-sort-of-suffering, I-might-as-well-kill-myself speech. » (*ibid.*, 2005 a, p. 128) Rhéteur aussi douée que les hommes qui l'entourent, Pénélope fait preuve d'une propension à la manipulation qui est le corollaire du pouvoir qu'elle détient. Chez Atwood, les *tricksters* sont, selon Sharon Rose Wilson, « subversive and transgressive — they are the ones responsible for change. » (2003, p. 26) Le stéréotype de la femme rusée et trompeuse est ici récupéré par l'auteure à des fins positives.

Qui plus est, l'ironie de Pénélope prend de front l'idée endossée par Télémaque selon laquelle les femmes sont « [...] overemotional and showing no reasonableness and judgment » (Atwood, 2005 a, p. 128) :

The relativity implicit in irony — the ability to stand apart from the authority of conventional values and systems — requires an unsentimental intelligence and courageous wit, qualities not easily compatible with the traditional expectations of woman. (Walker, 1990, p. 28)

Dans *The Penelopiad*, la narratrice, en ne cédant pas au drame de son histoire, résiste simultanément à un préjugé tenace sur la femme trop émotive pour être intelligente. Pénélope, célèbre entre autres pour la quantité de larmes versées au cours de sa vie, déclare, devant la scène du massacre qui la hantera pourtant pour toujours : « Dead is dead » (Atwood, 2005 a, p. 160). Pour le moins surprenant, ce détachement émotif est, dans le contexte de ce récit, un acte de survie et le signe de l'intelligence rationnelle de la narratrice, au même titre que ses silences stratégiques.

Ainsi, après relecture ironique, l'œuvre canonique apparaît comme un discours normatif ayant pour effet de gommer le féminin. L'ironie de Pénélope et de ses servantes conteste cette forme d'hégémonie masculine. Les narratrices signalent le caractère arbitraire des règles qui assurent la place d'une œuvre au palmarès de la littérature « universelle » et soulignent également que ces conventions sont à l'origine de stéréotypes tenaces sur les femmes et sur les hommes. Dans *The Penelopiad*, l'ironie instaure une logique de l'inversion qui contribue à démonter « la grammaire totalisante » (Godard, 1993, p. 147) de l'hypotexte, à démasquer ses partis pris sexistes et à confronter les visions archétypales du masculin et du féminin qui servent de justification à sa misogynie.

2 LES LIMITES DE LA RÉACTUALISATION

En interrogeant les composantes diégétiques et le système de représentation qui servent de points d'appui à une vision phallogcentrique du monde et de littérature, l'ironie entraîne le renversement de l'ordre axiologique du récit épique. Dans *The Penelopiad*, la fonction métacritique de l'ironie se double toutefois d'une fonction autocritique. En opposant à l'*Odyssée* « une répartie transgressive et inversée » (Gauvin, 2004, p. 17), la réactualisation du mythe que propose Atwood semble paradoxale en ce qu'elle cherche autant à se libérer de l'idéologie qu'elle dénonce qu'à rendre visible l'influence de cette idéologie sur les femmes et sur leurs pratiques scripturales, à montrer la partialité inévitable de l'entreprise de « dé-doxification » que constitue le texte devant lequel nous nous trouvons.

2.1 Le paradoxe de l'énonciation

The Penelopiad se distingue de son objet, l'épopée homérique, par sa temporalité. Les tout premiers mots de Pénélope, « *Now that I'm dead [...]* » (*ibid.*, 2005 a, p. 1) surprennent d'emblée par la coïncidence qu'ils soulignent entre le présent de la lecture et le présent de la narration. Ces paroles d'introduction, énoncées sur le mode de la confidence, saisissent également par ce qu'elles révèlent, soit le secret d'une réécriture motivée par le désir de d'exposer, d'entrée de jeu, l'ironie de la situation discursive elle-même :

The difficulty is that I have no mouth through which I can speak. I can't make myself understood, not in your world, the world of bodies, of tongues and fingers; and most of the time I have no listeners, not on your side of the river. Those of you who may catch the odd whisper, the odd squeak, so easily mistake my words for breezes rustling the dry reeds, for bats at twilight, for bad dreams. (Atwood, 2005 a, p. 4)

Si la narration de cette femme représente un acte de survie, « the entry of [the] female protagonists into storytelling or writing, despite the structures that have attempted to silence them » (Ridout, 2004, p. 18), elle est aussi un constat irrévocable de son impuissance. L'antinomie situationnelle qui découle de la prise de parole de cette morte engendre une réflexion sur les enjeux liés à l'écriture au féminin que l'ironie sert à problématiser : « Now that all the others have run out of air, it's my turn to do a little story-making. I owe it to myself. » (*ibid.*, 2005 a, p. 3) D'une part, par le biais de sa narration, Pénélope se rend justice et s'arroge le pouvoir du dernier mot; d'autre part, elle souligne le long silence qui a précédé

sa narration et rappelle la « venue à l'écriture » tardive des femmes et leur pouvoir aussitôt relativisé à la fois par l'absence de lecteurs et par la difficulté à faire reconnaître leurs voix nouvelles, qui se perdent dans la nuit d'où elles émergent à peine : « But when I try to scream, I sound like an owl » (*ibid.*, 2005 a, p. 2). Le récit est d'ailleurs truffé de références à des créatures muettes — canard, chouette, araignée, chien, etc. — auxquelles on associe Pénélope ou ses servantes. Le titre du chapitre d'ouverture, « A Low Art », ne fait que rendre encore plus évidente la dénonciation implicite de la dévalorisation des femmes et de leurs pratiques scripturales au sein de l'institution : « it's a low art, tale-telling. Old women go in for it, strolling beggars, blind singers, maidservants, children — folks with time on their hands [...] » (*ibid.*, 2005 a, p. 3). Cette marginalisation est paradoxale en ce qu'elle est le corollaire de l'impuissance d'une narratrice que personne n'écoute mais qui possède cependant la force de son ironie : « who cares about public opinion now? » (Atwood, 2005 a, p. 4), se demande une Pénélope sans auditoire, mais qui peut maintenant tout dire... ou presque.

2.2 Le paradoxe du langage

Pour les créatrices sensibles à la problématique des rapports de pouvoir, la question du langage, matière première de tout récit, ne peut être abordée naïvement. Dès ses premières phrases, en effet, la narratrice attire l'attention sur la spécificité de son lien au langage :

Down here everyone arrives with a sack, like the sacks used to keep the winds in, but each of these sacks is full of words — words you've spoken, words you've heard, words that have been said about you. Some sacks are very small, other large; my own is of a reasonable size, though a lot of the words in it concern my eminent husband. (Atwood, 2005 a, p. 1)

Dans ce passage où le rapport entre femmes et langage est envisagé en termes politiques, la narratrice nous rappelle que le sujet féminin parle toujours le langage de l'Autre. Cet état de dépossession est métaphorisé par le sac que Pénélope traîne avec elle, rempli de mots qui ne lui appartiennent pas complètement et qui subordonnent son histoire à celle de son mari. La langue représente pour elle un outil inadéquat et inexact, même lorsqu'il s'agit de dénoncer le manque lui-même. Ainsi, Pénélope parlera de son « lack of manpower » (*ibid.*, 2005 a, p. 103), prétendant n'avoir trouvé aucune expression plus juste pour exprimer son manque

d'autorité. Appliquée au texte ancien, l'expression « manpower », terme emprunté à la langue moderne des affaires, joue ici le rôle d'anachronisme puisqu'en y recourant, la narratrice transgresse l'univers temporel de l'*Odyssee*, donc procède à une réactualisation littérale du récit. Ce choix lexical permet aussi à l'ironie de se déployer dans toute son ambivalence. Ce mot est simultanément présenté comme une preuve de la domination langagière masculine et re-cité de façon à contester cette domination.

La forme éthérée des narratrices sert aussi à marquer le caractère problématique, ambivalent, de leur rapport au langage. Pénélope nous rappelle les implications langagières de sa prise de parole, qui survient du fond de l'Hadès quelque trois mille ans après sa mort : « However, it was glorious to feel the blood coursing in our non-existent veins again, if only for an instant » (*ibid.*, 2005 a, p. 18). Attirant l'attention sur les limites du langage, l'ironie souligne le fait que tout ce qui est de l'ordre de l'immatériel est aussi de l'ordre de l'innommable : « I use *head* figuratively. We have dispensed with heads as such, down here. » (*ibid.*, 2005 a, p. 9) Une grande partie de l'expérience de Pénélope, et par extension de l'expérience féminine, se perd ainsi, dans les crevasses d'une langue masculine inapte à rendre l'invisible, le caché. Chaque fois qu'elle ouvre la bouche, Pénélope affronte les périls de ce langage rempli de trous dans lesquels son récit risque à tout moment de s'engouffrer.

2.3 La satire du lecteur masculin

L'ironie de Pénélope, qui problématise le rapport des femmes à l'institution littéraire et au langage, permet de réfléchir aux conditions dans lesquelles leur littérature existe. Ces conditions ont à voir avec le lieu d'où la parole émerge et le contexte dans lequel le récit est reçu : « Who's doing the telling and who's doing the listening have a lot to do with the slant the story's given » (Atwood, 2005 b, p. 36), des narratrices mortes depuis trois mille ans et un lectorat contemporain, dans le cas de la *Penelopiad*. Comme le souligne Atwood dans une entrevue accordée au *Guardian*, « Penelope's opening speech presupposes an audience. She is speaking from the world of the dead to the world of the living. She wants to tell "you" that she's not what people thought [...] » (Atwood citée par Conran, 2005). *The Penelopiad* réfléchit d'ailleurs le processus de relecture qu'elle intègre, en abyme, à l'œuvre elle-même. Le lecteur moderne masculin se trouve en effet objectifié dans le texte où ses réactions sont

anticipées et tournées en dérision. Il apparaît entre autres dans une scène intitulée « The Chorus Line : An Anthropology Lecture », à l'intérieur de laquelle les servantes sont des spécialistes qui présentent une réinterprétation féministe de leur viol et de leur pendaison :

[...] possibly our rape and subsequent hanging represent the overthrow of a matrilineal moon-cult by an incoming group of usurping patriarchal father-god-worshipping barbarians. The chief of them, notably Odysseus, would then claim kingship by marrying the High Priestess of our cult, namely Penelope. (Atwood, 2005 a, p. 165)

L'auditoire des servantes représente un groupe de lecteurs incroyables refusant de considérer les preuves tangibles qui attestent la validité de cette hypothèse : « Would you like to see some vase paintings, some carved Goddess cult objects? No? Never mind. » (*ibid.*, 2005 a, p. 168) L'interprétation des servantes sera discréditée, mais ce n'est pas bien grave, nous disent-elles dans un passage qui transforme la résistance de certains lecteurs masculins face au féminisme en objet de satire :

Point being that you don't have to get too worked up about us, dear educated minds. You don't have to think of us as real girls, real flesh and blood, real pain, real injustice. That might be too upsetting. Just discard the sordid part. Consider us pure symbol. We're no more real than money. (*ibid.*, 2005 a, p. 168)

Ce passage, dans lequel les servantes sont à la fois savantes (elles recourent au métalangage universitaire), amusées et furieuses dénonce explicitement l'indifférence de la critique littéraire face au sort des personnages féminins dans la fiction. Ici, la lutte pour l'hégémonie discursive est représentée directement. Le lecteur masculin de mauvaise foi apparaît dans le texte pour que son attitude soit dénoncée, mais il n'a pas la parole. Les servantes relativisent toutefois le pouvoir qu'elles s'arrogent. Que peuvent-elles, de toute façon, contre une société qui n'accorde aucune valeur à ce qui, comme la littérature, n'a pas d'utilité immédiatement pratique? Pénélope ne peut elle aussi que mépriser cette société qu'elle entrevoit lorsqu'elle se retrouve, souvent par erreur, au milieu de séances de spiritisme : « Today's bunch, however, are almost too trivial to merit any attention whatsoever. They want to hear about stock-market prices and world politics and their own health problems and such stupidities. » (*ibid.*, 2005 a, p. 186) Il n'y a pas lieu de se surprendre, alors, de l'échec de cette société à renouveler les mythes et à conserver un quelconque sens du sacré : « Who is this "Marilyn" everyone is so keen on? Who is this "Adolf"? » (*ibid.*, 2005 a, p. 186) L'anachronisme

permet ici de marquer clairement la fonction satirique de ce passage ironique en provoquant la collision de deux univers temporels différents, mais pourtant fort semblables : l'autrefois du texte homérique et le maintenant de la parodie atwoodienne.

La satire du lecteur sexiste se poursuit dans une scène où Ulysse se retrouve devant une cour du XXI^e siècle pour se défendre contre les prétendants assassinés — et non contre les servantes — qui réclament justice. Cet épisode est cependant l'occasion d'un plaidoyer officieux des femmes qui assistent au procès de leur ancien maître et demandent elles aussi à ce que l'on fasse enquête sur leur meurtre : « You've forgotten about us! What about *our* case? You can't let him off! » (*ibid.*, 2005 a, p. 177)

Dans ce chapitre, qui prend à partie un système judiciaire accordant vraisemblablement une plus grande crédibilité aux victimes masculines qu'aux victimes féminines, le juge est un lecteur moderne à qui l'on demande de faire une relecture de l'*Odyssée* favorable à la cause des femmes. Ce juge/lecteur, soucieux de prouver son ouverture, se montre disposé à revoir l'interprétation de l'*Odyssée* qui prévaut depuis plusieurs millénaires, mais n'en fait pas moins appel à ce livre :

Judge (leafing through book : The Odyssey) : It's written here, in this book – a book we must needs consult, as it is the main authority on the subject – although it has pronounced unethical tendencies and contains far too much sex and violence, in my opinion — it says right here — let me see — in book 22, that the maids were raped. (ibid., 2005 a, p. 179)

La décision de la Cour fait jurisprudence pour les relectures/réécritures de l'*Odyssée* à venir. Nonobstant la crédibilité de la nouvelle version proposée, celle d'Homère demeure « the main authority on the subject ». Ce passage illustre le poids de la tradition et la difficulté de revoir le passé, de s'intéresser aux marginalisées. Ainsi, par souci de « rigueur », le juge tranchera en faveur d'Ulysse :

Judge : [...] your client's times were not our times. Standards of behaviour were different then. It would be unfortunate if this regrettable but minor incident were allowed to stand as a blot on an otherwise exceedingly distinguished career. Also I do not wish to be guilty of an anachronism. Therefore I must dismiss the case. (ibid., 2005 a, p. 182)

Non seulement la réflexion du juge correspond à la lecture de l'*Odyssee* qui prévaut depuis des millénaires, mais c'est précisément cette attitude qui est à l'origine de l'impulsion révisionniste de Pénélope et de ses servantes. En intégrant de tels propos à leur narration, elles nomment, identifient, circonscrivent les paramètres de l'interprétation erronée de l'œuvre parodiée et annulent, dans l'espace de leur propre récit, la possibilité d'une telle analyse. Dans cette mise en abyme du processus de lecture, l'ironie sert à tourner en dérision les vices de l'auditoire à qui l'auteure s'adresse et à anticiper les critiques de ses détracteurs potentiels pour s'en prémunir. Ce passage, qui fait converger « texte social » et « texte littéraire » par l'assimilation implicite juge/lecteur, met aussi à nu la dimension politique de l'acte de lecture. Le texte ne projette plus son « lecteur idéal », mais son « pire lecteur », un lecteur indifférent à l'art, insensible à sa portée sociale, et hostile à toute entreprise favorable à la cause des femmes.

2.4 La représentation du féminin

Telle que dépeinte par les narratrices dans les scènes du séminaire d'anthropologie et du procès, la société moderne semble avoir peu évolué depuis Homère :

Even with my limited access I can see that the world is just as dangerous as it was in my days, except that the misery and suffering are on a much wider scale. As for human nature, it's as tawdry as ever. (Atwood, 2005 a, p. 188)

Non seulement la capacité des femmes à tirer leur épingle du jeu dépend-elle toujours en partie de leur complicité avec le discours dominant, mais leur intériorisation de ce discours est inévitable, « [...] for it is difficult if not impossible to reconstruct one's identity outside the symbolic and social order, and individual survival is likely to mean compromises with society. » (Howells, 1996, p. 43)

L'ironie satirique sert précisément à montrer l'intériorisation du discours patriarcal par les femmes. Par une stratégie que Lucie Joubert nomme l'ironie d'exclusion (1998, p. 51), Pénélope décoche des flèches à l'endroit de personnages féminins dont elle cherche à se dissocier, « [...] met en évidence son peu d'estime pour la cible visée et donne à lire comment elle perçoit certaines de ses "consoeurs" » (*ibid.*, p. 51) :

I've often wondered whether, if Helen hadn't been so puffed up with vanity, we might all have been spared the suffering and sorrow she brought down on our heads by her selfishness and her deranged lust. Why couldn't she have led a normal life? But no — normal lives were boring, and Helen was ambitious. She wanted to make a name for herself. She longed to stand out from the herd. (*Atwood, 2005 a, p. 76*)

Lorsqu'elle vise des cibles féminines, l'ironie de Pénélope sert à dénoncer la complicité des femmes avec les détenteurs du pouvoir. Même Circé, la grande magicienne éprise d'Ulysse, n'est pas à l'abri de cette forme d'inconstance : « [...] she'd turned his men into pigs — not a hard job in my view — but had turned them back into men because she'd fallen in love with him » (*ibid., 2005 a, p. 83*). Par un procédé que Joubert nomme « transfert illocutoire ironique » (1998, p. 54), la narratrice met aussi dans la bouche de certains personnages féminins des paroles qui forcent le lecteur à se dissocier d'eux. Anticlée apparaît ainsi comme la rivale de Pénélope à qui elle dispute l'amour de son fils : « “We don't want to bend the little twiggie, do we? Oh, nosie nosie no! We want him to grow straight and tall, and get the juicy goodness out of his nice big hunk of meat, without our crosspatch mummy making him all sad!” » (*Atwood, 2005 a, p. 130*)

Quant à Hélène, elle se présente comme une croqueuse d'hommes indomptable qui ne se perçoit qu'à travers le regard de l'autre : « You wouldn't have any idea of how exhausting it is, having such vast numbers of men quarrelling over you, year after year. Divine beauty is such a burden. At least you've been spared that! » (*ibid., 2005 a, p. 154*)

Pénélope succombe elle aussi au charme de son « bourreau » : « Also, to have a husband like Odysseus was no mean thing. » (*ibid., 2005 a, p. 59*) Par son auto-ironie, la narratrice se désigne elle-même comme complice d'Ulysse et témoigne de la distance qu'elle arrive à prendre face à ses propres actions. Lucie Joubert avance que l'auto-ironie est la stratégie grâce à laquelle les « [...] “je” scrutent leurs moindres défauts et se servent de l'ironie pour transmettre leur tyrannique lucidité » (1998, p. 46) Ainsi, Pénélope repense à la jeune épouse qu'elle était et se rappelle les motivations étranges qui ont conditionné chacun de ses gestes. Elle réfléchit simultanément sur la possibilité pour une femme de mener une vie « d'homme », à condition de le faire à titre de bonne épouse :

My policy was to build up the estates of Odysseus so he'd have even more wealth when he came back than when he'd left — more sheep, more cows, more pigs, more fields of

grain, more slaves. I had such a clear picture in my mind — Odysseus returning, and me — with womanly modesty — revealing to him how well I had done at what was usually considered a man's business. On his behalf, of course. Always for him. (Atwood, 2005 a, p. 88)

La Pénélope d'aujourd'hui perçoit, dans la Pénélope d'autrefois, une femme aliénée par son désir de plaire : « "Helen hasn't borne a son yet," he said, which ought to have made me glad. And it did. » (*ibid.*, 2005 a, p. 64)

Atwood choisit d'adopter cette posture d'exclusion face à la narratrice elle-même pour signaler que malgré sa lucidité, cette dernière n'échappe pas à un certain degré de complicité avec le discours dominant. Ainsi, même après le meurtre de ses servantes, Pénélope est toujours motivée par le désir étrange de plaire à son mari : « I was also wondering how I must seem to him. I'd been very young when he'd sailed away; now I was a matron. How could he fail to be disappointed? » (*ibid.*, 2005 a, p. 169) Trois mille ans se sont écoulés et elle lui voue encore une sorte d'affection incompréhensible : « "Why can't you leave him alone?" I yell at the maids. I have to yell because they won't let me get near them. "Surely it's enough! He did penance, he said prayers, he got himself purified!" » (*ibid.*, 2005 a, p. 190)

Pris dans leur ensemble, les énoncés ironiques qui ciblent les personnages féminins montrent que malgré le désir des plus dissidentes de se libérer du discours dominant, elles ne s'en détachent jamais tout à fait. Dans cette entreprise de « féminisation » du texte misogyne que constitue *The Penelopiad*, l'un des rôles principaux de l'ironie est d'attirer l'attention sur les notions de féminin et de masculin qui ne se conçoivent qu'en fonction du système symbolique dominant. L'ironie sert ainsi à rendre visible, comme Atwood se plaît souvent à le faire, « [...] the limits and blind spots of feminist ideologies » (Howells, 1996, p. 18), rappelant que le discours patriarcal a aussi des effets sur celles qui le dénoncent et qu'il est impossible de se situer en dehors de ce discours et du langage.

L'auteure confronte aussi l'idéologie féministe en abordant un autre de ses sujets fétiches, soit la rivalité entre femmes, sujet peu abordé par les théoriciennes et critiques féministes. En faisant des femmes les cibles de l'ironie, les narratrices rappellent que celles-ci ne sont « ni plus gentilles, ni plus nobles, ni plus patientes, ni moins complaisantes envers elles-mêmes, ni moins grandiloquentes, que les hommes. » (Atwood, 2006, p. 52). Momentanément

dévalorisés, les personnages féminins sont « investis en retour d'une "épaisseur" d'humanité » (Genette, 1982, p. 514) qui les rapproche davantage de leurs homologues masculins. De plus, forcées de reconnaître leurs défauts, les femmes fictives délaissent le discours de victimisation et prennent leurs responsabilités face à leur propre destinée : « The other thing you do, if you are defining yourself as innocent, you refuse to accept power. You refuse to admit that you have it, then you refuse to exercise it [...] » (Atwood citée par Gibson, 1990, p. 15).

2.5 La diégèse

Par la mise à nu des contraintes langagières et sociales auxquelles la réécriture du mythe est soumise, l'ironie réfléchit les conditions dans lesquelles le texte devant lequel nous nous trouvons existe, rappelant que « [w]e have to write out of who and when and where we are, whether we like it or not, and disguise it how we may. » (Atwood citée par Howells, 2003, p. 28) Atwood utilise l'ironie pour problématiser l'influence du contexte discursif spécifique à cette œuvre sur la représentation du féminin, mais aussi sur l'histoire racontée. Le refus du juge/lecteur à reconnaître la culpabilité d'Ulysse et de ses alliés signifie l'impossibilité, pour les narratrices, d'obtenir une vengeance proportionnelle à la gravité du crime dont elles ont été victimes, l'impossibilité, pour la parodiste, de réécrire la fin de l'histoire. La cause de Pénélope et de ses servantes est perdue d'avance. Dans cette perspective, la véritable révision/réactualisation du mythe apparaît impossible. L'ironie sert à rappeler « characters' — and readers' — entrapment in pre-existing patterns » (Wilson, 2000, p. 225) et accentue l'idée de la surdétermination patriarcale du récit. Malgré toutes les transformations apportées à l'*Odyssee* dans *The Penelopiad*, les deux œuvres demeurent à jamais soudées par la quasi-symétrie de leur dénouement, symbole de la partialité inévitable du travail de « dé-doxification » entrepris par Margaret Atwood. La récurrence du motif de l'histoire d'amour, qui sert à parodier « the influence of popular culture and our expectation of "plot" in sexual relationship » (Wilson, 1993, xii), montre d'ailleurs avec quelle puissance l'idéologie patriarcale façonne la diégèse :

Oh gods and oh prophets, please alter my
life,
And let a young hero take me for his wife! (Atwood, 2005 a, p. 52)

Le texte résiste toutefois aux forces qui le contiennent. Ainsi, malgré le fait que les narratrices n'arrivent pas à se faire justice, à écrire « beyond the ending⁷ », elles transgressent la diégèse de l'*Odyssée* en réécrivant son début, en écrivant « beyond the beginning⁸ » :

Where shall I begin? There are only two choices : at the beginning or not at the beginning. The real beginning would be the beginning of the world, after which one thing has led to another; but since there are differences of opinion about that, I'll begin with my own birth. (Atwood, 2005 a, p. 7)

Pénélope se sert de l'argument de véracité pour briser la symétrie entre son histoire et l'histoire racontée dans l'*Odyssée*. En introduisant, par le biais de cet argument, les faits saillants de sa vie (son enfance, son mariage avec Ulysse et la naissance de Télémaque), elle crée une place aux événements qui précèdent le texte d'Homère, amenant du coup l'écriture dans un *ailleurs* qui est celui de la vie des femmes. Cet *ailleurs* est le lieu de toutes les transgressions, le point de convergence de toutes ces histoires qui, soutenues par la « nécessité du féminin » (Joubert, 1998, p. 202), introduisent la composante « privée » pour rappeler aux lecteurs que « [o]ur current fictional myths leave vast areas of human experience unexplored [...] above all the lives of the traditionally voiceless, the vast majority of whom are women. » (Russ, 1972, p. 19) Malgré les contraintes qui la régissent, la réécriture se présente donc comme l'unique moyen par lequel Pénélope peut échapper symboliquement à son sort.

De même, en dépit de l'échec du procès, les servantes cherchent dans les mots une forme alternative de salut. Véritables guerrières infatigables de ce récit, elles nous annoncent, dans le chapitre de clôture intitulé « Envoi », leur intention de se venger d'Ulysse en lui récitant sans répit des poèmes composés pour lui :

⁷ Il s'agit du titre d'un ouvrage de Rachel Blau DuPlessis — *Writing Beyond the Ending* —, qui explore la question du rapport entre le dénouement des récits et l'idéologie patriarcale dans la littérature des femmes du XX^e siècle.

⁸ Nous avons emprunté cette expression à Marta Dvorak, qui s'est elle-même inspirée du titre de l'ouvrage de Rachel Blau DuPlessis.

we had no voice
 we had no name
 we had no choice
 we had one face
 one face the same
 we took the blame
 it was not fair
 but now we're here
 we're all here too
 the same as you
 and now we follow
 you, we find you
 now, we call
 to you to you
 too wit too woo
 too wit too woo
 too woo (Atwood, 2005 a, p. 195)

Le cri du hibou, reproduit par les servantes, sert ici à faire contraster la sagesse, la ruse, l'esprit (« wit ») avec la courtisanerie, le mariage (« woo »). *The Penelopiad* se clôt sur ce chant ironique qui nous rappelle l'un des présupposés de littérature canonique : l'incompatibilité, chez les femmes, entre la vie de couple et la vie de l'esprit.

Comme pour toutes celles qui choisissent la réécriture pour s'élever contre ce mensonge, les mots sont le seul recours des servantes/écrivaines face à une histoire qu'elles ne peuvent changer. À la manière des Érinyes, elles pourchassent à jamais Ulysse; comme les parodiste, elles hantent le passé littéraire. Ainsi, en dernière analyse, il serait possible d'avancer que l'ironie sert, dans cette œuvre, à réfléchir le processus parodique dans son ensemble. Pénélope et ses servantes sont, à l'image de Margaret Atwood, des parodistes qui s'efforcent tant bien que mal de faire comprendre aux anthropologues/lecteurs et au juge/lecteur la nécessité de réinterpréter, d'un point de vue féministe, les principaux événements de l'*Odyssée* d'Homère et, par implication, des grands textes fondateurs de notre culture. L'échec des narratrices augmente les chances de succès d'Atwood en ce que l'ironie permet de ridiculiser ceux qui s'obstinent à nier les évidences textuelles de la misogynie dans l'épopée.

Ainsi, parler d'un texte ancien devient une façon de parler du texte qui est en train de s'écrire, parler de l'Autre devient une façon de parler de soi. Par son autoréflexivité, l'ironie met à nu

les forces qui contraignent l'écriture des femmes et permet de transformer l'idée que le lecteur se fait du féminisme et de l'écriture au féminin. L'ironie ne sert pas uniquement à s'interroger sur le lien entre les femmes et le passé littéraire; elle alimente aussi un questionnement sur le présent du texte et sur l'avenir d'une tradition à construire. C'est à cette forme de prospection critique que nous pouvons associer le travail de l'ironiste dans la métafiction *Unless*, où Carol Shields se tourne encore davantage qu'Atwood vers le devenir des femmes et de leur littérature.

CHAPITRE III

UNLESS : L'IRONIE CONTRE LA COURBE FATALE DU DESTIN

Women were told to hold their tongues for the very good reason that they might scatter the seeds of unorthodoxy, thereby turning the established order upside down. Even women who don't consciously want to give the world a good shaking up should bear in mind that they have the power to do so. (Shields citée par Thomas, 1995, p. 130)

Au moment d'écrire ce qui allait être sa toute dernière œuvre, Carol Shields se savait atteinte d'un cancer sans doute incurable. Dans *Unless*, l'auteure a substitué à son propre drame celui de son homologue fictive « Reta Winters (née Summers) » (Shields, 2002, p. 143), narratrice d'*Unless*, auteure de fiction populaire, traductrice d'une grande écrivaine féministe du nom de Danielle Westerman et mère de famille de la banlieue torontoise. En effet, l'univers de cette femme vient de basculer. Pour des raisons qui demeurent inconnues jusqu'à la fin du roman, Norah, l'aînée de Reta, a décidé de mener une vie de sacrifice en s'asseyant au coin des rues Bloor et Bathurst, jour après jour, pour mendier au nom de la « bonté¹ ». L'écriture est l'unique recours de la mère face au drame qui touche sa famille : « "My writing" : this is a very small poultice to hold up against my damaged self, but better, I have been persuaded, than no comfort at all. » (*ibid.*, p. 2) Si, par le biais du malheur qui assaille la narratrice, l'auteure explore le lien entre écriture et survie, cet élément diégétique sert aussi de prétexte pour parler de ce qui constitue le motif central de l'œuvre-testament : la place des femmes dans la société. En effet, pour Reta, le choix de Norah signifie que sa fille partage désormais avec ses consoeurs « [...] the big female secret of wanting and not getting. » (*ibid.*, p. 97) Comment Norah en est-elle venue à interioriser l'idée de sa propre impuissance? Dans le

¹ Norah est assise derrière un écriteau sur lequel apparaît le mot « Goodness ».

présent chapitre, nous verrons que par son ironie, Reta, qui tente de répondre à cette question, recherche, dans la fiction et dans les discours portant sur la fiction, notamment ceux de l'institution littéraire, de la critique littéraire et de l'Histoire littéraire, l'origine de l'idée selon laquelle le féminin se définit par la bonté et par le manque. L'ironiste démasque les instances qui légitiment une telle idée et révèle simultanément l'impact de celle-ci sur la vie des lectrices, des personnages féminins, de l'œuvre littéraire au féminin, des créatrices et des femmes « réelles », inconnues ou célèbres. Le rôle de l'ironie dans *Unless* ne se limite cependant pas à sa fonction expositoire. Cette stratégie s'inscrit également dans une dynamique de la transformation. Le genre littéraire dans lequel l'ironie se déploie, à savoir la métafiction, amplifie son potentiel transformateur en ce qu'il permet à l'auteure de transcender les limites du récit enchâssé et de définir les paramètres d'une esthétique au féminin. Ce moyen textuel présente toutefois certaines limites en ce qu'il semble résister à tout ce qui n'est pas ambivalent, comme à l'expression d'émotions pures ou à la transgression plus radicale, plus explicite, des normes fictionnelles. L'ironie est une stratégie qui demande du temps. Elle ne permet que de petits progrès qui, d'un livre à l'autre, finissent tout de même par former une « secousse cumulative », pour paraphraser Patricia Smart (1988, p. 334). Malheureusement, pour Shields, le temps était compté. La victoire de l'ironiste sur les démons qui hantent la créatrice et les femmes de son récit prend forcément la saveur douce-amère du sourire de celle qui a, le temps d'un dernier livre, déjoué la mort.

1 L'EMPRISONNEMENT NARRATIF²

1.1 Fiction et idéologie

En dialogue avec la critique littéraire et la critique féministe contemporaines, *Unless* superpose au thème de l'écriture comme refuge celui de l'œuvre littéraire comme manifestation des discours de la *doxa*. L'imaginaire des lectrices et lecteurs se trouve incontestablement modelé par toutes ces fictions qui constituent les références culturelles à partir desquelles l'expérience quotidienne est interprétée : « literature as a human institution

² Nous reprenons ici l'expression « narrative entrapment » utilisée par Joanne S. Frye dans *Living Stories, Telling Lives* (1986, p. 6).

is, baldly, organized by many ideological scripts. Any literary convention — plots, narrative, sequences, characters in bit parts — as an instrument that claims to depict experience, also interprets it. » (DuPlessis, 1985, p. 2)

Dans *Writing Beyond the Ending*, DuPlessis montre que le texte social qui sous-tend notre tradition littéraire protège les intérêts du groupe dominant, à savoir les hommes. En effet, l'ordre social — tel que le conçoit le patriarcat — repose entre autres sur le maintien des rôles sociaux qu'assure l'institution du mariage. Selon DuPlessis, cela explique le fait que notre littérature regorge de récits « exemplaires » qui soutiennent implicitement les valeurs patriarcales en mettant en scène des personnages féminins ayant à choisir entre leur vie de couple et leurs aspirations personnelles. Ces romans récompensent symboliquement l'épouse obéissante par un « happy ending » et punissent toute femme qui refuse de se plier aux exigences de la conjugalité conventionnelle. Les déviantes meurent ou connaissent une fin peu enviable : « Once upon a time, the end, the rightful end, of women in novels was social — successful courtship, marriage — or judgmental of her sexual and social failure — death. » (*ibid.*, p. 1) D'un livre à l'autre, à travers ces romans qui racontent l'impossibilité de faire converger le récit d'émancipation au féminin et l'histoire d'amour hétérosexuel, les femmes apprennent non seulement les normes sociales selon lesquelles elles seront jugées, mais aussi les vertus de la soumission et de l'autodénigrement : « Through active involvement in interpreting the narrator-protagonist's life, the reader thus learns to interpret and reinterpret her own experience as a woman. » (Frye, 1986, p. 201)

1.2 Le destin d'une lectrice

Celles qui, comme Norah, s'intéressent à la lecture, s'exposent inévitablement davantage que les autres à l'idéologie qui sous-tend les contraintes morales et esthétiques régissant les différents genres littéraires. La narratrice d'*Unless* insiste d'ailleurs sur la sensibilité littéraire de sa fille. En effet, dès l'enfance, Norah semblait particulièrement troublée par le sort tragique des victimes féminines dans les histoires qu'on lui racontait : « She was capable at that age of an exquisite shiver when listening to the adventures of Bluebeard and ready to shed tears over the fate of the twelve dancing princesses [...] » (Shields, 2002, p. 38). Plusieurs années plus tard, Norah ressentira un malaise tout aussi grand à la lecture du chef-

d'œuvre flaubertien, devant une Madame Bovary « [...] forced to surrender her place as the moral center of the novel. » (*ibid.*, p. 217) Même la fin « heureuse » du roman populaire de sa mère (le premier d'une trilogie en chantier), intitulé *My Thyme Is Up*³, éveille un doute critique chez la jeune femme :

Norah, the most literary, the most mercurial of the three [daughters] [...] mumbled that it might have been a better book if I'd skipped the happy ending, if Alicia had decided on going to Paris after all, and if Roman had denied her his affection. (*ibid.*, p. 80)

Norah semble donc, depuis toujours, pressentir le véritable drame derrière ces femmes fictives que l'on assassine, qui se suicident ou dont on fait les prisonnières d'un mariage qui les force souvent à renoncer à leurs ambitions (un voyage à Paris, dans le cas de la protagoniste du roman de Reta Winters). À travers ces passages intertextuels et autotextuels, l'ironie de la narratrice se laisse entrevoir. Mine de rien, en relevant la similitude du dénouement de trois récits appartenant à des époques, des genres littéraires et des registres différents, cette dernière formule une critique implicite de la culture occidentale, cet « édifice patriarcal » qui, comme l'a déjà affirmé Luce Irigaray, repose tout entier sur le sacrifice de la femme. Tout porte à croire que le repli de Norah indique qu'elle a intériorisé l'idée de sa propre impuissance, une idée cristallisée dans les discours de la *doxa* — et plus spécifiquement ceux de la fiction — et légitimée par les instances qui se font les porte-parole des valeurs patriarcales. Selon l'hypothèse soutenue par Danielle Westerman, écrivaine féministe et amie de la famille Winters, « Norah has simply succumbed to the traditional refuge of women without power : she has accepted in its stead complete powerlessness, total passivity, a kind of impotent piety. In doing nothing, she has claimed everything. » (*ibid.*, p. 104) Il est intéressant de noter que ces propos tenus par Danielle Westerman inscrivent dans le roman un discours plus radical que celui de la narratrice. Loin d'être anodine, cette stratégie de Shields, qui consiste à faire tenir à un personnage secondaire une posture plus explicitement féministe, lui permet de passer un message politique clair sans compromettre

³ Malgré le fait que notre analyse ne porte pas sur la dimension autobiographique de l'ironie dans cette œuvre, nous ne pouvons manquer de lire, dans le titre du roman enchâssé, un pied-de-nez que Shields fait à la mort.

les nuances d'*Unless*, que le point de vue plus tempéré et l'ambivalence de la narratrice mettent en valeur. Quoi qu'il en soit, comme mère de trois filles et écrivaine, Reta est consciente qu'elle doit, encore davantage qu'une autre, assumer ses responsabilités de créatrice face aux univers qu'elle propose à son public. Le destin de son personnage féminin, Alicia, symboliquement soudé à celui de Norah, ne peut tout simplement plus se plier à la courbe fatale que suit la vie de tant de femmes fictives. Le projet d'écriture de la narratrice répond donc à un impératif clair : amputer le roman du « texte social de la féminité » (Godard, 1993, p. 161) en mettant en scène un personnage féminin qui n'aura plus à choisir entre l'amour et ses aspirations personnelles. Cette entreprise lie d'ailleurs Reta, l'écrivaine fictive de Shields, à toute une génération d'écrivaines réelles : « [i]t is the project of twentieth-century women writers to solve the contradiction between love and quest » (DuPlessis, 1985, p. 4). Il semble que Reta ait reconnu, dans la littérature, « [...] a power beyond the "mirroring" of life, a power to participate in cultural change. » (Frye, 1986, p. 203)

1.3 Le destin d'une femme fictive

C'est sous forme d'intuition vague que Reta nous présente le sujet de son prochain roman intitulé *Thyme in Bloom* : « I want to write a novel. About something happening. About characters moving against a "there". » (Shields, 2002, p. 11) L'ironie dans *Unless* se déploie de cette manière ludique, subtile, diffuse, quasi imperceptible et presque complètement dépourvue d'agressivité. L'affirmation de la narratrice, qui conteste les codes rigides de la fiction et des normes sociales qui les sous-tendent, se cache derrière le flou apparent, la fausse imprécision de l'expression « against a "there" ». Ainsi, avec la même prétendue naïveté, elle dévoilera les premiers mots de ce nouveau roman : « The first sentence is already tapped into my computer : "Alicia was not as happy as she deserved to be." » (*ibid.*, p. 15). La narratrice, qui signale aux lectrices le désarroi de sa protagoniste à l'approche de son mariage avec Roman, interroge implicitement la source du malheur de cette dernière et laisse sous-entendre qu'il réside forcément dans l'impression qu'elle a de voir sa vie glisser sur ce que Reta appelle ironiquement « the lovely slope of predicament » (*ibid.*, p. 13). De plus, sa phrase d'ouverture, qui fait écho à celle du roman de Shields (« It happens that I am going through a period of great unhappiness and loss just now » [*ibid.*, p. 1]) nous rappelle,

non sans ironie, que l'œuvre que nous sommes en train de lire est peut-être aussi subversive que la fiction qui s'y enchâsse.

Quoi qu'il en soit, une fois nommé, l'inconfort d'Alicia ne peut être ignoré. Malgré le ton anodin sur lequel elle nous est dévoilée, la phrase d'ouverture de *Thyme in Bloom* laisse présager un changement dans la destinée de l'héroïne, mais aussi dans celle des femmes en général. Très rapidement, en effet, l'auteure en viendra au constat suivant : « Alicia's marriage to Roman must be postponed [...] The novel, if it is to survive, must be redrafted. » (*ibid.*, p. 172) En apparence anodine, cette déclaration synthétise l'enjeu de *Thyme in Bloom* et d'*Unless* : la survie des femmes. Le ton léger contraste avec les questions vitales qui sont soulevées au sujet du genre romanesque. Comme l'a souligné Shields dans sa biographie de Jane Austen : « The novel's invention [...] coincided, happily, with new widespread literacy among women, making it the only form in which women participated fully, from the beginning. » (2001, p. 26). Le roman est donc à l'origine d'un dialogue nouveau entre les femmes qui écrivent et celles qui lisent. Ce dialogue est indispensable à toute auteure qui mise sur le pouvoir transformateur de la fiction pour agir sur le réel. Doris Lessing va même jusqu'à décrire le genre romanesque comme « [t]he only popular art-form left where the artist speaks directly, in clear words, to his audience... as an individual to individuals, in a small personal voice. » (Lessing citée par Greene, 1991, p. 3) Avec le roman, les femmes ont pu infiltrer de manière significative un univers discursif dominé par les hommes. Dans la mesure où le roman se transforme en suivant les mouvements de leur vie en évolution, il participe à cette révolution discursive. De ce point de vue, la menace de fixité, de permanence, d'immutabilité qui pèse sur le genre romanesque met directement les femmes en péril. Shields s'est d'ailleurs prononcée sur le mouvement particulier que doit selon elle suivre l'écriture des femmes et sur son désir que le public puisse y trouver refuge : « Our stories are fragmentary; they neither ascend nor descend; they go along. Some intersect, some get plowed under, but their separate strands sustain us. I hope we can trust readers to live inside these new kinds of stories. » (Shields citée par Thomas, 1995, p. 85) Ainsi, lorsqu'elle affirme que « [t]he novel, if it is to survive, must be redrafted », Reta révèle, entre les lignes, le désir profond de Shields de voir dans son travail le début d'une mutation du genre romanesque lui-même, une mutation qui, pour la femme, symbolise une forme de salut.

Comment, en effet, ne pas entendre « the novel » dans son sens le plus large et voir dans ce passage une invitation à repenser la fiction de manière globale?

Toutefois, la nouvelle trame narrative, que l'écrivaine tente de mettre sur la voie d'une coïncidence parfaite entre les idéaux amoureux et personnels des personnages de *Thyme in Bloom*, ne peut s'écrire. Alicia et Roman « [...] yearn — and this is what I can't get my word processor to accept — to be fond of each other, to be charitable, to be mild and merciful » (Shields, 2002, p. 188), confie la narratrice. En thématissant l'impossibilité littérale d'écrire ce type de dénouement qu'est l'union heureuse entre un homme et une femme également émancipés, *Unless* parodie la rigidité du genre pratiqué par Reta. La protagoniste sera forcée soit d'abandonner son rêve, soit de se séparer. L'idée d'une rupture apparaît toutefois difficile à envisager et Alicia, qui a beaucoup de mal à s'y résoudre, anticipe les conséquences de son geste : « *she* will be the destroyer, the breaker of promises, hard-hearted, unkind, bringing corrosion and damage to an existence that has been underpinned with natural goodness. » (*ibid.*, p. 256) Si l'italique marque la puissance de la voix de la *doxa*, source d'une culpabilité si grande qu'elle aura presque raison du désir d'Alicia de rompre son union avec Roman, ce passage comporte un caractère métadiscursif évident, puisque l'aveu d'Alicia fait implicitement référence à la longue liste de femmes fictives punies pour ce genre d'insoumission. L'ironie de la narratrice, stratégie grâce à laquelle elle a montré le peu d'options possibles pour son personnage féminin, nous conduit aux limites même de ce type de fiction : « The two lovers, Alicia and Roman, are getting nowhere, and the wedding date is approaching. And I, the director of this comic romance, have reached an end to my thinking. » (*ibid.*, p. 258). En dépit des efforts déployés par Reta pour l'infléchir, le destin d'Alicia est écrit d'avance. Ironiquement, le genre littéraire (« comic romance ») pratiqué par Reta est aussi celui qu'a choisi d'investir Shields. L'auteure attire l'attention du lecteur sur cette forme très codée qu'elle est elle-même en train de subvertir. L'ironie révèle que la transgression des normes fictionnelles qui s'opère dans *Unless* est intentionnelle, que l'auteure est consciente de la portée de ses gestes.

Par son ironie, *Unless* nous parle de la difficulté de proposer une œuvre littéraire qui ne soit pas tributaire d'un immense texte qui raconte l'histoire de tout ce qui peut et ne peut se faire dans la réalité, ou, ce qui revient au même, de tout ce qui peut et ne peut s'inscrire dans la

fiction. En ce sens, l'écriture n'est souvent que la répétition d'un consensus sur la littérature elle-même. Les éditeurs, lecteurs et critiques jugent du talent d'un écrivain et de la valeur de son œuvre selon son degré d'adhésion au consensus et la version plus ou moins adroite qu'il en propose. L'ironie de la narratrice sert ici à dépouiller ce grand texte de ses ornements de façon à montrer qu'il est soutenu par un fantasme masculin de domination. Comme l'a montré Rachel Blau DuPlessis, le dénouement d'un récit est l'endroit où ce fantasme est en général le plus clairement visible, et donc le lieu où l'écrivaine qui veut proposer une solution de rechange au statu quo textuel et social doit signaler sa dissidence :

Narrative outcome is one place where transindividual assumptions and values are most clearly visible, and where the word « convention » is found resonating between its literary and its social meanings. Any artistic resolution (especially of a linear form that must unroll in time) can, with greater or lesser success, attempt an ideological solution to the fundamental contradictions that animate the work. Any resolution can have traces of the conflicting materials that have been processed within it. It is where subtexts and repressed discourses can throw up one last flare of meaning; it is where the author may side-step and displace attention from the materials that a work has made available. (1985, p. 3)

Unless exploite on ne peut plus clairement cette idée de DuPlessis dans un passage où Reta et son éditeur discutent précisément du dénouement de *Thyme in Bloom* :

« Ah yes, the final chapter. The all-important final chapter. »
 « The most difficult chapter in a way. »
 « I absolutely agree. It's critical. What is a novelist to do? » (Shields, 2002, p. 277)

La question existentielle du dénouement est posée par un éditeur apparemment inconscient de la polémique qu'elle soulève. L'ironie de Shields se dévoile ici dans toute sa subtilité. L'auteure arrive en effet à faire passer, de manière tout oblique, en laissant la parole au personnage masculin, un message féministe clair sur un enjeu narratif précis : la clôture des récits. Les lecteurs sensibles à cette problématique sauront bien sûr décoder le sens caché de la réplique faussement naïve d'Arthur Springer. Comme nous l'avons déjà montré, l'auteure et l'éditeur ne s'entendent pas sur le sort à réserver aux protagonistes du roman en chantier de Reta. Tournée en dérision, la résistance d'Arthur Springer aux propositions de Reta sert à montrer encore plus clairement que l'enjeu de leur discussion sur les derniers mots du livre n'est pas esthétique, mais bien politique. Il s'agit en effet de conformisme ou de non-conformisme aux normes sociales en vigueur. En suggérant une fin différente de celle qui

définit ce type de fiction, non seulement Reta transgresserait les règles du genre, mais elle suggérerait aussi implicitement à ses lectrices une ligne de conduite qui n'est pas celle prescrite par le groupe dominant.

1.4 Le destin d'une œuvre

Le cul-de-sac narratif dans lequel se trouve l'auteure de *Thyme in Bloom* est le moyen choisi par Shields pour illustrer le problème auquel elle est elle-même confrontée : la difficulté de créer, dans la fiction, un espace pour quelque chose de neuf en même temps que l'on demeure à l'intérieur des contraintes du genre. Pour qu'un livre ait un impact réel sur la vie des lectrices, l'auteure doit inévitablement se plier à ces contraintes, puisque les œuvres de celles qui ne s'y conforment pas risquent tout simplement de ne pas être publiées, lues, reconnues, étudiées. C'est ce qu'Arthur Springer, l'éditeur de Reta (un homme évidemment), ne cesse de rappeler à l'auteure. Les propos sexistes que l'auteure lui fait prononcer ont pour but de ridiculiser les exigences d'une institution littéraire misogyne et conservatrice.

Arthur se fait donc le porte-parole de l'idéologie ambiante. L'inquiétude qu'il manifeste devant la trajectoire que *Thyme in Bloom* est en train de prendre n'a, à cet égard, rien de surprenant. Il croit d'ailleurs détenir la solution aux problèmes narratifs de Reta. Il lui suggère d'apporter quelques modifications à son récit, « a mere two or three shifts of perspective » (*ibid.*, p. 280), pour transformer ce roman qu'il considère sans envergure en monument de la littérature « sérieuse », en véritable œuvre d'art. Dans ce dessein, M. Springer recommande qu'Alicia soit reléguée au rang de personnage secondaire :

« She is unable to make a claim to — She is undisciplined in her — she can't focus the way Roman — She changes her mind about — She lacks — A reader, the serious reader that I have in mind, would never accept her as the decisive fulcrum of a serious work of art that acts as a critique of our society while, at the same time, unrolling itself like a carpet of inevitability, narrativistically speaking. » (*ibid.*, p. 286)

L'ironie de ce passage cherche à ridiculiser la condescendance de certains hommes à l'égard des femmes. Arthur ne tente-t-il pas, en effet, de montrer sa supériorité par le recours à un vocabulaire d'initiés qui vise à exclure Reta? L'ironie sert ici aussi à critiquer la définition de la femme comme manque et la secondarité du féminin, une dépréciation qui s'étend

jusqu'aux lectrices. En effet, parce qu'il est « sérieux », le lecteur implicite auquel Arthur fait référence est forcément masculin. L'éditeur exigera de Reta qu'elle satisfasse ce lecteur en faisant de la quête identitaire de Roman l'épicentre de son récit : « I am talking about Roman being the moral centre of this book, and Alicia, for all her charms, is not capable of that role, surely you can see that. » (*ibid.*, p. 285) Ce que nous révèle l'adverbe « sûrement » dans cet extrait, c'est que, pour Springer comme pour bien des hommes, la supériorité masculine relève de l'évidence, au même titre que le fameux « charme » féminin.

La vie d'Alicia, cette femme hésitante, pleine de doutes, incapable d'identifier ses propres désirs et dont le destin semble écrit d'avance — bref la vie de cette femme « ordinaire » — constitue-t-elle un sujet suffisamment noble et intéressant pour servir de matière première à une œuvre littéraire? Comment se fait-il que l'exploration du spectre des préoccupations féminines engendre tant de résistance chez l'éditeur? En soulevant ces questions, *Unless* rejoint le discours de certaines féministes qui, comme Joanna Russ, ont interrogé les préjugés qui touchent la transposition de la vie des femmes dans la fiction :

How to write a novel about a person to whom nothing happens? A person to whom nothing but a love story is *supposed* to happen? A person inhabiting a world in which the only reality is frustration or endurance — or these plus unbearably mystifying confusion? (Russ, p. 13)

Par les questions qu'elle soulève, l'ironie de la narratrice fait écho aux réflexions de plusieurs féministes sur ce qu'est la fiction au féminin et recoupe, entre autres, la définition qu'en propose Nancy K. Miller :

The point is, it seems to me, that the plot of women's literature are not about « life » and solutions in any therapeutic sense, nor should they be. They are about the plots of literature itself, about the constraints the maxim⁴ places on rendering a female life in fiction. (1985, p. 356)

Les hommes ne sont pas seuls à adopter cette attitude face aux manifestations du féminin dans la fiction. Emily Helt, critique littéraire (fictive) du *Chicago Tribune*, reproche à

⁴ Par « maxim », Miller signifie, en gros, l'opinion publique comme participant d'une certaine vision du monde et d'un certain système de valeurs.

plusieurs écrivaines, dont Reta elle-même, de s'adonner avec plus ou moins de succès à l'art du miniature en se contentant de dépeindre « small individual lives » (Shields, 2002, p. 247) plutôt que de proposer de grandes fresques sociales à la Don DeLillo ou à la Philip Roth, qui permettent selon elle d'accéder de façon plus sûre aux vérités dites universelles. Faut-il se surprendre du fait que les critiques de Reta ressemblent étrangement aux critiques de Shields, à qui l'on a souvent reproché d'écrire de la littérature « pour les femmes » :

Men review books in this country, and a lot of men were reviewing my books. For example, my books were reviewed by William French who always damned me with faint praises, thinking I would be a fine writer if ever I found a subject worthy of my abilities. That was how he put it, meaning I should stop writing about women in domestic situations. (Shields citée par Anderson, 1995, p. 142)

Tout au long de sa carrière, Shields fera du quotidien des femmes le motif principal de son écriture. Cette posture esthétique et morale était aussi celle de Jane Austen, dont Shields était une grande admiratrice. Dans la biographie qu'elle a consacrée à l'auteure britannique, elle rapporte les paroles de cette dernière, qui décrit ses œuvres comme « “the little bit (two inches wide) of ivory on which I work with so fine a Brush [...]” » (Austen citée par Shields, 2001, p. 8). Cet ivoire que travaille Austen pour en exposer tous les détails et les reliefs ne peut être autre chose que le quotidien, la famille : « Out of her young, questioning self came the grave certainty that the family was the source of art, just as every novel is in a sense about the fate of a child. » (Shields, 2001, p. 8-9) Shields, qui fait elle aussi d'une famille et du destin d'une enfant le sujet de son roman, reprend le fil de cette broderie fine pour laisser voir au lecteur qu'il existe une véritable filiation intertextuelle entre les créatrices du XIX^e siècle et celles d'aujourd'hui : « I think we can still feel an affinity with 19th-century novelists that we are working in the same tradition. » (Shields citée par Anderson, 1995, p. 146) Selon Shields, l'appréhension du monde par l'infiniment petit est le moyen par lequel Austen a réussi à accéder à la conscience humaine : « Here, in fact, was all that was immediately knowable : families, love affairs, birth and death, boredom and passion, the texture of the quotidian set side by side with the extremities of the human spirit. » (Shields, 2001, p. 24) Shields tente elle aussi de mener, par l'écriture miniaturiste, sa propre exploration de l'esprit humain :

I continue to worry about my chosen subject of home and family, always imagining it might be a retreat from real issues. Nevertheless, over a lifetime I have convinced myself — on good days at least — that we all possess a domestic space, and that it is mainly within that domestic arc that we express the greater part of our consciousness. (Shields, 2003 b, p. 262)

Bien que Reta tente d'accéder, par ces moyens, à la conscience, à l'humanité de son personnage d'Alicia, Arthur Springer ne reconnaît chez elle que les qualités reliées à sa vision de l'Éternel Féminin :

I've thought and thought about what it is that draws me to your Alicia. It's not her sensuality, not that she is lacking in that department, not in the least. The way she has of sitting still on a chair. Just sitting. Her generosity, that's part of it. Her tolerance too. But what really makes me want to take her in my arms is her goodness. (Shields, 2002, p. 212)

Dans le contexte d'un roman qui raconte le drame d'une jeune femme qui mendie au nom de cette vertu identifiée comme démobilisatrice par la narratrice⁵ et comme essentiellement féminine⁶ par Arthur, ces paroles ont pour effet de discréditer instantanément celui qui les tient. Ainsi, comme l'a déjà souligné Lucie Joubert, l'ironie au féminin permet aux narratrices de se moquer « des clichés concernant la "Femme" et, par extension, de ceux qui les perpétuent. » (1998, p. 48) L'intérêt de cet extrait réside aussi dans les mécanismes de l'ironie qu'il laisse entrevoir. Alors que le contexte du roman permet au lecteur de comprendre que les propos d'Arthur sont critiqués par la narratrice, aucune intervention narrative ou auctoriale ne signale un tel jugement. Si l'ironie réside dans le fait qu'Arthur orchestre sa propre condamnation, un lecteur non averti pourrait prendre les paroles de l'éditeur au premier degré et n'y voir qu'un personnage à la naïveté un peu caricaturale.

Selon les mots de ce dernier, le passage d'une perspective féminine à une perspective masculine permettra au roman *Thyme in Bloom* d'accéder à des préoccupations universelles qui transcendent « the gendered world » (Shields, 2002, p. 282). M. Springer, qui a pensé à tout, s'assurera, bien entendu, que l'association séculaire entre « l'universel » et « le

⁵ « Face it, goodness has no force; none. » (Shields, 2002, p. 257)

⁶ « Such goodness of soul, of heart. It's integral [...] » (*ibid.*, p. 240)

masculin » ne soit pas rompue. Il propose en effet à Reta de publier ce livre sous un nouveau nom. Une fois les modifications apportées au texte, cette œuvre de Reta Winters ne tranchera-t-elle pas trop, de toute façon, sur le travail antérieur de l'auteure? Que dirait-elle de R. R. Summers? « It sounds solid. Yet fresh. A new writer, a new discovery : R. R. Summers. » (*ibid.*, p. 282) Dans une tentative de doter l'œuvre d'une crédibilité accordée d'emblée à tout auteur masculin, Arthur suggère que l'auteure cache son identité sexuelle en remplaçant son nom par ses initiales. Quoique Summers soit le nom de jeune fille de Reta (ce que ses lecteurs ne savent probablement pas), le fait de publier sous le nom de R. R. Summers constituerait une forme de suicide professionnel. L'ironie de la narratrice, qui rapporte la proposition étrange de l'éditeur, rend encore plus prégnante la problématique de l'écriture et de la survie explorée dans *Unless*.

L'ironie dont Arthur Springer et Emily Helt sont la cible révèle, comme l'a souligné Nancy K. Miller, que « [t]he critical reaction to any given text is hermeneutically bound to another and preexistent text : the *doxa* of socialities. » (1985, p. 340) Dans les passages dont il vient d'être question, l'ironie de Reta sert à railler la division entre les catégories sociales du genre, qui prennent la forme d'oppositions entre la bonté et la grandeur⁷, le populaire et le savant, le particulier et l'universel, toutes des catégories arbitraires mises en place dans le but de minimiser l'importance de tout ce que l'on associe généralement aux femmes — « doomed to mininaturism » (Shields, 2002, p. 248) —, à la fois dans et hors de la fiction.

1.5 Le destin de la créatrice

Peut-on se surprendre, dans de telles circonstances, qu'avant même de prendre la plume, Reta, qui connaît déjà les arguments de ses détracteurs potentiels, en vienne à douter de la valeur de ce qu'elle a vraiment envie d'écrire? C'est ainsi qu'elle décrit son état d'esprit :

I wanted to talk about the overheard and the glimpsed, but this kind of evanescence sent me into whimsy mode, and although I believed whimsicality to be a strand of the human personality, I was embarrassed at what I was pumping into my new Apple computer [...]. (*ibid.*, p. 9)

⁷ « Goodness but not Greatness » (Shields, 2002, p. 249)

Certains journalistes avaient d'ailleurs déjà soulevé, dans les critiques de son livre précédent, la profondeur contestable de ses thèmes : « Mrs. Winters's book is very much for the moment, though certainly not for the ages. » (*ibid.*, p. 80) En abordant la question de la sévérité avec laquelle on juge les œuvres de femmes par rapport à celles des hommes, l'auteure s'attaque au stéréotype qui veut que les créatrices soient moins profondes que leurs collègues masculins et leurs œuvres, moins faites pour durer. Sous le regard ironique de la narratrice, la valorisation par l'institution d'un mode de transposition du réel au détriment d'un autre apparaît comme une forme de censure camouflée qui vise à uniformiser la culture de la façon la plus favorable aux hommes.

L'ironie sert à faire prendre conscience au lecteur de la difficulté, même pour les femmes les plus averties, de résister à cette uniformisation. L'écrivaine, aussi subversive soit-elle, entretient inévitablement un certain degré de complicité avec les discours qui visent à la discréditer. Ainsi, comme l'a souligné Mary Eagleton, chez Shields, la créatrice est présentée comme « [...] the product of a network of internalised social and historical determinants that sanction the creative person's thinking and acting » (2005 a, p. 71) L'ironie d'*Unless* nous parle d'ailleurs précisément des limites inhérentes à tout projet de « dé-doxification » de l'écriture. Les œuvres de Reta Winters (leur sujet, leur style, leur trame narrative, leur genre, leur registre), sont façonnées par les normes en vigueur dans la culture où l'auteure écrit, au moment où elle écrit.

L'auto-ironie de Reta, qui n'hésite pas à exhiber les marques de sa propre aliénation, en est la preuve ultime. Cette dernière nous parle en effet d'un sentiment malsain qui l'envahit, celui d'avoir à combler, par sa grâce et son charme, les prétendus vides de son écriture : « My impulse was to apologize for not being younger and more adorable, like Alicia in my novel, and for not having her bright ingenue voice and manner. » (Shields, 2002, p. 85) À la fois critique et autocritique, cet aveu de Reta permet à l'ironie de se déployer dans toute son ambivalence. La narratrice nous parle de la difficulté, même pour l'intellectuelle la plus conscientisée, de se percevoir autrement que comme un objet de désir, de résister aux diktats de la beauté et à la tendance qu'ont les femmes à ne trouver de satisfaction que dans le regard approbateur de l'autre. Toutefois, comme le souligne Lucie Joubert, l'auto-ironie des femmes, « même empreinte d'une envahissante nostalgie [...] constitue, jusqu'à un certain

point, un indice de santé » (1998, p. 50) en ce que « [c]haque trait ironique qu'elles décochent dans leur propre direction annonce, d'une certaine façon, qu'on ne les y reprendra pas. » (1998, p. 51) C'est du moins ce que laisse présager cette affirmation de Reta :

I'm sorry, but I have no plans to be charming on a regular basis. Anyone can be charming. It's really a cheap trick, mere charm, so astonishingly easy to perform, screwing up your face into sunbeams, and spewing them forth. [...] I know that cheapness so intimately — the grainy, sugary, persevering way charm enters a fresh mouth and rubs against the molars, sticking there in soft wads, promoting mouth ulcers or whatever it is that's the metaphoric projection of self-hatred. (Shields, 2002, p. 28)

Ainsi, la narratrice, forte de cette résolution, jouera même d'une forme nouvelle d'ironie, l'ironie d'anticipation, grâce à laquelle elle tourne en dérision des paroles qui n'ont pas encore été prononcées, neutralisant à l'avance les effets potentiels de leur contenu empoisonné. En effet, à la suite de la publication de l'une de ses traductions, Reta, qui vient de terminer une entrevue avec un journaliste, s'imagine que l'article qui sera écrit sur elle commencera ainsi : « *Mrs. Winters, who has just translated The Middle Years, the unfolding memoirs of Holocaust survivor Danielle Westerman, is a woman of grace and charm, whose thick brown hair is arranged into a bun [...]* » (*ibid.*, p. 29). Par son ironie, la narratrice met à nu la futilité de ceux qui semblent plus préoccupés par son apparence physique que par son travail et montre le caractère figé et prévisible de leurs jugements.

La raison derrière cette attitude de certains journalistes à l'égard des femmes qui écrivent est simple : pour les gardiens de la tradition, la place de la femme est à la maison, auprès des enfants. La narratrice ne peut se résoudre à passer ce type de jugement sous silence : « "how did you find time?" people used to chorus, and in that query I often registered a hint of blame : was I neglecting my darling sprogs for my writing career? » (*ibid.*, p. 4) Encore une fois ici, l'ironie est placée sous le signe de l'ambivalence, puisque si la narratrice arrive à parodier la rhétorique du reproche épousée par ses critiques, hommes ou femmes, c'est que ces reproches ne la visent pas tout à fait. Sa réponse en témoigne : « Well, no. I never thought in terms of career. I dabbled in writing. It was my macramé, my knitting. » (*ibid.*, p. 4) En faisant appel à l'autodérision pour dévaloriser sa propre pratique, Reta se moque simultanément des normes sociales arbitraires selon lesquelles les activités masculines seraient plus valables que les passe-temps traditionnellement féminins, comme le tricot. Quoi

qu'il en soit, Reta se définit elle-même avant tout comme une mère : « My life as a writer and translator is my back story, as they say in the movie business; my front story is that I live in this house on a hill with Tom and our girls and our seven-year-old golden retriever, Pet. » (*ibid.*, p. 50) En minimisant ainsi l'importance de son travail d'écrivaine, Reta tenterait-elle de déjouer ses critiques en leur laissant croire que son écriture est, comme il se doit, une quête inoffensive de bonté, et non une recherche de grandeur, ou s'agit-il plutôt d'une façon de montrer que dans le contexte, cette femme peut difficilement se percevoir comme une artiste? Un coup d'œil à la vie de Reta suffit en effet à faire comprendre que sa créativité, toujours compromise par le poids du travail domestique, conditionne l'idée qu'elle se fait de sa pratique : « It took me a whole year to do, what with Tom and the three girls, and the house and garden and meals and laundry and too much inwardness » (*ibid.*, p. 6), affirmera-t-elle au sujet de l'un de ses livres. L'altruisme, la bonté, la générosité seraient-ils des obstacles à l'écriture? Est-ce pour cela que « féminité » et « grandeur » semblent antinomiques?

Celle qui s'occupe de préparer trois repas par jour pour une famille de six et assume l'entretien d'une grande maison, d'un chien et de sa belle-mère qui habite la maison voisine, a manifestement peu de temps pour écrire. Plus grave encore : pas plus que la sœur hypothétique de Shakespeare dans *A Room of One's Own* (Woolf, 1929), elle ne dispose d'une chambre à elle pour se consacrer à son art : « The room where I work is the old box room in the attic, also not officially a room, though the new skylight and cunningly suspended bookshelves make it feel like one » (*ibid.*, p. 50). L'ironie sert ici à invalider l'idée selon laquelle les conditions d'écriture des femmes, même de celles qui sont le plus matériellement favorisées (le mari de Reta est médecin) se sont radicalement améliorées. La précarité financière et institutionnelle dans laquelle on tient les femmes qui écrivent est le moyen le plus sûr de les garder en marge de l'économie et de la culture et, ultimement, de les faire taire.

Dans le premier chapitre d'*Unless*, où la narratrice dresse la liste de toutes ses entreprises littéraires, l'ironie sert précisément à examiner sous cet angle les particularités de la vie de l'écrivaine. Les passages dans lesquels Reta retrace son parcours professionnel prennent ici aussi la forme de déclarations ironiques auxquelles elle s'efforce de donner une allure banale et inoffensive. Reta nous révèle qu'elle et ses comparses ont accédé au monde littéraire par la

« porte arrière ». En effet, le premier texte publié de Reta est une nouvelle parue chez « Pink Onion Press » (*ibid.*, p. 4). Alors que le « rose » fait instantanément songer à la femme et « l'oignon » à la sphère domestique, la combinaison des deux pour en faire le nom d'une maison d'édition ne peut qu'avoir une connotation « amateur » qui nous fait présupposer qu'il s'agit d'une maison de seconde importance. Le problème réside-t-il dans notre attribution immédiate d'une valeur négative à la combinaison femme/espace domestique, réaction qui nous entraîne à croire que cet éditeur est inévitablement mineur, ou plutôt dans le fait que ce ne sont que les maisons d'éditions marginales qui s'intéressent au travail des femmes? Quelle que soit la réponse à cette question, l'œuvre qui la soulève souligne implicitement la priorité que nous accordons, sans même y réfléchir, au masculin sur le féminin. Après sa première publication, Reta, qui souhaitait devenir plus « sérieuse », est devenue membre d'un « local "writers' workshop" for women » (*ibid.*, p. 4). Quoique composé majoritairement d'écrivaines néophytes, ce groupe de femmes offre un soutien sincère à Reta et lui permet de gagner ses galons dans un contexte où l'entraide, le respect des différences et l'écoute priment. Ainsi, sept femmes de ce groupe ont colligé une série de nouvelles tirées à cinq cents exemplaires et publiées à compte d'auteur, « throwing in fifty dollars each for the printing bill » (*ibid.*, p. 5). Un peu plus tard, Reta, à qui l'on suggère constamment d'écrire des livres pour enfants, devient malgré elle une spécialiste des livres-cadeaux que lui commande un éditeur, mais ne touche toujours pas de droits d'auteur satisfaisants : « Two hundred thousand copies, and still selling, though the royalty rate is scandalous. » (*ibid.*, p. 10) Malgré l'immense popularité de ses livres, Reta ne jouit pas d'un statut équivalent aux profits que génère, pour l'éditeur, la vente de ses ouvrages. Enfin, comme si tous ces exemples ne suffisaient pas à faire comprendre aux lecteurs la nature des obstacles auxquels la femme qui écrit doit faire face, Reta complète le tableau de son parcours en soulignant que lorsqu'il s'agit de reconnaissance officielle des lecteurs ou des pairs, donc de prix littéraires, le talent des écrivaines n'est souvent souligné que par les autres femmes :

It [*My Thyme Is Up*] won the Offenden Prize, which, though the money was nice, shackled the book to minor status. Clarence and Margot Offenden had established the prize back in the seventies out of a shared exasperation with the opaqueness of the contemporary novel. (*ibid.*, p. 81)

Malgré l'importance indéniable de cette reconnaissance, elle a souvent pour effet d'emprisonner les écrivaines dans une forme d'existence en marge de la culture officielle. Celles qui résistent à cette marginalisation et qui accèdent au statut d'« Écrivain » le font le plus souvent, comme Danielle Westerman, au prix d'un sacrifice énorme : « She has no partner, no one for whom she is the first person in the world order, no one to depend on as I do on Tom. She does not have a child, or any surviving blood connection for that matter. » (*ibid.*, p. 15) Comme Alicia et plusieurs autres femmes fictives, Danielle Westerman aurait elle aussi vraisemblablement eu à choisir entre sa vie de couple et son accomplissement... Encore une fois, par le biais d'une ironie masquée, la narratrice nous apprendra, comme si de rien n'était, que Danielle Westerman, cette femme seule parce que carriériste, est l'auteure d'un recueil de poésie intitulé *Isolation*.

L'ironie dans *Unless*, plus particulièrement celle qui explore le lien que les femmes entretiennent avec leur pratique artistique, nous permet de postuler, comme l'a d'ailleurs fait Mary Eagleton, que Shields adopte dans ses œuvres une certaine vision matérialiste de la création artistique :

Her creation of the woman author — frequently on the margins of the literary field, devalued by critics, involved in subtle negotiations and accommodations with domesticity and family life, enabled, in recent years, by the discourse of feminism and changes in the markets — relates closely to a materialist-feminist critical line from Virginia Woolf to the present (2005, p. 71)

L'ironie qui s'intéresse aux contraintes quotidiennes avec lesquelles la créatrice doit composer nous montre la menace constante qui pèse sur la littérature des femmes. La dévalorisation d'une certaine esthétique reliée à ce que l'on entend généralement par l'écriture au féminin, les discours culpabilisants sur la femme qui écrit et la marginalisation des femmes au sein de l'institution : autant de stratégies mises en place par le groupe dominant pour faire taire les voix autres. La vie de l'écrivaine, par les déterminismes qui la conditionnent, est ainsi liée à celle de toutes les autres femmes dont le sort est lui aussi décidé d'avance.

1.6 Le destin de la femme réelle

La brève incursion narrative de Reta dans la vie de madame McGinn, femme de l'ancien propriétaire de la maison qu'habitent maintenant les Winters et qui, comme le souligne la narratrice, « [...] in all probability, shook her dust mop on the same porch railing I banged on this morning » (Shields, 2002, p. 107), sert justement à mettre en évidence les recoupements dans la destinée de femmes appartenant à des époques différentes. Malgré la distance temporelle qui la sépare d'une madame McGinn dont personne ne se rappelle même le prénom, les gestes quotidiens de cette dernière, tels que Reta les imagine, ne sont pas différents de ceux qu'elle a elle-même chaque jour : « I can imagine Lillian/Dorothy/Ruth standing at this sink, cutting wax beans into one-inch pieces and covering them with water, sighing and looking at the clock » (*ibid.*, p. 56). La narratrice montre ici une facette sombre de la réalité du mariage et de la maternité, considérés comme les points culminants de la vie d'une femme. Le quotidien de la mère au foyer est présenté comme un enchaînement monotone de gestes si mécaniques qu'ils laissent croire que celle qui les pose est dépourvue de toute subjectivité. Les préjugés dont la narratrice présume que madame McGinn a pu être victime semblent eux aussi avoir survécu à l'épreuve du temps : « [...] no one would ever suspect that she might be capable of rising to the upper ether of desire, wanting, wishing » (*ibid.*, p. 56). Qu'y a-t-il à espérer, pour Norah, d'un tel quotidien dans lequel elle risque elle aussi de s'engouffrer? L'itinérance lui aura au moins permis de faire de cette mort symbolique un choix. La narratrice ne se laisse toutefois aller à un pessimisme absolu, puisque si la femme dont elle nous parle s'ennuie et se morfond peut-être, son regard absent révèle qu'elle est bel et bien elle aussi animée de désirs et de rêves. Ce regard signale peut-être le début d'un questionnement sur sa vie, sur son destin. Le caractère spéculatif des passages que nous venons de citer sert à montrer qu'aucune évidence tangible, aucune trace ne subsiste de la vie de celle qui, sauf pour ce bref espace que lui aménage Reta dans son récit, a sombré dans l'obscurité la plus absolue. Ici, clairement, la fabulation sert à combler les vides d'une Histoire qui n'a rien retenu de la vie de ces femmes qui, comme madame McGinn, n'ont rien réalisé de spectaculaire selon les critères masculins.

Les accomplissements de femmes plus célèbres sont eux aussi souvent passés sous silence par l'Histoire. Les chapitres les plus explicitement ironiques d'*Unless* questionnent

précisément l'amnésie des contemporains de Reta vis-à-vis de tout ce qui touche à la participation des femmes à la chose littéraire. Dans le but de dénoncer cet état de fait, Reta écrit des lettres à des personnalités influentes des milieux littéraire et journalistique, qu'elle accuse d'être en partie responsables de ces trous de mémoire collectifs et du drame qui touche sa famille. L'idée d'écrire ces lettres semble être venue à Reta après le visionnement d'une entrevue télévisée avec celui qu'elle appelle « What's-his-crust » (*ibid.*, p. 99), un écrivain influent à qui un journaliste a demandé de nommer ses sources d'inspiration et qui a répondu : « "Chekhov, definitely" [...] "And Hardy. And, of course, Proust, that goes without saying." » (*ibid.*, p. 100) On a aussi posé à l'écrivain la question de ses influences féminines, mais la longue hésitation de l'interviewé a été interrompue par la fin de l'émission.

Frustrée par cette interruption, Reta se laisse aller à imaginer ce que l'homme, dans le meilleur des cas, aurait pu répondre pour justifier son hésitation :

Women have been impeded by their generative responsibility, he might have gone on to say had he been given time or encouragement from the chairperson, or had he been sufficiently embarrassed at drawing such an immense public blank. Women were busy bearing children, busy gathering edible grasses or bulbs. You see, he could have said, his little finger waving, it comes down to biology and destiny. Women have been hampered by their biology. (*ibid.*, p. 100)

Cette forme d'ironie spéculative, à travers laquelle la narratrice imagine les paroles d'un autre, est une stratégie que Reta utilisera à maintes reprises pour mettre en évidence le caractère figé, prévisible et rétrograde des stéréotypes qui inspirent ce type de discours.

À l'image de celle qui vient d'être citée, les missives de Reta ont pour effet de signaler que la moitié du savoir humain, et par conséquent toutes celles qui l'ont produit, est plongé dans l'oubli le plus absolu. En effet, dans sa lettre adressée au directeur d'un magazine qui fait la promotion d'un outil audio visant à faciliter l'apprentissage des grands courants de la pensée occidentale, Reta s'insurge contre l'absence totale de femmes dans la prestigieuse liste de penseurs au programme, soit « Galileo, Kant, Hegel, Bacon, Newton, Plato, Locke, and Descartes » (*ibid.*, p. 136) et qui forment, comme elle le souligne ironiquement, « a continuum of learning, a ceaseless conveyor belt of noble thoughts [...] » (*ibid.*, p. 136). De même, dans sa lettre adressée à un éminent journaliste de la revue *Comment*, Reta soulignera avec amertume le fait que l'article de seize pages, qui traite des grands auteurs de ce siècle

ayant recouru au dictionnaire pour composer leurs chefs-d'œuvre, ne fait mention d'aucune femme. Le journaliste, qui parle de « John Updike, Saul Bellow, Richard Ford, Tom Wolfe, Anthony Lane » (*ibid.*, p. 164) ou encore de « Calvin Trillin, William F. Buckley, Robert Lowell, Anthony Burgess, Julian Barnes » (*ibid.*, p. 164), ne fait aucune référence à « Danielle Westerman or Joyce Carol Oates or Alice Munro » (*ibid.*, p. 164). La raison derrière cette omission est tellement évidente que Reta pousse l'ironie jusqu'à en supposer une autre et à prêter à son destinataire de bonnes intentions qui apparaissent, dans le contexte, tout à fait invraisemblables : « Perhaps you were tired when you ran through your testicular hit list of literary big cats; trying to even out the numbers may have seemed too much of a reach or too obvious in its political correctness. » (*ibid.*, p. 164) L'indulgence du début de la phrase est complètement renversé par le « testicular hit list of literary big cats » qui suit. L'ironie est mordante et sans pitié pour ces matous orgueilleux qui cherchent à s'appropriier tout le territoire des Lettres. L'amorce douce de la narratrice lui permet de frapper encore plus fort, et à un endroit stratégique et particulièrement sensible du corps masculin! Et comme si ce n'était pas assez, elle revient à une fausse douceur, à des suppositions indulgentes qui, après le coup qu'elle vient d'asséner à son destinataire, laissent transparaître un mépris avoué et sincère.

Une troisième lettre de Reta est destinée à l'auteur du livre *The Goodness Gap*. Reta reproche à Dennis Ford-Helpem d'avoir exclu les femmes de sa réflexion sur le lien entre la bonté et les différents problèmes moraux que soulèvent les nouvelles technologies et l'environnement. Même là où le stéréotype voudrait qu'elles excellent — ne sont-elles pas en effet censées être les grandes spécialistes de la bonté? —, leur point de vue n'est pas pris en compte. Reta témoigne à sa cible une fausse compassion qui a pour effet de la ridiculiser encore davantage : « I don't think you intend to be discouraging in your book. I think you merely overlooked those who are routinely overlooked, that is to say half the world's population. » (*ibid.*, p. 220) De plus, Reta, soucieuse d'invalider le stéréotype de la féministe hystérique, prend soin de montrer à son destinataire que sa colère, quoique justifiée, est toujours contenue :

By the way, you may not be able to catch my tone in this letter, but I am trying to put forward my objection gently. I'm not screaming as you may think. I'm not even whining, and certainly not stamping my little lady-size foot. Whispering is more like it. The last thing I want is to be possessed by a sense of injury so exquisitely refined that I register outrage on a daily basis. (*ibid.*, p. 220)

Ce commentaire de Reta détonne des propos sur le charme féminin qu'elle a tenus antérieurement. Alors qu'elle disait avoir renoncé complètement au désir de plaire, elle refuse ici d'être enlaidie par la colère. Pourtant, cette colère est tangible, perceptible dans ses lettres. Ce que Reta dit entre les lignes, c'est que si l'on pardonne aux femmes jeunes et séduisantes quelques débordements de rage, la règle ne tient plus pour les femmes plus âgées et moins coquettes. Plus elle abandonne le charme (ou plus le charme l'abandonne), moins la femme a droit à cette colère.

Peter Harding, une autre cible épistolaire de Shields, a commis, avant sa mort, une « erreur » semblable à celles de ces collègues en déclarant que les œuvres de « Mark Twain, Jack London, Sinclair Lewis, Fitzgerald, Hemingway, Faulkner, Joyce, Beckett, T. S. Eliot, Leonard Cohen [...] Bach, Beethoven, and Mozart » (*ibid.*, p. 273), constituaient pour lui un « univers entier » dans lequel il a pu trouver un certain réconfort devant la mort. Dans sa lettre adressée au défunt, Reta reprend textuellement ses paroles pour lui signaler qu'elle est elle aussi, tout comme sa fille Norah d'ailleurs, « hungry for the comfort of the "entire universe" » (*ibid.*, p. 273), c'est-à-dire un univers qui ne serait pas amputé de sa moitié féminine. Selon toute vraisemblance, Norah éprouverait cette division inégale du pouvoir à un degré tel que la privation complète semble être, pour elle, une option plus satisfaisante. Dans cette perspective, l'abnégation serait une forme de protestation silencieuse à laquelle sa mère, par le biais de son ironie, tenterait de faire contrepoids.

Dans les lettres de Reta, cette stratégie discursive coïncide souvent avec la définition de l'ironie comme mention échoïque de Sperber et Wilson en ce qu'elle est presque toujours reprise de discours ou de pensées que l'ironiste cherche à condamner. Non seulement ces échos font-ils retentir des paroles qui ont « réellement » été prononcées, mais ils les superposent à des paroles anticipées ou hypothétiques. Qui plus est, les références à des auteurs réels mais aussi fictifs, notamment Danielle Westerman et Dennis Ford-Helpert, que l'on retrouve dans ces lettres, servent à exposer le lien inextricable qui unit la fiction et la

réalité. Enfin, les missives de Reta mettent en évidence le fait que les femmes sont quotidiennement assassinées par les discours « métalittéraires », des discours dans lesquels on nie leur rôle dans ce qui constitue notre trame narrative collective.

Ainsi, il semble se révéler, dans *Unless*, une convergence parfaite entre les différents discours condamnés, entre ce qui se dit sur les femmes réelles et fictives, sur l'écriture au féminin, sur la participation présente et passée des femmes à la vie littéraire. Il se dessine aussi, dans l'œuvre, une coïncidence entre le destin de la lectrice au féminin, du personnage féminin dans la fiction, de la créatrice et de la femme « réelle », inconnue ou célèbre. Elles sont toutes, malgré la culture, l'époque, les générations et même le niveau de fiction qui les sépare, les personnages secondaires d'un même texte social dont le dernier chapitre est déjà écrit. Comment l'écrivaine peut-elle arriver à changer ce texte, à le plier aux besoins des femmes? Et l'ironie comme stratégie discursive peut-elle servir à réduire ce que Reta elle-même appelle l'espace tragique entre « what is and what could be » (*ibid.*, p. 255)?

1.7 Changer la fin : le pouvoir transformateur de l'ironie

Tout d'abord, il est intéressant d'observer que l'ironie dans *Unless* est l'indice d'une transformation possible. Dès le premier chapitre, la narratrice, qui brosse un tableau rétrospectif de son parcours d'écrivaine, se rappelle avec honte l'un de ses premiers poèmes : « Satin-slippered April, you glide through time / And lubricate spring days, de dum, de dum » (*ibid.*, p. 2). Cet extrait correspond d'ailleurs au tout premier passage ironique d'*Unless*. La narratrice commence donc son parcours ironique par une autocritique. Un peu plus loin, elle se souvient avec une gêne toute aussi grande de certains passages de son introduction à une œuvre de Danielle Westerman : « The part about art transmuting the despair of life to the “merely frangible”, and poetry’s attempt to “repair the gap between ought and naught” — what on earth did I mean? » (*ibid.*, p. 4) Ce regard ironique qu'elle pose sur ses propres mots atteste l'évolution de son travail et de sa réflexion artistique. La narratrice cherche aussi peut-être, par le biais de cette autocritique, à se dissocier de son éditeur, à qui elle reproche son langage hermétique qui ne vise selon elle qu'à intimider.

De plus, la narratrice prend soin de préciser non seulement que la voix qu'elle confère à la protagoniste de *Thyme in Bloom* est « ironic and quizzing » (*ibid.*, p. 205), mais que l'ironie

est précisément ce qu'il manque à Norah pour qu'elle puisse espérer un quelconque changement dans sa destinée : « A sharper focus could be achieved by tossing in an astringent fluid, a peppery sauce, irony, rebellion, tattoos and pierced tongue and spiked purple hair, but no. » (*ibid.*, p. 12) Ce passage nous révèle que l'ironie dans *Unless*, associée à la transformation, est aussi synonyme d'une saine désobéissance, nécessaire à la survie. La femme qui ne se rebelle pas et accepte passivement son sort est, comme Norah, symboliquement morte. Shields elle-même avait déclaré, dans un essai intitulé « Narrative Hunger and the Overflowing Cupboard », que « [...] every healthy writer — and perhaps reader too — has a healthy respect for deviance. » (Shields, 2003 a, p. 24) Comme le dira Danielle Westerman, l'intellectuelle féministe du récit, « “[s]ubversion of society is possible for a mere few; *inversion* is more commonly the tactic for the powerless, a retreat from society that borders on the catatonic.” (*Alive*, 1987, p. 304) » (Shields, 2002, p. 218) Le mot « tactic » souligne l'agentivité de la femme dont les choix s'inscrivent dans une dynamique de lutte, de résistance. Sur le plan littéraire, lutter consiste à intervenir sur un texte de façon à faire converger sa visée (de manière plus ou moins déclarée) avec certains objectifs extratextuels qui permettent d'améliorer la situation des femmes. L'ironie correspond à l'une de ces tactiques. En recourant à cette stratégie discursive, la narratrice affirme donc qu'elle appartient à la minorité subversive à laquelle Westerman fait allusion et du coup, elle reconnaît son propre pouvoir, sa capacité à agir sur le monde.

Le pouvoir transformateur de l'ironie est aussi accentué par le genre littéraire dans lequel ce moyen textuel se déploie dans *Unless*. En effet, grâce à la métafiction, donc grâce à *Thyme in Bloom*, le récit enchâssé, l'auteure peut relever les contraintes placées sur l'écriture des femmes et dévoiler leur caractère arbitraire pour mieux les transcender dans le récit enchâssant. Par son ironie, la narratrice attire l'attention sur les limites qu'elle rencontre dans l'écriture de *Thyme in Bloom*. Elle tourne en dérision ceux qui en sont responsables, ce qui permet à ces limites d'être dépassées dans *Unless*. Pour Lucien Dällenbach, dans toute œuvre qui « entend thématiser la littérature comme dépassement » (1976, p. 296), le choix de placer en abyme un genre littéraire « statique et hautement codifié » (*ibid.*, p. 296) permet de faire « saillir avec une force d'autant plus grande l'essence subversive et inauguratrice de l'œuvre artistique » (*ibid.*, p. 296) qui transcende ces codes. *Thyme in Bloom*, qui se veut un roman

populaire léger et drôle, correspond au genre « statique et hautement codifié » auquel Dällenbach fait référence. En parodiant les limites de ce genre, *Unless* se place d'emblée au-dessus de ses contraintes. *Unless* a donc, d'entrée de jeu, dépassé les limites de *Thyme in Bloom*. Autrement dit, le travail de subversion des codes de la fiction qu'entreprend Reta dans *Thyme in Bloom* est achevé dans *Unless*. Par exemple, en thématissant l'impossibilité de mettre en scène, dans *Thyme in Bloom*, la relation heureuse de deux êtres de sexe opposé également émancipés, la narratrice invalide, momentanément du moins, cette norme fictionnelle avec laquelle Shields, dans *Unless*, n'a plus à composer. Ainsi, cette dernière à tout le loisir de dépeindre l'harmonie conjugale et la réussite professionnelle de Tom et de Reta : « Tom's ego was unchallenged by my slender publications. He turned out not to be one of those men we were worried about in the seventies and eighties [...] » (Shields, 2002, p. 8). Alors que la narratrice cherche à mettre en valeur la santé de son couple, l'emploi de l'adjectif « slender » pour décrire ses œuvres laisse sous-entendre que la bonne entente entre elle et son mari est peut-être en partie tributaire de son autodénigrement.

Quoi qu'il en soit, c'est en partie parce que l'ironiste a préalablement relevé l'indifférence et l'hostilité de l'institution littéraire à l'égard de certains thèmes que ces thèmes — les menus détails de la vie domestique, comme nourrir le chien, faire le ménage, s'occuper d'une belle-mère vieillissante, les soucis esthétiques d'une femme qui songe à faire teindre ses sourcils qui blanchissent, la vie sexuelle d'un couple après vingt-six ans de mariage, etc. — jouissent d'une légitimité nouvelle dans *Unless*⁸.

C'est aussi parce que Reta parodie les limites du type de fiction auquel elle s'adonne et qu'elle est forcée de respecter que Shields peut s'amuser à brouiller les frontières entre les genres, à les faire éclater. Le roman est en effet composé des six lettres de Reta, de bribes de passages traduits de poèmes et d'essais de Danielle Westerman, de morceaux épars du roman populaire de Reta. De plus, alors que Reta questionne le fait que la fin heureuse de *My Thyme Is Up* ainsi que celle qui a été prévue pour *Thyme in Bloom* évacue toute possibilité que ces

⁸ Il est intéressant de noter, à cet égard, qu'*Unless* a été mis en nomination pour le *Booker Prize* de 2002.

romans soient un jour considérés comme des œuvres sérieuses, *Unless* fait fi de cette division arbitraire entre les différents registres de la fiction en exploitant indifféremment des motifs associés à la culture populaire (fin heureuse, sujets « légers ») et d'autres associés à la culture savante (innombrables références à des écrivains connus, dialogue implicite avec la critique littéraire contemporaine, etc.).

Ainsi, l'ironiste Reta permet à l'auteure Carol d'altérer minimalement mais continuellement sa fiction. Du mouvement de va-et-vient entre récit enchâssant et récit enchâssé surgira la possibilité d'un véritable « happy ending ». Comme l'a remarqué Joanne S. Frye, toutes les auteures qui déjouent ainsi les conventions littéraires créent « [...] a progressive cycle rather than a vicious one, as long as [they] avoid the reification of both novelistic conventions and gender stereotypes. » (1986, p. 202)

En outre, parce qu'elle permet d'identifier de façon précise les éléments de la fiction féminine qui font l'objet de vives réactions de la part des gardiens de la tradition (la mise en place d'un « je » narratif féminin, la valorisation de la parole « privée » et de l'espace domestique, l'exploration de thèmes « féminins » comme l'apparence physique, la maternité, etc.) l'ironie dans la métafiction sert à définir les paramètres d'une esthétique au féminin et suggère implicitement que ces « déviations » par rapport à la norme sont des pistes à explorer par celles qui écrivent. Non seulement l'ironie relie-t-elle les femmes du récit entre elles en montrant qu'elles appartiennent à une même « communauté de destin » (Judith Stora-Sandor citée par Joubert, p. 13), mais elle relie aussi l'écrivaine Reta Winters aux écrivaines contemporaines en invitant celles-ci à poursuivre le travail de subversion amorcé. De la même manière, l'ironie, en dénonçant le silence de l'Histoire à l'égard de la contribution des femmes à la vie intellectuelle de leur époque, sert simultanément à combler les vides du grand texte historique en y ajoutant le nom de celles qui ont jeté les bases d'une culture au féminin dont l'existence n'est plus, à présent, à démontrer.

Dans *Unless*, cette culture et cette esthétique au féminin semblent inclusives plutôt qu'exclusives. Bien que la narratrice se serve de l'ironie pour dénoncer et ridiculiser l'autorité masculine, « to arouse a kind of distrust in it » (Shields citée par Anderson, 1995, p. 147), cette dernière pose aussi un regard plein de compassion sur les hommes appauvris

par la distance qui les sépare de celles qu'ils aiment. Ainsi, au sujet d'un ami de Tom qui vient de perdre sa femme et occupé à lui expliquer la théorie de la relativité, Reta se demandera : « What did the theory of relativity matter to his ongoing life? » (Shields, 2002, p. 22), mais conclura en disant : « Still, I am thankful for the friendship and intellectual ardour of such an unpretentious man as Colin Glass, who despite his suffering and shame really wanted me to understand a key concept of the twentieth century » (*ibid.*, p. 22). De la même manière, Reta, par amour pour Tom, cachera à ce dernier le sentiment profond d'injustice qui l'habite :

Because Tom is a man, because I love him dearly, I haven't told him what I believe : that the world is split in two, between those who are handed power at birth, at gestation [...] and those, like Norah, like Danielle Westerman, like my mother, like my mother-in-law, like me, like all of us who fall into the uncoded otherness [...]. (*ibid.*, p. 270)

Il y a tout de même lieu de se demander pourquoi Reta refoule autant sa colère, pourquoi, justement, elle ne se donne pas la permission de partager ses préoccupations avec celui qu'elle aime. Par ailleurs, malgré tout l'amour que Reta voue à son mari, il est difficile de ne pas remarquer que la contribution de Tom aux travaux domestiques est infime. Ce dernier est absorbé par sa recherche sur les trilobites, à laquelle il consacre une grande partie de ses temps libres. Quoique le cadre de cette recherche ne nous permette pas de nous attarder davantage au rôle des personnages masculins dans le roman, il est intéressant de souligner au passage que Reta doit concilier les exigences de la vie familiale avec son désir de s'approcher davantage, à travers l'écriture, de la conscience des femmes, alors que de son côté, Tom a tout le loisir d'élargir ses connaissances sur les formes de vie primitives, sur le passé de « l'Homme ». De la même manière, Roman formulera, dans *Thyme in Bloom*, le désir de retourner, à l'occasion de son voyage de noces, sur la piste de ses ancêtres roumains. À travers les personnages masculins, l'auteure souligne que les hommes peuvent, contrairement aux femmes, poursuivre leur quête personnelle à l'intérieur de leur vie conjugale. Encore une fois ici, le message féministe est encodé dans le texte de manière oblique. Ironiquement, les hommes sont, sans le savoir, les porte-parole de ce message. Cette stratégie semble permettre à l'auteure de recouvrir *Unless* d'un vernis d'indulgence.

En effet, tout au long de ce roman, l'ironie de la narratrice est apparue comme plus nuancée que directive. Cette apparence inoffensive de l'écriture est indispensable à celle qui souhaite,

mine de rien, interroger la fiction. Non seulement s'efforce-elle de ne pas rebuter le lecteur masculin en le confrontant trop directement, elle s'assure également que son livre séduise jusqu'à un certain point les éditeurs, des critiques, des libraires masculins. La stratégie de Reta consiste à déjouer, le plus subtilement possible, de la manière la plus indirecte possible, les contraintes qui pèsent sur son récit et sur sa créativité. Pourquoi une indirection si prononcée? Pourquoi ne pas opter pour une forme de dénonciation plus ouverte, comme d'autres avant elle, notamment Danielle Westerman, l'ont fait? Tout porte à croire que Reta valorise une certaine forme de bonté qui est, somme toute, synonyme d'ouverture à l'Autre, d'espace pour lui. Sans aller jusqu'à mettre la bonté féminine au service d'une vision essentialiste du féminin, cette bonté représenterait peut-être après tout un avantage que toutes celles qui la préfèrent à la vengeance ont sur les autres. C'est, du moins, ce que la narratrice, qui n'a pas encore la réponse à cette grande question, laisse sous-entendre :

Goodness, that bidable creature, cannot be depended upon, not yet — I found that out. I have thrown myself into its sphere nevertheless. Goodness is respect that has been rarified and taken to a higher level. It has emptied itself of vengeance, which has no voice at all. I'm afraid I don't put that very clearly. I'm still sorting out the details. (*ibid.*, p.310)

Quel que soit le sort de la bonté, l'ironie de Reta fonctionne par petites conquêtes symboliques plutôt que par grandes dénonciations. Nous l'avons vu, l'ironiste discrédite et donc neutralise le pouvoir démobilisateur, paralysant, des propos envenimés qu'elle re-cite. Ce processus de réification des discours misogynes permet, dans l'espace du récit, de légères modifications des codes narratifs mis en place pour protéger ces discours. D'œuvre de femme en œuvre de femme, ces menues transformations finissent par constituer une mutation significative de l'univers discursif, infiltré par celles qui souhaitent le féminiser davantage. L'ironie est donc une stratégie qui demande du temps et ne permet que de petites avancées.

1.8 Les limites de l'ironie : le destin de Carol Shields

Il n'est donc pas surprenant que l'auteure, dont les jours sont comptés et dont la colère face à son sort tragique ne peut plus être contenue, touche aux limites de l'ironie. Cette stratégie sera d'ailleurs abandonnée dans le passage qui fait une allusion directe à la maladie de Shields. En effet, dans la lettre qui constitue l'avant-dernier chapitre de l'œuvre — la

dernière qu'elle écrit et la seule qu'elle signe et qu'elle envoie — l'indignation de Reta atteint son paroxysme et son ton change. La retenue laisse place à la colère. Cette lettre est adressée à un dénomé Russell Sandor, qui publie des nouvelles dans l'un des magazines auxquels Reta est abonnée. Sans pudeur aucune, ce dernier a étalé au grand jour sa misogynie en mettant en scène un protagoniste qui, outré par la grossièreté de la culture américaine, s'insurge à la vue d'un soutien-gorge pour seins mastectomisés dans la vitrine d'une boutique spécialisée. Reta reprend presque mot pour mot les paroles du personnage de Sandor pour en dénoncer le caractère haineux :

There it was, undisguised. An assault to all that he valued. Dangling there, a filthy object. It was identified by a large sign, in case he didn't know what it was : MASTECTOMY BRA. Placed there in order to outrage his fine sensibility, up front, right in his face. He felt disgust, then nausea. (*ibid.*, p. 309)

Face au dégoût éprouvé par le personnage Sandor devant la pièce de lingerie féminine devenue prothèse médicale, la colère de Reta éclate :

I am shockingly offended, and yet your professor says he fears giving offence. I've written several letters this year to those who have outraged me in one way or another, but I have never mailed any of them or even signed them. This is because I don't want to be killed, as your professor almost kills his wife, holding a penknife over her sleeping body. But now I don't mind if you kill me. (*ibid.*, p. 309)

L'ironie, qui ne semble pas permettre de donner la juste mesure du désarroi ressenti par la narratrice face à une telle injustice, est abandonnée. En outre, la source de cet accès de colère, une allusion directe au cancer de Shields, est un sujet trop grave et trop pressant pour être abordé ironiquement. L'ironie verbale devra à présent laisser place à autre chose...

1.9 L'ironie du sort

Avec la fin du roman qui approche et la menace d'une autre fin bien réelle et bien définitive qui se fait sentir, l'écrivaine qui veut contourner les contraintes de la fiction pour sauver ses personnages et transformer la vie des femmes doit recourir à une autre stratégie. Dans les dernières pages d'*Unless*, l'ironie verbale est momentanément doublée d'une autre forme d'ironie que l'on pourrait qualifier d'ironie du sort. L'auteure « [who is] indulging in the artifice of coincidence » (*ibid.*, p. 314) arrive à faire dévier la trajectoire de ses personnages,

pour dénouer son intrigue de façon optimiste (et favorable aux femmes), sans que l'on puisse l'accuser de tomber dans l'invraisemblance. Ainsi, contre toute attente, alors que Reta et son éditeur discutent du sort de *Thyme in Bloom*, Reta reçoit un coup de fil de l'hôpital où sa fille vient apparemment d'être transportée. Reta apprend que Norah a été le témoin impuissant du suicide d'une musulmane qui s'est immolée par le feu au coin des rues Bloor et Bathurst où elle mendie depuis ce jour. Norah, qui souffre d'une pneumonie, a dû être transportée à l'hôpital où ses parents l'ont rejointe, mettant ainsi fin autant à ces longs mois de séparation qu'à son itinérance. Son état est maintenant stable et, n'étant plus la victime passive de son destin, elle est, au dire de la mère, « shyly planning her way on a conjectural map. » (*ibid.*, p. 320) L'éditeur, resté seul chez Reta avec Lois, la mère de Tom, qui habite la maison voisine, demande à la vieille femme de se raconter. Il confiera plus tard à Reta que c'est ce qu'on lui a appris à faire lors d'un « immersion weekend on power relationships » (*ibid.*, p. 317) auquel on l'a forcé à participer après qu'il a froissé et perdu une cliente importante. Nous avons ainsi droit, comme cela est rarement le cas dans la fiction, au récit de la vie de cette femme âgée et muette depuis le début du roman. Enfin, Reta nous dévoile que le premier roman de sa trilogie vient de faire l'objet d'une relecture par Charles Cassey, octogénaire respecté par tous et doyen de la faculté des lettres à l'Université Yale. L'œuvre, qui jouit d'une popularité nouvelle, sera rééditée avec, sur la couverture, le nom et une citation de M. Cassey surplombant celui de Reta : « What was simple is now seen as subtle. A brilliant tour de force, says Professor Cassey, and his quote will, of course, appear on the cover of the sequel. » (*ibid.*, p. 318) De plus, depuis l'étude de M. Cassey, M. Springer a décidé de lever son veto éditorial sur le roman de Reta. Cette dernière « [has] brought *Thyme in Bloom* to a whimsical conclusion — Alicia triumphs, but in her own slightly capricious way — and the book will be published early fall. Everything is neatly wrapped up. » (*ibid.*, p. 317) Reta a même déjà une idée pour son prochain livre, *Autumn Thyme*, un roman à l'issue duquel les lecteurs comprendront qu'Alicia « [...] is intelligent and inventive and capable of moral resolution, the same qualities we presume, without demonstration, in a male hero. » (*ibid.*, p. 320) Ce livre parlera de « stillness and power, sadness and resignation, contradictions and irrationality. Almost, you might say, the materials for a serious book » (*ibid.*, p. 320). Ce passage est ironique en ce qu'il résume en quelques mots le contenu d'*Unless*. L'ironie sert ici à fermer la boucle du roman en fournissant au lecteur, d'une

manière toute ludique, une dernière clé d'interprétation. Le parcours ironique, qui, souvenons-nous, avait débuté avec un passage auto-ironique, se clôt sur la même note autoréflexive.

Malgré tous ces concours de circonstances pour le moins avantageux, les raisons derrière le récit de Lois, l'itinérance de Norah et le succès de Reta et d'Alicia révèlent qu'il reste, pour les femmes, un travail énorme à accomplir :

But we've come so far; that's the thinking. So far compared to fifty or a hundred years ago. Well, no, we've arrived at the new millennium and we haven't « arrived » at all. We've been sent over to the side pocket of the snooker table and made to disappear. (ibid., p. 99)

Le titre du chapitre de clôture d'*Unless*, « Not Yet », détruit définitivement l'illusion que l'égalité entre les hommes et les femmes est atteinte.

En attendant que le monde soit prêt, le roman aura à tout le moins nourri le rêve de cet équilibre auquel il est permis aux lecteurs de goûter, pendant un bref instant :

I have bundled up each of the loose narrative strands, but what does such fastidiousness mean? It doesn't mean that all will be well for ever and ever, amen; it means that for five minutes a balance will be achieved at the margin of the novel's thin textual plane; make that seconds; make that the millionth part of a nanosecond. The uncertainty principle; did anyone ever believe otherwise? (ibid., p. 318)

Par quelque jeu de coïncidences, l'auteure aura aussi réaffirmé, pour la dernière fois, le pouvoir des mots et de celle qui les aligne sur la page blanche. En écrivant cette fin heureuse, l'auteure aura remis en question l'ordre établi, exprimé sa résistance à une vision strictement matérialiste de l'écriture et réhabilité, dans une certaine mesure, l'idée de la liberté créatrice : « [...] we have to live inside the history we're given, but must resist, like radicals, being made into mere creatures of a mere era » (*ibid.*, p. 57).

Dans le roman de Shields, le pouvoir de l'auteure se trouve condensé dans un seul terme intrigant qui capture à lui seul l'essence de son entreprise :

The conjunction *unless*, with its elegiac undertones, is a term used in logic, a word breathed by the hopeful or by writers of fiction wanting to prise open the crusted world and reveal another plane of being, which is similar in its geographical particulars and peopled by those who resemble ourselves. (*ibid.*, p. 314)

Il est ici bien sûr question de « unless », l'unité signifiante, mais aussi du roman qu'elle chapeaute. Ce roman, comme son titre l'indique, « [...] provides you with a trapdoor, a tunnel into the light, the reverse side of not enough. *Unless* keeps you from drowning in the presiding arrangements. » (*ibid.*, p. 224)

Unless aura permis à Shields de faire le bilan de ce qu'il reste à accomplir, à montrer que la survie des femmes est tributaire d'un travail de transformation des codes de la fiction. Si Shields a dû, à la fin de son livre, jouer d'une autre astuce pour accélérer un processus lent pour lequel elle n'avait plus le temps, l'ironie d'*Unless* fournit une preuve irréfutable que cette stratégie discursive est un outil indispensable dans la négociation d'un espace féminin dans la fiction. Si, à elle seule, la romancière ne pouvait, en un seul roman, résoudre le problème du sort des femmes dans la fiction et dans la réalité, son exploit aura été de montrer qu'*Unless* s'inscrit dans le cycle progressif dont parle Joanne S. Frye et que l'ironie au féminin est l'un des moyens les plus efficaces de propulser la fiction des femmes vers l'avant et de lui garantir l'avenir qu'elle mérite pour que sa fin ne s'écrive jamais.

CONCLUSION

Au terme de cette recherche, nous aurons compris dans quelle mesure *The Penelopiad* et *Unless*, comme les quelque deux cents œuvres du corpus étudié par Lucie Joubert dans *Le carquois de velours*, s'inscrivent elles aussi dans une dynamique de lutte et de résistance culturelle motivée par le désir d'améliorer, par le biais de l'ironie, le sort des femmes. Cette stratégie discursive reflète donc une posture morale et doit être envisagée de cette façon pour être bien comprise. Comme l'a conclu Joubert dans son ouvrage sur l'ironie des femmes dans la littérature québécoise, l'ironie au féminin est d'emblée subversive dans la mesure où elle renverse le stéréotype des femmes-objets qui deviennent non seulement sujets, mais aussi « "maîtresses" de leurs textes » (Joubert, 1998, p. 19). Nous pouvons avancer, dans la foulée de ses recherches, que la spécificité de l'ironie au féminin réside précisément dans le besoin d'agentivité qu'elle comble chez celles qui souhaitent changer la vie des femmes et ce qu'en dit la littérature. Non seulement les œuvres qui fondent la tradition littéraire occidentale perpétuent-elles l'idée de la supériorité masculine et la rendent-elles légitime, mais elles constituent aussi les modèles à partir desquels les normes littéraires sont établies en uniformisant la fiction de la façon la plus favorable aux hommes.

Dans cette perspective, il apparaît tout à fait logique que les écrivaines qui veulent remettre en question l'idéologie patriarcale commencent par s'attaquer aux conventions arbitraires qui régissent la fiction. La particularité de l'ironie dans *The Penelopiad* et *Unless* réside précisément dans sa fonction métadiscursive très appuyée. En effet, dans ces œuvres, la critique sociale prend la forme de l'examen d'une littérature dont les narratrices questionnent les règles. Le but ultime est d'en changer les codes de façon à ce que le féminin puisse y être inscrit. Dans *The Penelopiad* et *Unless*, l'ironie joue ce rôle précis, elle qui vise à ménager, dans la fiction, un espace pour ce qui n'y avait pas trouvé de place légitime jusque-là. Ces deux œuvres diffèrent cependant quant au genre littéraire autoréflexif privilégié pour renforcer la fonction critique de l'ironie : la parodie, dans le cas de Margaret Atwood, et la métafiction, dans le cas de Carol Shields.

Notre tour d'horizon théorique de la question de l'ironie nous a permis de comprendre en quoi ce procédé textuel constitue un outil précieux pour qui cherche à féminiser les codes de la fiction. D'abord, l'ironie possède une structure double et engendre une situation discursive trouble. L'ironie est intrinsèquement ambivalente. Elle doit avant tout inscrire dans le texte qui les dénonce les discours mêmes qui sont tournés en dérision, confirmant paradoxalement la puissance de ces discours, leur influence incontestable sur l'ironiste et sur son travail. Cette ambivalence est mise à profit par les écrivaines qui souhaitent exprimer leur relation complexe au monde et à l'art. En effet, parce qu'elle porte souvent les marques de sa double allégeance (à l'ancien et au nouveau, au « dit » et au « non-dit », pour reprendre la terminologie de Hutcheon), l'ironie des femmes favorise les représentations nuancées du féminin. Nous pourrions même avancer que les paradoxes que génèrent certains énoncés ironiques constituent, dans ces fictions, les marques mêmes du féminin.

Comme nous l'avons vu, dans *The Penelopiad*, l'ambivalence de l'ironie est amplifiée par le genre littéraire que privilégie l'auteure. La parodie comme « synthèse bi-textuelle » (Hutcheon, 1978, p. 469) a en effet la même structure double que le procédé textuel sur lequel elle repose. De plus, elle est source d'équivoque en ce qu'elle constitue une « déviation par rapport à une norme littéraire » et suggère paradoxalement l'« inclusion de cette norme comme matériau d'arrière-plan intériorisé. » (*ibid.*, p. 470) Dans *The Penelopiad*, le texte d'arrière-plan demeure toujours visible, mais sa logique et ses valeurs sont inversées. Ces transformations textuelles constituent en elles-mêmes des commentaires ironiques sur une tradition et des conventions littéraires masculines auxquelles les narratrices désobéissent dans le but de faire justice aux femmes et de révéler comment les règles arbitraires de la consécration littéraire servent à hiérarchiser les récits selon leur degré de conformité aux normes sociales en vigueur.

Nous avons également montré que la fonction métacritique de l'ironie dans *The Penelopiad* se double d'une fonction autocritique. D'une part, l'ironie de Pénélope et de ses servantes sert à interroger le statut canonique de l'*Odyssée* et à montrer que les archétypes de la féminité servent de point d'appui à l'idée de secondarité du féminin. D'autre part, elle permet aux narratrices d'exhiber les marques de l'aliénation des femmes et de problématiser les effets de cette aliénation sur la réécriture de l'*Odyssée* elle-même. Le contexte dans lequel la

réactualisation de l'œuvre d'Homère prend naissance et est reçue — la société patriarcale —, ainsi que le lien ambivalent que les narratrices entretiennent avec l'institution littéraire, la langue et le lecteur masculin, tout cela a un impact sur la représentation du féminin et sur la diégèse du récit de Pénélope. L'ironie fait ainsi surgir le paradoxe d'un féminisme qui ne se situe jamais en dehors des discours qu'il conteste. Cette posture particulière ne compromet pas la visée contestataire de l'œuvre, mais contribue plutôt à élargir la notion d'engagement féministe dans et par la littérature.

Dans *Unless*, l'ambivalence de l'ironie sert elle aussi à préciser le type de féminisme dont il est question. Alors que l'ironie de Reta témoigne de son esprit combatif et permet d'identifier la bonté comme une vertu démobilisatrice, voire nuisible aux femmes, plusieurs énoncés ironiques sont paradoxalement recouverts d'un vernis d'indulgence qui atténue leur côté tranchant. Cette stratégie semble mise en place par Reta pour déjouer ses critiques potentiels en conférant à l'œuvre une apparence inoffensive qui contraste avec ce que l'analyse de son contenu subversif nous a permis d'entrevoir. Toutefois, cette indulgence témoigne aussi du fait que l'ironiste valorise une certaine forme de bonté qui est, somme toute, synonyme d'ouverture à l'Autre.

Quoi qu'il en soit, l'étude de cette stratégie textuelle dans le roman nous a permis de constater qu'elle sert à montrer la convergence entre les différents discours condamnés (les discours dévalorisants sur les femmes et sur leur écriture, les discours misogynes encodés dans la fiction ou portant sur la fiction, notamment ceux de l'institution littéraire, de la critique littéraire et de l'Histoire littéraire) : tous visent à réduire les femmes au silence. L'ironie d'*Unless* permet également de montrer l'impact de cette mise au pas sur les femmes réelles et fictives. Pour paraphraser Shields elle-même, nous pourrions dire qu'elles éprouvent toutes l'écart entre ce qui « est » et ce qui « pourrait être ». L'ironie d'*Unless* répond à la nécessité d'amenuiser cet écart. Cette stratégie s'inscrit en effet dans une dynamique de la transformation appuyée par le genre littéraire dans lequel elle se déploie. Par le biais de la métafiction, l'auteure expose, puis transcende les limites du récit enchâssé et invalide, dans l'espace de l'œuvre enchâssante, les règles auxquelles le texte en abyme obéit. Parce qu'elle doit d'abord nommer pour contester, l'ironiste rend explicite la nature des contraintes à déjouer par celles qui cherchent à poursuivre ce type de travail de subversion

dans leur propre écriture. Toutefois, comme elle est faite de nuances et d'ambivalence, l'ironie ne permet ni l'expression de la colère pure ni les transgressions vraiment radicales des normes fictionnelles comme l'écriture de fins heureuses pour les personnages féminins dans la littérature « sérieuse ». Si Shields recourt à l'art de la coïncidence pour déjouer cette contrainte, pour défaire les nœuds de la fiction de la façon la plus avantageuse pour les femmes, cette astuce n'a pas le même poids que chacune des petites conquêtes discursives de l'ironiste qui négocie subtilement, lentement, phrase par phrase, mais de manière irréversible, chaque morceau de territoire, chaque portion de ce qui finira peut-être un jour par constituer un univers entier.

À la lumière de nos observations sur l'exploitation particulière de l'ironie que font Atwood et Shields, nous pouvons conclure non seulement que sa visée plus explicitement littéraire la distingue en partie des ironies répertoriées par Lucie Joubert dans *Le carquois de velours*, mais aussi que ces deux auteures ont pris, avec l'ironie, de plus grands risques. Chez Atwood, l'ironie est parfois utilisée « contre » Pénélope, de façon à ce que le lecteur se désolidarise de l'instance narrative. Joubert note que ce degré d'intransigeance de l'attaque ironique dirigée à l'endroit de personnages féminins est rare dans les œuvres québécoises datant de 1960 à 1980. En contrepartie, par son ironie presque douce, Shields innove en explorant l'autre extrême du spectre ironique. Aucune des auteures étudiées par Joubert n'a à ce point mis sur l'ouverture et l'indulgence pour dénoncer le pouvoir masculin.

Enfin, notre étude de la *Penelopiad* et d'*Unless* nous a permis d'esquisser plusieurs recoupements entre ces deux œuvres, qui participent au même projet de féminisation de l'univers de la fiction par le biais de l'ironie et par la mise en place d'un « je » narratif féminin, la valorisation d'une parole privée, le recours à des genres littéraires postmodernes et l'exploration des thèmes plus traditionnellement associés aux femmes comme le quotidien, la vie domestique, la maternité, le vieillissement, les préoccupations esthétiques, l'harmonie conjugale, l'amitié ou la rivalité entre femmes, etc. Ces entreprises littéraires engendrent un questionnement sur le lien inextricable entre réalité et fiction, entre la place des femmes dans le monde et celle qui leur est réservée dans la littérature. Dans les deux œuvres, cette interrogation est elle-même déclenchée par un moteur textuel identique : des corps de femmes mutilés. Il s'agit des servantes massacrées dans le texte d'Atwood et d'une jeune

itinérante qui a vu une musulmane s'immoler par le feu dans le texte de Shields. Les narratrices sont des agentes qui enquêtent sur ces morts suspectes. Chez Atwood, l'ironie est davantage rétrospective — *The Penelopiad* passe un texte ancien au peigne fin, interroge notre passé littéraire et le passage du texte canonique à l'Histoire, donne la parole aux mortes —, alors que chez Shields, elle est davantage prospective. En effet, *Unless* observe le texte en train de se faire, dresse la liste des obstacles que la créatrice doit affronter, fournit des pistes de recherche pour les femmes qui écrivent. Dans les deux oeuvres, l'ironie est introspective. Le regard sur l'Autre se double toujours d'un regard sur soi; la critique est indissociable de l'autocritique. Dans *The Penelopiad*, qui donne la parole à Pénélope et à ses servantes, l'introspection est pratiquée par plus d'une femme. Dans *Unless*, le privilège de l'examen de conscience n'est accordé qu'à la narratrice.

Les deux enquêtes mènent pourtant aux mêmes conclusions. Quoique les discours misogynes assassinent quotidiennement les femmes, ces dernières ne sont pas les victimes passives d'enjeux qui les dépassent. Elles ont la possibilité de résister à leur propre intériorisation des valeurs patriarcales, d'identifier les discours qui les véhiculent et de les déconstruire. L'ironiste reconnaît et assume son pouvoir. Pouvons-nous dire qu'elle se libère véritablement des discours qu'elle conteste¹? Oui et non. Non, dans la mesure où, le plus souvent, elle est condamnée à commenter des discours tenus sur elle. Oui, dans la perspective où l'ironie est un mode transitionnel, temporaire, un passage obligé qui marque le déplacement vers un *ailleurs* meilleur. Cet *ailleurs* correspond, dans l'espace du récit de Shields et d'Atwood, mais aussi dans l'écriture de beaucoup d'autres auteures, à un lieu où les mots « femme », « féminin », « féminisme » peuvent être entendus dans toutes leurs nuances. Cet endroit ne peut bien évidemment être atteint que si la charge de l'ironie est activée par les lectrices ou les lecteurs eux aussi animés d'intentions semblables à celles de l'ironiste. Cette dernière n'avance donc, pour ainsi dire, jamais seule. Comme l'a remarqué Carol Shields, nous ne pouvons imaginer la relation auteur-lecteur, ou plus précisément la relation auteure-lectrice, que comme « a joint venture in the world » (Shields citée par Anderson, 1995, p. 150). Celles

¹ C'est la question posée par Lori Saint-Martin à l'*Euguélionne* de Louky Bersianik dans son article intitulé « L'ironie féministe prise au piège : l'exemple de l'*Euguélionne* » (1997).

qui souhaitent parcourir avec Atwood et Shields quelques régions féminines de ce monde doivent prendre le risque de les rejoindre à mi-chemin, en équilibre, sur le fil tendu de l'ironie.

RÉFÉRENCES

1. Corpus étudié

Atwood, Margaret. 2005 a. *The Penelopiad*. Toronto : Knopf Canada, 199 p.

Shields, Carol. 2002. *Unless*. Londres : Fourth Estate, 320 p.

2. Corpus théorique

Allemann, Beda. 1978. « De l'ironie en tant que principe littéraire ». *Poétique*, n° 36 (novembre), p. 385-398.

Angenot, Marc. 1983. « Intertextualité, interdiscursivité, discours social ». *Texte*, n° 2, p. 101-112.

Beauvoir, Simone de. 1949. *Le deuxième sexe*. T. 1. Paris : Gallimard, 408 p.

Belleau, André. 1980. *Le romancier fictif*. Sillery : Les Presses de l'Université du Québec, 155 p.

Bérard, Sylvie. 2006. « Des utopies féministes ambiguës ou comment les sujets féminins s'envoient en l'aire ». In *La rhétorique au féminin*, sous la dir. d'Annette Hayward, p. 363-379. Québec : Nota bene.

Blau DuPlessis, Rachel. 1985. *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Bloomington : Indiana University Press, 253 p.

Böhmisch, Susanne. 2006. « Rire, féminin et abjection dans *Maladie ou femmes modernes* d'Elfriede Jelinek ». In *La rhétorique au féminin*, sous la dir. d'Annette Hayward, p. 447-460. Québec : Nota bene.

Booth, Wayne C. 1974. *A Rhetoric of Irony*. Chicago : University of Chicago Press, 292 p.

Butler, Judith. 1993. *Bodies That Matter*. Routledge : New York, 288 p.

Dällenbach, Lucien. 1976. « Intertexte et autotexte ». *Poétique*, n° 27 (avril), p. 282-296.

———. 1977. *Le récit spéculaire*. Paris : Seuil, 247 p.

Druxes, Helga. 1996. « Introduction: Transaction, Exchange and Female Agency ». In *Resisting Bodies: The Negotiation of Female Agency in Twentieth-Century Women's Fiction*, p. 9-48. Detroit : Wayne State University Press.

Frye, Joanne S. 1986. *Living Stories, Telling Lives: Women and the Novel in Contemporary Experience*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 264 p.

Gauvin, Lise. 2004. « Écrire/Réécrire le/au féminin : notes sur une pratique ». *Études françaises*, dossier « Réécrire au féminin. Pratiques, modalités, enjeux », vol. 40, n° 1, p. 11-28.

———, et Andrea Oberhuber. 2004. « Présentation ». *Études françaises*, dossier « Réécrire au féminin. Pratiques, modalités, enjeux », vol. 40, n° 1, p. 7-10.

Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Coll. « Points ». Paris : Seuil, 573 p.

Godard, Barbara. 1993. « Frictions : terroristes d'amour, terroristes du récit ». In *Les discours féminins dans la littérature postmoderne au Québec*, sous la dir. de Raija Koski, Kathleen Kells et Louise Forsyth, p. 143-167. Lewiston (N.Y.) : Edwin Mellen Press.

Greene, Gayle. 1991. *Changing the Story: Feminist Fiction and the Tradition*. Bloomington : Indiana University Press, 302 p.

Hamon, Philippe. 1996. *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Coll. « Hachette université ». Paris : Hachette, 159 p.

Havercroft, Barbara. 2004. « Prostitution et autofiction illisible : Putain de Nelly Arcand ». *Stratégies de l'illisible*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document42.php>.

Herrmann, Claudine. 1976. *Les voleuses de langue*. Paris : Des femmes, 179 p.

Hite, Molly. 1989. *The Other Side of the Story: Structures and Strategies of Contemporary Feminist Narrative*. Ithaca : Cornell University Press, 184 p.

Homère. 1999. *Odyssée*. Préf. de Philippe Brunet. Trad. du grec par Victor Bérard. Coll. « Folio classique ». Paris : Gallimard, 512 p.

Houdebine, Anne-Marie. 1989. « Femmes / médias / parodie ou parodie et retour du refoulé ». In *Dire la parodie*, sous la dir. de Clive Thompson et Alain Pages, p. 261-283. New York : Peter Lang.

Howells, Coral Ann. 2003. « “Don’t Ever Ask for the True Story” : Margaret Atwood, *Alias Grace*, and *The Blind Assassin* ». Chap. in *Contemporary Canadian Women’s Fiction: Refiguring Identities*, p. 25-52. New York : Palgrave Macmillan.

Hutcheon, Linda. 1977. « Modes et formes du narcissisme littéraire ». *Poétique*, n° 29 (février), p. 90-106.

———. . 1978. « Ironie et parodie : stratégie et structure ». *Poétique*, n° 36 (novembre), p. 467-477.

———. . 1981. « Ironie, satire, parodie : une approche pragmatique de l’ironie ». *Poétique*, n° 46 (avril), p. 140-155.

———. . 1985. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York : Methuen, 143 p.

———. . 1988. *The Canadian Postmodern: A Study of Contemporary English-Canadian Fiction*. Toronto : Oxford University Press, 230 p.

———. . 1989. *The Politics of Postmodernism*. London : Routledge, 195 p.

———. . 1995. *Irony’s Edge: The Theory and Politics of Irony*. London : Routledge, 256 p.

———. 1996. « Negotiating Postmodernism and Feminisms ». In *Ambiguous Discourse: Feminist Narratology and British Women Writers*, sous la dir. de Kathy Mezei, p. 262-267. Chapel Hill : University of North Carolina Press.

———. 2001. « Politique de l'ironie ». In *Poétique de l'ironie*, sous la dir. de Pierre Schoentjes, p. 299-301. Paris : Seuil.

Irigaray, Luce. 1981. « Les femmes-mères, ce sous-sol muet de l'ordre social », entretien de Luce Irigaray avec Thérèse Dumouchel et Marie-Madeleine Raoult. In *Le corps-à-corps avec la mère*, p. 81-89. Montréal : Pleine lune.

Jenny, Laurent. 1976. « La stratégie de la forme ». *Poétique*, n° 27 (avril), p. 257-281.

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

———. 2006. « Hélène Monette : la satire au féminin ». In *La rhétorique au féminin*, sous la dir. d'Annette Hayward, p. 435-445. Québec : Nota bene.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine. 1980. « L'ironie comme trope ». *Poétique*, n° 41 (février), p.108-127.

Lang, Candace. 2001. « D'un enjeu polémique de la conception de l'ironie ». In *Poétique de l'ironie*, sous la dir. de Pierre Schoentjes, p. 302-309. Paris : Seuil.

Lauretis, Teresa de. 1987. « Calvino and the Amazons: Reading the (Post) Modern Text ». Chap. in *Technologies of Gender: Essay on Theory, Film and Fiction*, p. 70-83. Bloomington : Indiana University Press.

Liotard, Jean-François. 1979. *La condition postmoderne*. Paris : Minuit, 109 p.

Mercier-Leca, Florence. 2003. *L'ironie*. Coll. « Ancrages ». Paris : Hachette, 127 p.

- Miller, Nancy K. 1985. « Emphasis Added: Plots and Plausibilities in Women's Fiction ». In *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*, sous la dir. d'Elaine Showalter, p. 339-360. Londres : Virago Press.
- Millett, Kate. 1970. *Sexual Politics*. Garden City (N.Y.) : Doubleday, 393 p.
- Muecke, D.C. 1978. « Analyses de l'ironie ». *Poétique*, n° 36 (novembre), p. 479-493.
- Paterson, Janet M. 1990. *Moments postmodernes dans le roman québécois*. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, 126 p.
- Rich, Adrienne. 1979. « When We Dead Awaken: Writing a Re-Vision (1971) ». In *On Lies, Secrets, and Silence*, p. 33-49. New York : Norton.
- Russ, Joanna. 1972. « What Can a Heroine Do? Or Why Women Can't Write ». In *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives*, sous la dir. de Susan Koppelman Cornillon, p. 3-20. Bowling Green (OH.) : Bowling Green University Popular Press.
- Saint-Martin, Lori. 1997. « L'ironie féministe prise au piège : l'exemple de *l'Eugélonne* ». *Contre-voix. Essais de critique au féminin*, p. 129-144. Montréal : Nuit blanche. (Reprise d'un texte publié antérieurement dans *Voix et images*, vol. xvi, n° 1 [46], 1990, p. 110-121.)
- Smart, Patricia. 1988. *Écrire dans la maison du père*. Coll. « Littérature d'Amérique ». Montréal : Québec/Amérique, 337 p.
- Sperber, Dan et Deidre Wilson. 1978. « Les ironies comme mentions ». *Poétique*, n° 36 (novembre), p. 399-412.
- Varga, Aron Kibédi. 2006. « Les genres littéraires ont-ils un genre? ». In *La rhétorique au féminin*, sous la dir. d'Annette Hayward, p. 363-379. Québec : Nota bene.
- Voldeng, Evelyn. 1982. « L'intertextualité dans les écrits féminins d'inspiration féministe ». *Voix et Images*, vol. 7, n° 3 (printemps), p. 523-530.

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

———. 1995. « Acts of Disobedience ». Chap. in *The Disobedient Writer: Women and Narrative Tradition*, p. 1-11. Austin : University of Texas Press.

Wall, Anthony. 1986. « Vers une notion de la colle parodique ». *Études littéraires*, dossier « La parodie : théorie et lecture », vol. 19, n° 1, p. 21-36.

Waugh, Patricia. 1992. « Stalemates? Feminists, postmodernists and unfinished issues in modern aesthetics ». Chap. in *The Politics of Pleasure: Aesthetics and Cultural Theory*, sous la dir. de Stephen Regan, p. 177-201. Buckingham : Open university Press.

Woolf, Virginia. 1929. *A Room of One's Own*. San Diego : Harcourt Brace Jovanovich, 117 p.

3. Margaret Atwood

Atwood, Margaret. 2006. « La malédiction d'Ève ou Ce qu'on m'a appris à l'école ». Chap. in *Cibles mouvantes. Essais 1971-2004*, p. 43-58. Trad. de l'anglais par Lori Saint-Martin et Paul Gagné. Montréal : Boréal.

———. 2005 b. « The Myths Series & Me ». *Read*, p. 35-38.

———. 2002. *Negotiating with the Dead: A Writer on Writing*. Cambridge : Cambridge University Press, 248 p.

Carrington, Ildiko de Papp. 1985. *Margaret Atwood and Her Works*. Toronto : ECW Press, 65 p.

Conran, Peter. 2005. Compte rendu de *The Penelopiad*, de Margaret Atwood (Toronto, Knopf Canada, 2005). *Guardian Unlimited*, 23 octobre.

Davey, Frank. 1984. *Margaret Atwood: A Feminist Poetics*. Vancouver : Talonbooks, 178 p.

Davidson, Arnold E., et Cathy N. Davidson (dir.). 1981. *The Art of Margaret Atwood:*

Essays in Criticism. Toronto : Anansi, 304 p.

Dvorak, Marta. 1999. « Writing Beyond the Beginning : Or, Margaret Atwood's Art of Storytelling ». *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 22, n° 1 (automne), p. 29-35.

Gibson, Graeme. 1990. « Dissecting the Way a Writer Works ». In *Margaret Atwood : Conversations*, sous la dir. de Earl G. Ingersoll, p. 3-19. Willowdale (ON) : Firefly Books.

Grace, Sherrill E. 1980. *Violent Duality: A Study of Margaret Atwood*. Montreal : Véhicule Press, 154 p.

———, et Lorraine Weir (dir.). 1983. *Margaret Atwood: Language, Text, and System*. Vancouver : University of British Columbia Press, 158 p.

Howells, Coral Ann. 1996. *Margaret Atwood*. New York : St. Martin's Press, 185 p.

———. 1991. « Margaret Atwood's *Cat's Eye* : Re-Viewing Women in a Postmodern World ». *ARIEL : A Review of International English Literature*, vol. 22, n° 4, p. 17-27.

Macfarlane, Karen Elizabeth. 1998. « The Politics of Self Narration : Contemporary Canadian Women Writers, Feminist Theory and Metafictional Strategies (Margaret Laurence, Daphne Marlatt, Margaret Atwood) ». Thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, 240 p.

McCombs, Judith (dir.). 1988. *Critical Essays on Margaret Atwood*. Boston : Hall, 306 p.

———, et Carole L. Palmer. 1991. *Margaret Atwood: A Reference Guide*. Boston: Hall, 735 p.

Paillet, Patricia. 2002. « To Bind or Not to Bind: Irony in the *Blind Assassin* by Margaret Atwood ». *Études canadiennes*, vol. 28, n° 53, p. 117-126.

Rao, Eleonora. 1994. « Margaret Atwood's *Lady Oracle*: Writing Against Notions of Unity ». In *Margaret Atwood: Writing and Subjectivity. New Critical Essays*, sous la dir. de Colin Nicholson, p. 133-152. New York : St. Martin's Press.

Ridout, Alice Rachel. 2004. « "To Be and Not to Be" : The Politics of Parody in Toni Morrison, Margaret Atwood and Doris Lessing ». Thèse de doctorat, Toronto, Université de Toronto, 259 p.

Staels, Hilde. 1995. « Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale: Resistance Through Narrating* ». *English Studies: A Journal of English Language and Literature*, vol. 78, n° 5 (septembre), p. 455-467.

Tonkin, Boyd. 2005. « Margaret Atwood: A Personal Odyssey and How She Rewrote Homer ». *The Independent (Online Edition)*, 28 octobre.

Vanspanckeren, Kathryn, et Jan Garden Castro (dir.). 1988. *Margaret Atwood: Vision and Forms*. Carbondale : Southern Illinois University Press, 269 p.

Wagner-Lawlor, J. A. 2003. « From Irony to Affiliation in Margaret Atwood's the *Handmaid's Tale* ». *Critique-Studies in Contemporary Fiction*, vol. 45, n° 1 (automne), p. 83-96.

Wilson, Sharon Rose. 1993. *Margaret Atwood's Fairy-Tale Sexual Politics*. Toronto : ECW Press, 430 p.

———. 2000. « Mythological Intertext in Margaret Atwood's Work ». In *Margaret Atwood: Works and Impact*, sous la dir. de Nischik M., Reingard, p. 215-228. Toronto : Anansi Press.

4. Carol Shields

Adams, Tim. 2002. Compte rendu d'*Unless*, de Carol Shields (Londres, Fourth Estate, 2002). *Guardian Unlimited*, 12 mai.

Anderson, Marjorie. 1995. « Interview with Carol Shields ». *Prairie Fire*, vol. 16, n° 1 (dossier consacré à Carol Shields), p. 139-150.

Thomas, Joan. 1995. « “ ... writing must come out of what passionately interests us. Nothing else will do”: An Epistolary Interview with Carol Shields ». *Prairie Fire*, vol. 16, n° 1 (dossier consacré à Carol Shields), p. 121-130.

Burns, John. 2002. Compte rendu d'*Unless*, de Carol Shields (Londres, Fourth Estate, 2002). *Quill & Quire*, vol. 68, n° 3 (mars), p. 50.

Dvorak, Marta. 2002. « Carol Shields and the Poetics of the Quotidian ». *Journal of Short Story in English*, vol. 38 (printemps), p. 57-71.

Eagleton, Mary. 2005. « What's the Matter? Authors in Carol Shields' Short Fiction ». *Canadian Literature*, n° 186 (automne), p. 70-84.

Ellen, Barbara. 2002. Compte rendu d'*Unless*, de Carol Shields (Londres, Fourth Estate, 2002). *The Observer* (Online Edition), 28 avril.

Foster, Fiona. 2002. Compte rendu d'*Unless*, de Carol Shields (Londres, Fourth Estate, 2002). *Room of One's Own*, vol. 25, n° 4, p. 99.

Howells, Coral Ann. 2003. « Regulated Anger ». *Canadian Literature*, n° 179 (hiver), p.107-109.

Knowles, Linda. 2003. Compte rendu d'*Unless*, de Carol Shields (Londres, Fourth Estate, 2002). *British Journal of Canadian Studies*, vol. 16, n° 1, p. 210.

Léger, Benoît. 1995. « Traduction littéraire et polyphonie dans *Mrs. Turner Cutting the Grass* de Carol Shields ». *Studies in Canadian Literature*, vol. 20, n° 1, p. 16-28.

Lockerbie, Catherine. 2002. Compte rendu d'*Unless*, de Carol Shields (Londres, Fourth Estate, 2002). *The New York Times* (Online Edition), 12 mai.

Morgan, Patricia Joan. 1997. « Transgressive Play : Narrative Strategies in the Novels and Short Stories of Carol Shields ». Thèse de doctorat, York, York University, 296 p.

Morrison, Blake. 2002. Compte rendu d'*Unless*, de Carol Shields (Londres, Fourth Estate, 2002). *Guardian Unlimited*, 27 avril.

Niederhoff, Burkhard. 2000. « How to Do Things with History : Researching Lives in Carol Shields' *Swann* and Margaret Atwood's *Alias Grace* ». *Journal of Commonwealth Literature*, vol. 35, n° 2, p. 71-85.

Shields, Carol. 2001. *Jane Austen. A life*. New York : Penguin Books, 185 p.

Shields, Carol. 2003 a. « Narrative Hunger and the Overflowing Cupboard ». In *Carol Shields, Narrative Hunger, and the Possibilities of Fiction*, sous la dir. d'Edward Eden et Dee Goertz, p. 19-35. Toronto : University of Toronto Press.

Shields, Carol. 2003 b. « About Writing ». In *Carol Shields: The Art of Writing Life*, sous la dir. de Neil K. Besner, p. 261-262. Manitoba : Turnstone Press.

Sterns, Kate. 2002. Compte rendu d'*Unless*, de Carol Shields (Londres, Fourth Estate, 2002). *Queen's Quarterly*, vol. 109, n° 2 (été), p. 283.

Stovel, Nora F. 2004. Compte rendu d'*Unless*, de Carol Shields (Londres, Fourth Estate, 2002). *The International Fiction Review*, vol. 31, n° 1-2, p. 92.

Thomas, Clara. 2002. Compte rendu d'*Unless*, de Carol Shields (Londres, Fourth Estate, 2002). *Books in Canada*, vol. 31, n° 4 (juin-juillet), p. 41.

Wachtel, Eleanor (dir.). 1989. *Room of One's Own*, vol. 13, n° 1-2 (dossier consacré à Carol Shields).