

Figures de l'adolescente et palimpseste féminin : la série d'Anique Poitras

• Lucie Guillemette •

Summary: *The series of four young adult novels by Anique Poitras centring on Sara Lemieux invites readers to share a growing protagonist's trials of life with the world around her. But the events that mark Sara's social and romantic development are continually called into question by her favourite authors (Louisa May Alcott, Anne Hébert, Anne Frank), films (*Roméo et Juliette* by Zeffirelli, *L'Amant* by Marguerite Duras), plays (*La Répétition ou l'Amour puni* by Anouilh), and essays (Virginia Woolf's *A Room of One's Own*). This paper suggests that such complex intertextuality results in a unique depiction of adolescence, one where female subjectivity leads to new modes of rationality appropriate to a postmodern moment.*

Résumé: *La série des quatre romans pour adolescents d'Anique Poitras s'articule autour d'un personnage central, Sara Lemieux, dont les lecteurs sont appelés à suivre l'évolution au cours de ses diverses expériences sociales et amoureuses. Fait essentiel, l'héroïne est une jeune fille privilégiant la lecture et l'écriture : les épreuves qu'elle subit et son rapport avec le monde environnant sont confrontés successivement aux œuvres de ses auteures préférées, Louisa May Alcott, Anne Hébert, Anne Frank, à des films, comme *Roméo et Juliette* de Zeffirelli et *L'Amant* d'après Marguerite Duras, ou des pièces de théâtre comme *La Répétition ou l'Amour puni* d'Anouilh, sans oublier des essais comme *Une Chambre à soi* de Virginia Woolf. Il se crée ainsi un réseau intertextuel complexe qui révèle une conception particulière de l'adolescence, conçue, selon Lucie Guillemette, comme «l'avènement d'une intersubjectivité féminine façonnant ses propres modèles de rationalité à une époque postmoderne».*

Depuis une vingtaine d'années, la présence de l'ailleurs se manifeste de façon caractérisée dans le roman québécois destiné à la jeunesse¹. À la faveur d'un dialogisme, pour reprendre ici un concept cher à Bakhtine², les

œuvres contemporaines articulent «le discours de l'autre» et encouragent du même élan une polyphonie narrative qui se répercute sur les autres composantes textuelles. Dans le cas de la représentation de l'adolescente contemporaine, force est de constater qu'un contexte d'écriture où les voix sont multiples a pour effet de rendre percutante une parole féminine désirent coûte que coûte désavouer le savoir totalisant et univoque du discours patriarcal. Plus précisément, au sein des œuvres de jeunesse écrites par des femmes au fil des années quatre-vingt-dix, l'adolescente s'exprime à maintes reprises à la première personne afin de s'affranchir d'une pensée logocentrique³ édiflée sur la domination et l'autorité. Il s'agit d'une subjectivité féminine qui établit un rapport avec la connaissance et tend à développer ses propres systèmes de références. Au cours de la dernière décennie, les nombreux récits imaginés par les femmes font advenir un dire féminin émancipé des représentations idéologiques que le patriarcat produit des filles. Adoptant une perspective qui consiste à nommer des lieux de discours féminins, le sujet de l'énonciation s'inscrit dans un processus de lecture/écriture faisant en sorte que la jeune fille puisse aspirer à un espace de représentation. Ainsi le ton de l'écriture est-il insufflé par des voix féminines qui, dialoguant avec d'autres cultures, s'orientent bien entendu vers la transmission des connaissances alors qu'elles sont porteuses d'un savoir.

C'est donc le *Je* de l'adolescente prenant en charge un récit destiné à la jeunesse qui retiendra tout particulièrement mon attention au sein de la présente étude. La «quadrilogie» romanesque dont Anique Poitras est l'auteure forme l'essentiel du corpus étudié. Il s'agit de *La Lumière blanche*, *La Deuxième Vie*, *La Chambre d'Éden* tome I et *La Chambre d'Éden* tome II⁴. Sans contredit, Poitras a produit une œuvre métissée à travers laquelle elle cherche à «transgresser la forme d'écriture sociale imposée *a priori*» (Voldeng, 528). Des renvois à une panoplie de textes du passé scandent en effet la trame narrative des fictions auxquelles se greffent successivement des morceaux poétiques et des chansons, des contenus dramatiques et romanesques, des fragments de journaux réels et fictifs, des formes épistolaires, des écrits théoriques. Fondée sur l'intertextualité, une telle pratique d'écriture fait intervenir plusieurs codes qui font éclater les cadres conventionnels du genre romanesque. À l'intérieur des récits faisant l'objet de mes investigations, l'intertextualité sert de catalyseur à la narratrice pour créer un espace dans lequel il lui sera possible de «s'affranchir des liens qui immobilisent sa pensée, son corps, son imagination» (Zavalloni, 7). En effet, l'intertexte établit une filiation du féminin dont la continuité sémantique réfléchit les désirs et les connaissances d'une adolescente à travers son apprentissage de l'amour, de l'amitié, de la mort, de l'exil et bien entendu de l'écriture. L'intertexte sert principalement, pensons-nous, à extraire le féminin du trajet identitaire d'une jeune fille qui lit et écrit. Manifestement, les femmes réelles et les femmes fictives dont rend compte la structure hybride du récit organi-

sent un régime de représentations à partir duquel l'adolescente peut laisser sa trace et faire entendre une «parole de femme». Je me propose de démontrer que la figure de l'adolescente présentée au sein de l'œuvre romanesque retenue se situe à la croisée de discours culturels susceptibles d'exprimer le point de vue d'une jeune fille de la modernité envisagée selon des ramifications postmodernes. Pour ce faire, j'examinerai le processus de l'intertextualité à l'œuvre dans les quatre ouvrages composant la série. Il s'agit d'abord d'identifier le discours citationnel afin de montrer les rapports qui s'établissent entre le texte emprunté ou texte dérivé (l'hypotexte) et le texte empruntant (l'hypertexte)⁵. Puis, il importera de cerner le mode et la fonction du corpus d'origine d'où est extrait le texte emprunté. Finalement, je tenterai d'interpréter la signification de l'intertexte selon une perspective épistémologique fondée sur la prolifération des savoirs.

L'adolescente et l'amour

Les quatre romans qui nous occupent sont articulés autour du personnage de Sara Lemieux. Le temps de l'histoire s'échelonne sur une durée de sept ans environ correspondant à la période de l'adolescence⁶. Dans *La Lumière blanche*, l'héroïne est âgée de douze ans tandis qu'elle célèbre ses quatorze ans au cœur de *La Deuxième Vie* et franchit le cap des dix-neuf ans dans *La Chambre d'Éden I*. C'est à ce même âge que la narratrice complète le récit de *La Chambre d'Éden II*. La naissance de l'amour associé à un véritable coup de foudre inaugure la narration de Sara. Celle-ci s'éprend d'un garçon dont la mère vient d'emménager dans le quartier montréalais où elle habite. Il s'agit de Serge Viens, un garçon «au beau regard vert tendre» (LB, 101). Paradoxalement, la jeune fille s'évertue à fuir son nouveau voisin à partir du moment où elle fait sa rencontre, bien décidée à dissimuler les sentiments véritables qu'elle éprouve à l'égard de Serge : «Si, par malheur, je le trouve sur mon chemin en direction de l'école, j'accélère ou ralentis le pas. Ou bien je traverse la rue et marche sur l'autre trottoir» (LB, 45). Âgée de douze ans, Sara traverse une étape de l'adolescence qui est, comme l'indiquent Braconnier et Marcelli, «cette période où l'individu fait l'expérience des contradictions, du paradoxe et de la souffrance qu'elles engendrent» (Braconnier et Marcelli, 12-13). Comme les actions du personnage féminin n'épousent pas les mouvements du cœur, des énoncés contradictoires ponctuent le discours intérieur de Sara : «Je ne sais pas comment j'ai pu le trouver beau une seule fraction de seconde! Il est laid comme un pou! D'accord, ce n'est pas une laideur. En tout cas, il m'énerve!» (LB, 45). On voit comment l'adolescente disserte ou discute «non pour savoir ce qui est vrai, juste ou convenable, mais pour prouver que ce qu'[elle] pense est vrai, juste ou convenable» (Mendousse cité par Galland, 38). À la manière postmoderne, le discours féminin acquiert une force argumentative. Persuadée qu'elle «ne fait pas le poids» aux côtés de Greta, la plus belle fille de l'école, Sara en arrive à la

conclusion suivante : «la seule chose qu'il me reste à faire, c'est de balayer une fois pour toutes le grand fendant de mes pensées» (LB, 81). Toujours selon les auteurs de *L'Adolescence aux mille visages*, «[l'adolescent contemporain] énonce des vérités absolues, intangibles; en même temps il doute profondément de lui-même, de son corps, des autres» (Braconnier et Marcelli, 12). Bien entendu, les paroles de Sara ne trouvent point d'écho dans la réalité puisque l'écolière ne peut chasser le jeune homme de sa mémoire, d'autant plus que les circonstances les réunissent pour la période des vacances. En fait, les jeunes tourtereaux accompagnent leur mère respective à Wells, une station balnéaire située dans le Maine aux États-Unis, où leur union va se concrétiser. Mais, les aveux se feront attendre. Contrariée par le fait que son Roméo ne lui consacre pas suffisamment d'attention, Sara n'a d'autre choix que de se prélasser sur les plages américaines. Cependant, l'adolescente frustrée ne savoure guère les plaisirs de l'océan : «À part moi, tout le monde ici nage en plein bonheur» (LB, 89). Plutôt que de communiquer ses sentiments au principal intéressé, elle se cantonne dans le mutisme et la morosité. On note ainsi que l'expérience de l'amour entraînée par la découverte de l'autre sexué provoque chez l'adolescente des sentiments mitigés et engendre des conflits avec le monde extérieur.

L'adolescente et la lecture

Suivant un contexte marqué par l'attente de l'amour, Sara s'initie en quelque sorte à l'univers de représentations des adolescentes et aux pratiques symboliques qui le sous-tendent. À l'exemple de sa mère qui dévore un best-seller québécois, la jeune fille entame la lecture d'un roman, le désormais célèbre classique pour la jeunesse qui fut et est encore aujourd'hui l'un des textes préférés des adolescentes. Il s'agit de *Little Women* de Louisa May Alcott, dont le titre de la traduction française est *Les Quatre Filles du docteur March*⁷.

D'emblée, on constate que la jeune Sara est posée comme une lectrice astucieuse, sachant lire entre les lignes. Alors qu'elle relate son séjour à Wells, Sara reproduit un passage du chapitre inaugural du classique américain où Jo, Meg, Beth et Amy March écoutent attentivement leur mère procédant à la lecture d'une missive signée par le père parti à la guerre. Le Je féminin compare son sort à celui de jeunes filles vivant au cœur de la Nouvelle-Angleterre du dix-neuvième siècle et met en rapport par le fait même des espaces culturels distincts. La narratrice s'identifie aux personnages de Alcott puisqu'elle médite sur les bienfaits de la raison, à la fois pour les sœurs March et pour elle-même. Incidemment, la jeune Québécoise transpose des fragments romanesques au sein de son propre récit de pensées : «je suis sûr [...] qu'elles lutteront courageusement contre leurs ennemis intérieurs et sauront si bien se dominer qu'à mon retour je serai plus fier que

jamais de mes vraies petites femmes [...]» (*LB*, 90; Alcott [1988], 22). L'hypertexte rapporte les propos de monsieur March, soucieux que ses filles acquièrent de la maturité et deviennent raisonnables en son absence. Le discours du père n'est guère inusité puisque, tel le rappelle Olivier Galland, «[tout] au long du dix-neuvième siècle, les manifestations d'impatience, de révolte ou de désenchantement juvéniles ont inquiété les porte-parole de la morale bourgeoise [...]» (Galland, 28). Citant d'abord un passage du roman de Alcott, le *Je féminin*, depuis un lieu d'énonciation dont les repères géographiques sont eux-mêmes américains, interprète par la suite sa situation en scrutant à la loupe les mots utilisés par le personnage masculin de l'hypertexte : «Au rythme où vont les choses ici, mon père n'aura aucune raison de m'aimer encore plus fort qu'avant. Je ne sais pas comment m'y prendre, moi, pour bien me dominer. Et mon ennemie n'est pas du tout intérieure» (*LB*, 90). Incapable de supporter les leçons moralisatrices de sa mère et mue par un sentiment de jalousie à l'endroit de la jeune fille qui tente de séduire son compagnon, Sara matérialise en quelque sorte les «ennemis intérieurs» auxquels fait allusion le docteur March, comme l'atteste la féminisation du lexème «ennemis» devenu les «ennemies» au sein du récit contemporain. L'attitude de la protagoniste à l'endroit de Milène Joli qui ne cesse de «se trémousser devant Serge» (*LB*, 87) rappelle sous certains aspects Jo March détestant «les petites filles coquettes qui ne cessent de se pavaner»⁸. La jeune Américaine prétend que semblables comportements suscitent des rapports d'inégalité entre filles et garçons, comme elle le fait remarquer à son copain Laurie : «Si j'étais un garçon, nous pourrions nous sauver tous les deux et passer des moments formidables; mais comme je ne suis qu'une misérable fille, je suis obligée de me conduire convenablement et de rentrer chez moi» (Alcott [1988], 340). À l'instar de Jo, Sara rejette les modèles de la séduction assujettissant les filles aux garçons. Chacune à leur façon, les protagonistes récusent le rôle social des filles pour lesquelles le désir de plaire à l'autre sexe constitue le but ultime.

Nul doute que la fougue de Jo March s'apparente à celle de Sara résistant aux principes que veulent lui inculquer parents et enseignants. Le tempérament irascible de la jeune fille de douze ans est comparable à celui de l'adolescente de la fiction américaine, en proie à l'exaspération et à la colère, comme en témoigne le passage suivant : «Quand je perds la tête, je suis capable de tout. Je crois que je pourrais m'acharner sur quelqu'un et y prendre plaisir. J'ai bien peur qu'un de ces jours je fasse quelque chose d'abominable» (Alcott [1988], 132). Confrontée pour sa part aux diktats de l'autorité parentale, Sara éprouve des sentiments aussi explosifs que ceux exprimés par la fille du docteur March dont les sautes d'humeur font penser à un jeune animal sauvage. À sa mère qui la réprimande suite à son retour tardif d'une ballade au clair de lune au bras d'un nouvel amoureux, Sara réplique : «[...] arrête de me couvrir, je ne suis pas un œuf! [...] Et ta morale, j'en ai

rien à foutre ! [...] Moi, je commence à en avoir ras le bol de tes recommandations, de tes conseils, de tes discours à n'en plus finir! Sans compter tes critiques et tes éternels reproches !» (LB, 100). Le contexte puritain et rigoriste où évoluent les personnages féminins de Alcott valorise la bienséance et prescrit un idéal moral. Il diffère à cet effet de l'époque contemporaine au sein de laquelle les adolescents ont appris à exprimer plus librement leur point de vue. L'idée «d'une personnalité intérieure en ébullition qui serait le propre de l'adolescence ne permet plus qu'on s'en tienne, en matière éducative, à une conception tutélaire et autoritaire [...]» (Galland, 41). En revanche, là où les parcours respectifs des protagonistes féminines vivant à plus d'un siècle d'intervalle se croisent, c'est vraisemblablement au niveau de leur insertion dans le domaine culturel et artistique. Si Jo March s'adonne au théâtre amateur et devient une femme de lettres, Sara Lemieux a l'occasion de promouvoir ses talents de comédienne et d'écrivaine. À la veille de ses quinze ans, elle se consacre de façon assidue à l'écriture en tenant un journal. Par la suite, elle suivra des cours d'art dramatique et entamera l'écriture d'un roman à saveur autobiographique.

À la lumière des allusions au classique américain, un intertexte féminin se dégage alors que la fiction de Poitras met en parallèle les expériences de deux adolescentes. Bien qu'elles évoluent au sein d'univers spatio-temporels différents, les héroïnes romanesques occupent un espace de représentation sur la scène publique. À titre de lectrice, Sara préfère visiblement le texte de Alcott aux romans qui idéalisent le portrait des filles éduquées pour devenir de bonnes mères et de bonnes épouses œuvrant dans la sphère domestique, si l'on en juge par le passage suivant: «*Les Petites Filles modèles* de la comtesse de Ségur. Elles avaient captivé ma mère lorsqu'elle était enfant, je les ai toujours boudées» (CE, 83). Cet extrait traduit bien la réaction de la protagoniste à l'endroit d'un discours littéraire où le sexe féminin est représenté comme étant naturellement soumis et obéissant. Quoique les séances de lecture s'accomplissent plutôt par dépit au stade du premier amour, elles ne peuvent que favoriser la réflexion d'une adolescente de plus en plus engagée vers le monde de la connaissance.

L'adolescente, le langage et la culture : l'expérience du monde

Les émois liés à l'éveil de l'amour ont ouvert la voie à la mise en rapport de deux espaces socioculturels où prédomine une figure particulière de l'adolescente. Or, l'expérience de la mort amène Sara à découvrir un univers symbolique réunissant des jeunes gens. De retour à Montréal, la jeune fille vit en effet une épreuve douloureuse : victime d'un accident de voiture, Serge meurt littéralement sous ses yeux. Une œuvre de William Shakespeare, *Roméo et Juliette*, devient alors un lieu discursif où la fiction et la réalité se confondent dans la pensée de celle qui a perdu tragiquement son amoureux : «J'ai douze ans et mon amour est mort» (LB, 141). La narratrice semble interpréter comme

un signe prémonitoire la découverte des personnages de Roméo et de Juliette au petit écran, quelques heures avant le décès du bien-aimé. Encore envoûtée par son aventure sur les plages américaines, Sara est subjuguée devant la production cinématographique de Franco Zeffirelli, adaptée du texte de Shakespeare. Punie suite à une sortie en ville, la jeune fille visionne le film en question. Il faut dire que le synopsis a tôt fait d'éveiller sa curiosité : «Dans la Vérone de la Renaissance, malgré la haine qui oppose leurs familles, un jeune homme et une jeune fille bravent les préjugés et s'aiment de toute l'ardeur de la jeunesse» (LB, 129). Quoique la tragédie date du seizième siècle, elle relate des faits qui n'ont rien d'obsolète aux yeux de l'adolescente. Afin d'immortaliser la figure du célèbre auteur, celle-ci surnomme «Willie» le chat que son père lui offre pour la délivrer quelque peu de son chagrin. Thématissant la passion amoureuse de deux adolescents, la pièce shakespearienne comporte une dimension symbolique pour la jeune fille. C'est à Juliette Capulet que s'identifie Sara Lemieux après avoir été séparée de son Roméo : «je lis et je relis *Roméo et Juliette* de William Shakespeare. Cela m'apaise» (DV, 18). Un peu plus d'un an après la disparition de Serge, la jeune étudiante accepte de participer aux activités de la troupe de théâtre fondée à l'école secondaire qu'elle fréquente. L'audition se déroule à merveille. L'adolescente «ayant lu et relu *Roméo et Juliette*» mémorise sans peine les répliques de Juliette, la célèbre héroïne. Le *Je féminin* introduit sous la forme d'un discours cité des fragments de l'œuvre shakespearienne, si bien que la protagoniste se transforme aussitôt en Juliette Capulet :

Je voudrais rester dans les bons usages; je voudrais, je voudrais nier ce que j'ai dit. Mais adieu les cérémonies ! M'aimes-tu ? Je sais que tu vas dire oui, et je te croirai sur parole. Ne le jure pas, tu pourrais trahir ton serment : les parjures des amoureux font, dit-on, rire Jupiter ... Oh ! gentil Roméo, si tu m'aimes, proclame-le loyalement : et si tu crois que je me laisse trop vite gagner, je froncerai le sourcil, et je serai cruelle, et je te dirai non, pour que tu me fasses la cour : autrement, rien au monde ne m'y déciderait ... En vérité, beau Montague, je suis trop éprise. (DV, 36)

Le discours amoureux dont Sara reconstitue quelques bribes met en évidence la force du désir bravant les préjugés, les us et coutumes. Le texte concède une place de choix à la jeunesse dont l'ardeur et la témérité tranchent avec les conventions et les valeurs familiales véhiculées à l'époque de la Renaissance. Suivant la perspective de la narratrice, la fiction où elle s'est introduite contribue à prolonger la réalité de l'amour incarné par un être disparu prématurément. Le *Je féminin* a d'ailleurs l'impression que les répétitions la font carrément halluciner puis déforment la réalité : «Je suis sans dessus dessous. Qui a embrassé qui ? Juliette, Roméo ? Ou Sara, Emmanuel ? Qui a vibré ? Juliette ... ou moi ?» (DV, 114). Par le biais du travail de la

citation, l'œuvre théâtrale conçue dans l'Angleterre du seizième siècle puis jouée quatre siècles plus tard à Montréal a pour fonction de traduire l'expérience accablante d'une adolescente amoureuse vivant au Québec, à l'aube de l'an deux mille. Il n'est guère étonnant que pareilles lectures aient façonné la vision du monde et de l'amour de Sara dont la meilleure amie a perçu l'essentiel : «Mandoline me trouve romantique, idéaliste, sainte-nitouche et vieux jeu; ça n'altère en rien notre complicité puisque nous nous fottons la paix avec nos visions du monde et de l'amour» (DV, 55). La lecture et la relecture de *Roméo et Juliette* qu'accomplit Sara a une incidence fondamentale sur son parcours professionnel. Emmanuel Ledoux, le garçon lui donnant la réplique à l'école, ne manque pas de lui faire remarquer qu'elle est douée pour l'art dramatique : «Je te connaissais des talents de musicienne, mais je ne savais pas que tu étais une actrice aussi douée ! Tu es géniale !», confie-t-il à sa partenaire de scène (DV, 37). Dès son jeune âge, Sara a été initiée à la musique, pour satisfaire le désir d'un papa charmé d'entendre sa fille jouer un concerto de Mozart au piano. Mais le théâtre représente une voie qu'elle a choisie elle-même. Non seulement l'adolescente s'est-elle mérité le rôle de Juliette dans une troupe de théâtre amateur, mais elle poursuivra plus tard des études en art dramatique. À l'exemple de Jo March, Sara Lemieux s'inscrit au cœur d'un espace dominé par l'art et la culture.

Nombreuses sont les marques énonciatives qui assignent à Sara un rôle de lectrice invétérée, ce qui lui confère un pouvoir sur le langage. Aussi observe-t-on la présence de clichés au sein du discours de la jeune fille. Il s'agit surtout de stéréotypes d'ordre linguistique qui s'actualisent par des syntagmes ou des phrases⁹. Les clichés abondent à travers le premier roman alors que la jeune narratrice effectue un travail de déconstruction du langage et en explore les formes figées. Tout se passe comme si le stéréotype était recyclé dans le but de récuser le discours de l'autorité parentale. Le *Je* de l'énonciation joue à maintes reprises sur le signifié des mots : «En général ma mère est plutôt occupée à me dicter ma conduite. Et à me corriger : en long, en large et en rouge, souligné trois fois» (LB, 17). Pris dans un contexte scolaire, les mots «dicter et corriger» possèdent une signification liée explicitement au travail de l'élève. La narratrice juxtapose à ce premier sens un second à caractère punitif et joue sur l'aspect polysémique des vocables. Elle démontre ainsi qu'elle sait manipuler le langage avec aisance. Force est de reconnaître que l'adolescence tente de désamorcer le cliché alors qu'elle fait cohabiter le sens littéral et le sens figuré par le biais de la condensation. En voici quelques illustrations : «Ma mère reprend son souffle et ses esprits» (LB, 16); «Je m'en mords les doigts et la langue» (LB, 33); «on se perd de plus en plus : de vue et du reste» (LB, 24); «je déguerpis en direction de ma chambre, les poings, les mâchoires et le cœur serrés» (LB, 37-38); «il me suggérait de compter les moutons, les grenouilles, les étoiles» (LB, 103). On note que le substantif «mouton» au sein du dernier exemple constitue l'unique cliché de

langage. Les éléments qui s’y trouvent juxtaposés annihilent la valeur du stéréotype en vertu du champ lexical auquel «grenouilles» et «étoiles» se réfèrent. Puis, à l’intérieur de l’énoncé «Je me jette dans la gueule du loup. Dans la fosse aux lions. Sur le piano sans queue» (LB, 66), seuls les deux premiers compléments circonstanciels relèvent du cliché. N’eût été le jeu avec «sans», le troisième complément serait passé inaperçu car le syntagme glane l’effet stéréotypique de ce qui précède. L’opération de la déconstruction qui met en question le caractère de vérité du cliché démontre, il va sans dire, une bonne connaissance du langage: «l’apparence n’est pas toujours trompeuse» (LB, 193), écrit Sara examinant son reflet dans la glace. Ainsi, le cliché survient dans le contexte de la communication avec le monde des adultes dont il est l’apanage. Parodié, dénoncé, recyclé, le cliché ponctue les paroles de l’adolescente révoltée. Âgée de douze ans, la narratrice de *La Lumière blanche* rend compte de sa différence au moyen de procédés linguistiques qui défigurent le cliché. Au fil des trois autres tomes de la série, la fréquence des stéréotypes linguistiques s’estompe au profit des poncifs thématico-narratifs actualisés par des figures de l’écrit (ou hypotextes).

Tout au long de la série romanesque, les figures littéraires servent d’outil critique à l’adolescente qui vit des moments difficiles. Forte de sa connaissance des *Fables* de La Fontaine, Sara, grisée quelque peu par l’alcool, s’amuse lors d’une soirée à décrire ses proches ainsi qu’elle-même sur le ton de l’ironie. Sa harangue se nourrit des métaphores utilisées pour personnifier les animaux à travers les textes écrits en vers d’un classique datant du dix-septième siècle: «... une fourmi! Ce serait plutôt le genre de ma mère: débrouillard, travaillant, organisée. La vraie fourmi de la fable. Je ne suis pas non plus une cigale» (LB, 173). Mais les souvenirs que ravivent certaines lectures poétiques s’avèrent parfois pénibles dans la mesure où ils suscitent une réflexion au sujet de Serge, l’amoureux. Lorsqu’elle ouvre fortuitement le recueil *Les Songes en équilibre* d’Anne Hébert, la narratrice s’attarde aux cinq vers libres composant la sixième strophe du poème «Sous la pluie». Seuls quelques fragments poétiques de l’hypotexte sont calqués sur le récit de la jeune fille qui pratique la citation: «En vain dans mon cœur / Je guette. / Il ne passe rien / Rien que la pluie / Que la brume» (LB, 194). Il convient de souligner que la pluie et la brume à l’intérieur du poème hébertien correspondent à l’absence ainsi qu’à un décor sans vie et sans relief contrastant avec la luminosité, la chaleur. On observe également que l’espace poétique se superpose à l’espace romanesque par l’entremise d’un lexème spatial commun, la «brume»: Sara reconnaît que l’année scolaire tirant à sa fin fut une «année passée dans la brume» (LB, 187). La jeune narratrice cite un second extrait du même recueil poétique. Il s’agit d’un fragment du poème intitulé «Fantasmagories»: «La brume s’étend / Par-dessus les champs; / Chaleur blanche / Lumière blanche» (LB, 194). Le Je féminin reproduit les quatre premiers vers du poème qui compte plusieurs strophes. Dans «Fan-

tasmagories», Anne Hébert décrit un espace dont la brume opaque en modifie la perception. Le texte décrit des champs incolores et des montagnes que le brouillard, auquel est conféré un certain pouvoir de néantisation, rend «translucides». Dans le contexte de l'écriture hébertienne, le signifiant «blanc» renvoie à des signifiés évoquant l'absence de couleurs; il est associé à la chaîne des signifiants «diaphane», «terne», «livide», «bleuâtre», «pâle». Or, le quatrième vers de la première strophe réitère le titre donné par le défunt Serge à une aquarelle réalisée lors d'un concours dont il avait été le gagnant : le croquis *La Lumière blanche* avait été adopté par un jury en vue de promouvoir la vente de produits laitiers.

Toujours dans «Fantasmagories», on relève deux vers au sein desquels est établi un rapport métaphorique significatif : «Le lac est blanc / Comme du lait » (Hébert, 67). La suite du poème suggère le talent imaginaire de l'adolescent disparu qui, à l'instar d'Anne Hébert, a interprété avec brio le blanc relatif au lait. Si Sara médite tant sur l'expression «Lumière blanche», c'est parce que le syntagme connote l'inoubliable dessin de son amoureux, puis sa tragique disparition. À ce point fascinée par l'aquarelle définie comme un objet signifiant dans la pratique discursive, la jeune fille «ne pense plus qu'à une chose : bouffer de la crème glacée» (*LB*, 167). En vertu de la présence de l'hypotexte, l'intitulé du roman prend tout son sens et initie un processus de mise en abyme : quelques années plus tard, lors de son séjour au Yukon, Sara entreprend l'écriture d'un roman dont le titre est «La lumière blanche».

Toujours est-il que le livre d'Anne Hébert demeure lourd de significations aux yeux de la jeune fille. Dans sa matérialité, l'objet rappelle le père ayant quitté le foyer familial pour aller vivre à Toronto. Ce dernier avait entamé la lecture des *Songes en équilibre* avant son départ, le bouquin étant demeuré bien visible dans la pièce attenante à la bibliothèque. Par conséquent, on peut prétendre que le personnage masculin a parcouru en entier le recueil d'Anne Hébert pour qui le thème de l'enfance revêt une importance capitale. Il importe de mentionner que l'ouvrage auquel se réfère Poitras comporte une section où sont regroupés sept poèmes consacrés à l'enfance. Les vers suivants : «Oh ! mes joies enfantines [...] Vous êtes disparues / Et sur l'eau / Ça fait des ronds / Qui s'en vont» (Hébert, 88) traduisent avec justesse les sentiments de l'adolescente, consciente du temps qui s'écoule. À travers le prisme d'un indéfectible regard protecteur, Marc Lemieux perçoit sa fille comme une enfant, en dépit de l'intérêt que celle-ci a développé à l'endroit de l'autre sexe. Face à celui qui la traite en petite fille, Sara n'est pas dupe et elle se montre agacée «quand il fait semblant de ne pas [la] traiter en bébé» (*LB*, 159). Devenu plus authentique, leur rapport a évolué avec le temps. Le père raconte à Sara les aventures de son aïeule au Yukon lorsque la jeune fille décide de visiter ces lieux nordiques. Marc Lemieux apprend notamment à sa fille que son arrière-grand-mère avait quitté son pays natal à l'épo-

que de la ruée vers l'or et qu'elle était devenue «danseuse de french-cancan dans un saloon de Dawson City au Yukon» (*CEE*, 12). L'histoire se répète dans la mesure où Sara suit les traces de son ancêtre, un peu comme s'il s'agissait d'une généalogie féminine. Pareille mise en abyme de l'énoncé donne lieu à une reduplication des structures narratives et à une superposition des figures féminines.

Au sein du récit de Sara, l'acte de lecture comporte une valeur cognitive. Il suscite des réflexions qui modulent un texte dans lequel s'énonce un sujet féminin, avec son corps et son esprit. L'éveil intellectuel de l'adolescente dont la narration reconstitue les différents stades s'accompagne de la prise de conscience du corps, posé comme un marqueur temporel : «Je ne suis pas une Vénus, moi ! Ordinaire, quoi ! C'est bizarre, avant aujourd'hui, je ne m'étais jamais arrêtée à ÇA [sic], la beauté» (*LB*, 80). Les pages de l'ouvrage hébertien que Sara tourne au hasard évoquent les talents artistiques de Serge Viens. À ces images se confondent les gestes d'un amour éphémère gravées à jamais dans la mémoire de l'adolescente : «notre histoire est faite de mots doux, de caresses, de longs baisers mouillés, de frissons» (*LB*, 157-58). La connaissance tirée des livres parcourus éveille la conscience de l'adolescente et lui permet d'interpréter son rapport au monde comme un être à part entière.

L'adolescente et l'écriture : une généalogie féminine

Si la mort du premier amoureux amène Sara à réfléchir sur la poésie et le théâtre, la perte de la mère résulte également en une ouverture à la connaissance. À l'âge de quatorze ans, Sara vit une seconde expérience traumatisante. Atteinte d'une tumeur au cerveau, sa mère est hospitalisée. Bien que son rôle de comédienne la passionne au plus haut point, Sara observe au quotidien des changements relatifs au comportement de l'aînée. Femme d'affaires aguerrie, Solange Lemieux se retire progressivement de la sphère professionnelle. Celle qui ne supportait pas la présence de Willie dort maintenant avec le chaton. Lorsque Sara apprend la funeste nouvelle, elle est indignée : «Chienne de mort ! tu m'as déjà pris mon amour ! Tu ne m'arracheras pas ma mère !», fulmine en vain l'adolescente (*DV*, 91). Mais elle ne montre point sa douleur, la raison l'instruisant de ménager la malade déjà affaiblie par son état. Le spectre de la mort rapproche considérablement la mère et la fille. Durant la maladie de Solange, le rapport entre les deux personnages féminins va prendre une tournure différente, comme quoi les paroles belliqueuses ayant ponctué leurs échanges appartiennent à un passé révolu : «Les après-midi où nous ne répétons pas, je ne pense qu'à une chose : aller voir ma mère» (*DV*, 122). Il ne s'agit ni de ressentiment, ni de quelques intentions narratives visant à associer les événements affligeants au destin d'une fille farouche et rebelle : «Je lui en [à la mort] veux de me voler

ceux que j'aime», songe Sara au chevet de sa mère mourante (*DV*, 146). C'est donc l'amour et l'affection qu'elles se portent mutuellement qui donnent à la mère et à la fille la force nécessaire pour affronter l'épreuve de la mort.

La disparition de Solange coïncide avec le début d'une autre vie pour Sara. Celle-ci quitte Montréal pour aller vivre avec son père et sa nouvelle épouse à Toronto. La jeune Québécoise y restera jusqu'à l'âge de dix-neuf ans. Exilée, l'adolescente fait l'apprentissage d'une culture et d'une langue étrangères. Suite au message que lui a livré sa mère agonisante sur une bande enregistrée, Sara commence la rédaction d'un journal intime. La défunte a légué à sa fille un livre «[qu'elle a] toujours gardé aussi précieusement que la prunelle de [ses] yeux, puisqu'il avait appartenu à [sa] mère» (*CE*, 22). Il s'agit du *Journal* d'Anne Frank. Si le texte évoque à nouveau la figure d'une adolescente, il constitue également une marque de la filiation à laquelle s'identifie Sara. À la manière d'Anne Frank, Sara Lemieux devient un *Je* diariste : «J'ai lu le *Journal* d'Anne Frank. Cette fille de mon âge est morte à quinze ans dans un camp de concentration pendant la Deuxième Guerre mondiale. C'est à cause d'elle que j'ai décidé de tenir mon journal moi aussi», écrit Sara le 2 juillet depuis ses nouveaux lieux d'habitat (*CE*, 23). Ainsi, le récit à la première personne stipule la présence d'un imaginaire féminin articulé autour d'un bien symbolique commun et transmis de génération en génération, de mère en fille, plus précisément. Lié à l'acte de lecture et d'écriture, l'héritage féminin débouche sur un discours émanant de la culture du savoir.

Parallèlement au récit de son odyssée à travers la ville anglophone, le *Je* énonciatif insère des fragments du journal entrepris quatre ans auparavant, au prélude de ses quinze ans. Assurément, la protagoniste se sent très seule et est passablement déroutée par les signes de l'ailleurs. Pour sa part, Anne Frank est une adolescente dont la réclusion a engendré une activité d'écriture intense, s'échelonnant sur une période de deux ans, soit de juin 1942 à août 1944. Antérieurement à son exil en Hollande, la jeune narratrice avait clairement exprimé les motifs l'ayant incitée à écrire : «Je ne parviens jamais à parler avec [mes camarades] d'autre chose que de banalités [...] car il nous est impossible de devenir plus intimes [...] je désire que ce Journal personnifie l'Amie. Et cette amie s'appellera Kitty» (Frank, 15). Le régime d'énonciation s'actualise à partir de la figure d'un *Je* scripteur qui s'adresse à un destinataire; celui-ci prend la forme d'un *Tu* dont le surnom a une consonance féminine. Nul doute que le besoin de se dire demeure à l'origine de la pratique d'écriture chez Anne Frank, comme ce fut le cas pour plusieurs jeunes filles qui décidèrent de tenir un journal à partir de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle en France¹⁰. Il en va de même pour Sara, isolée à Toronto. Voici ce que raconte le *Je* féminin à son destinataire, le fidèle journal dont le feuillet porte la date du 8 juillet :

Je ne suis pas une jeune Juive obligée de vivre en captivité parce qu'un

fou furieux au pouvoir s'est mis en tête d'éliminer ma race. Je suis une adolescente québécoise, prisonnière dans une tour d'habitation au bord du lac Ontario. La guerre a éclaté en moi. Lorsqu'elles explosent, les bombes ne détruisent pas les immeubles de la ville... À l'aube du troisième millénaire, je crève de peur et de froid dans une prison aux barreaux invisibles. (CE, 25)

Les premières semaines passées dans la ville d'adoption ne sont guère faciles pour la jeune Sara dont le souvenir de la mère lui arrache encore des larmes : «Je ne me fais pas à l'idée de parler *English*, de vivre en anglais. *Mother*, tu me manques» (CE, 32). Le discours féminin auquel se greffent des mots anglais met l'accent sur les difficultés de l'adolescente à se détacher de sa mère et, du même coup, à se distancier de sa langue maternelle. Sur le plan de l'énonciation, le vocabulaire connotant la guerre et l'isolement associe métaphoriquement la réalité de Sara Lemieux à celle d'Anne Frank qui a rédigé son journal dans des conditions difficiles. À cet égard, l'écriture permet à l'adolescente évoluant dans un contexte urbain et atomisé de se dire au moyen d'un langage collectif, transmis à travers plusieurs générations de femmes : «J'écris pour ne pas hurler. J'écris pour oublier et pour ne pas oublier. Pour ne plus sentir ce grand vide à l'intérieur de moi», affirme Sara dans les carnets du 2 juillet (CE, 24). Animé d'un sentiment de solitude, le *Je* narrant se livre à un exercice d'écriture pénétrée des marques discursives de l'altérité. Sous la forme du discours citationnel, le journal de Sara reproduit intégralement les paroles de la jeune Anne troublée par la guerre, depuis la petite annexe de l'immeuble où l'adolescente juive s'est tapie avec sa famille : «Souvent je me suis sentie abattue, mais jamais anéantie» (CE, 24). Impressionnée par les leçons de courage que lui prodiguent les écrits intimes de sa prédécesseure, la jeune Québécoise entend «[se] raccrocher [aux] paroles d'Anne Frank», tel le lui avait suggéré la voix maternelle ayant dépeint le *Journal* comme le «témoignage d'une adolescente courageuse et lucide» (CE, 22). Sara comprend la portée des états d'âme qui lui ont fait perdre le sens des réalités lors de la mort de Serge. Au contraire, le discours de la mère qui valorise le regard pénétrant d'Anne Frank exhorte l'adolescente à lire le monde avec discernement. En outre, les propos de la jeune Juive exercent une influence sur Sara qui s'inscrit peu à peu dans une pratique scripturale. Émancipée, Anne Frank exprime le désir d'évoluer dans la sphère publique et confie qu'elle ne pourrait se confiner à un espace domestique : «Je ne peux pas m'imaginer vivre comme Mère, madame Van Daan et toutes ces femmes qui ont fait leur devoir et seront oubliées plus tard» (Frank, 201). À l'instar d'Anne Frank qui affirme «[être] décidée à écrire» (Frank, 202), Sara Lemieux entreprend de produire un récit autobiographique suite à sa rencontre avec Sabrina Rasa, lors de son voyage au Yukon. Cette femme aux traits énigmatiques et dont le nom «Rasa» constitue un anagramme de «Sara» est associée à la figure d'un guide, d'un gourou interpellant la jeune fille en ces termes :

«Descends à ta source. Tout est là. Le chemin pour s’y rendre est simple. Ce qui est difficile, c’est de continuer» (CEE, 64). On aura reconnu certaines idées propres à un discours empreint de spiritualité qui proclame la primauté de l’esprit sur la matière perçue en définitive comme un obstacle¹¹. Manifestement, Sabrina a impressionné la jeune fille dont l’itinéraire spirituel est ponctué d’une première lueur : «Tout de blanc vêtue, cette femme porte de longs cheveux de la même teinte relevés en queue de cheval. Le regard gris de Sabrina Rasa me pénètre de la tête aux pieds» (CEE, 57). Perçue comme une thérapie libératrice, l’écriture de «La lumière blanche» amorcée sous l’influence de Sabrina permet à l’adolescente de se libérer du poids du passé, au même titre qu’Anne Frank est parvenue à oublier les atrocités de la guerre en écrivant.

L’adolescente, l’écriture et le jeu : la réplication de la figure amoureuse

Tel que le journal intime le transpose, le quotidien de Sara se situe dans le prolongement de la problématique liée aux femmes et à l’écriture. Suite à son installation dans des appartements plus spacieux à Toronto, le *Je* diariste se réjouit à l’idée de pouvoir vivre dans une pièce dont il peut disposer à sa guise. «Une chambre à soi!», s’exclame alors la jeune fille (CE, 31). En empruntant ainsi le titre de l’ouvrage de Virginia Woolf, la voix féminine insère ses projets de création au cœur de la réalité des écrivaines. Rappelons ce que disait Woolf à propos de l’espace matériel nécessaire à l’articulation du pouvoir inventif des femmes dans *Une chambre à soi* : «La liberté intellectuelle dépend des choses matérielles [...] Et les femmes ont toujours été pauvres [...] Les femmes ont eu moins de liberté que les esclaves athéniens» (Woolf, 162). La jeune narratrice met à contribution les propos de la romancière anglaise, alléguant que la société des hommes a privé les femmes de lieux d’où elles pouvaient s’énoncer. C’est pourquoi Sara apprécie tant le nouvel espace où elle pourra se consacrer librement à la rédaction de son journal.

D’autres écrits autobiographiques s’entremêlent au récit de Sara en vue de projeter l’image d’une adolescente à la fois lucide et amoureuse. Dans le prolongement d’un discours consacré à l’amour et à l’écriture, le *Je* féminin se réfère à un récit de vie qui a connu un grand succès dès sa parution. Il s’agit de *L’Amant* de Marguerite Duras. C’est l’adaptation cinématographique du texte français qui a fait connaître à la protagoniste l’histoire d’une autre adolescente et la relation qu’elle vécut avec un Chinois lors des années passées en Indochine, à l’époque du colonialisme. Le passage où l’héroïne se remémore son départ «sur le bateau qui l’éloignait de son amant» émeut fortement Sara (CE, 131). Celle-ci sanglote alors que la voix *off* se superpose aux images montrant l’adolescente «accoudée au bastingage comme la première fois sur le bac» (Duras, 136). Ainsi que le raconte l’auteure de *L’Amant*,

la jeune fille blanche regarde sans le voir l'homme de Cholen qui fut l'amant dont elle est maintenant séparée. La réplique apparaît sous la forme d'un fragment intertextuel énoncé à deux reprises au moment où Sara cite Duras : «elle avait pleuré parce qu'elle avait pensé à cet homme [...] et elle n'avait pas été sûre tout à coup de ne pas l'avoir aimé d'un amour qu'elle n'avait pas vu parce qu'il s'était perdu dans l'histoire [...]» (CE, 131). La figuration de l'adolescente amoureuse est puisée à même un discours littéraire, celui de la fiction autobiographique. La narratrice sollicite le texte d'un roman français de l'époque contemporaine, signé par une femme née en Indochine. Sur le plan de l'énoncé, l'hypotexte réfléchit l'image d'une adolescente connaissant une première expérience amoureuse. Il reproduit au niveau de l'énonciation les méandres de la mémoire, celle d'«une femme qui a commencé à écrire des livres» (Duras, 142) et qui se rappelle un passé amoureux. À la manière de Duras, Sara étudie les réminiscences du cœur au sein d'une écriture aux formes autobiographiques dominée par la figure d'une jeune fille en voie de devenir romancière. Lors de son voyage au Yukon où elle amorce un processus de création littéraire, Sara se réfère à nouveau au texte de Marguerite Duras qu'elle a pris soin d'emprunter à son amie Greta avant de quitter Montréal.

Au sein de la fiction romanesque, la mise en abyme d'autres textes a pour fonction essentielle de dégager diverses figures de l'adolescente. Engendré par la présence du journal dans le journal, du roman dans le roman, l'effet de spécularité contribue à établir une filiation du féminin si bien que se dédouble l'image de l'adolescente qui écrit. Une autre séquence intertextuelle s'infiltré dans la narration suite aux percées du personnage principal au théâtre. Le procédé diffuse à l'infini l'image de l'adolescente amoureuse à travers les couches textuelles. Dans un premier temps, le rôle de Juliette Capulet joué par Sara illustre la mise en abyme du théâtre dans le théâtre, du jeu dans le jeu. Lorsqu'elle se retrouve par la suite à Toronto, Sara suit des cours d'art dramatique. Comme elle décide de retourner à Montréal pour compléter des études en théâtre, l'héroïne reçoit un présent de Sylvain Labrise, son professeur d'art dramatique. En gage de leur amitié, ce dernier offre à la jeune fille le livre *La Double Inconstance* de Marivaux, le célèbre dramaturge du dix-huitième siècle. Or, le premier rôle dans lequel doit se produire Sara au Conservatoire est celui de Lucile, un personnage de la pièce *La Répétition ou l'Amour puni* de Jean Anouilh dont les protagonistes doivent répéter la pièce de Marivaux. Absorbé par les répliques à mémoriser en vue d'un exercice public, le *Je féminin* cite un passage du texte : «Aucun jeu, je vous l'assure. Quand j'aimerai un homme, à la minute où je le saurai, je ferai tout pour lui faire plaisir, comme vous dites [...]», répète inlassablement Sara, plongée dans la dramatique d'Anouilh (CE, 145). Les paroles de Lucile surviennent au début du deuxième acte au moment où le comte déclare son amour. Préparant un bal où l'on présentera la pièce de Marivaux, le comte

demande à Lucile de jouer le rôle de Sylvia, l'un des personnages de *La Double Inconstance*. Lorsque s'amorce l'action de la comédie de Marivaux, Sylvia est aimée d'un prince mais lui préfère Arlequin, un jeune homme de sa condition : «S'il m'avait dit: "Me voulez-vous, Sylvia ?", je lui aurais répondu: "Non, Seigneur; il faut qu'une honnête femme aime son mari, et je ne pourrais pas vous aimer" [...]», confie la jeune fille au porte-parole du souverain (Marivaux, 20). Par la suite, elle succombera aux charmes du prince. Au dernier acte, Sylvia lancera à l'ex-amant : «j'ai le cœur tout entrepris [...] il n'y a plus de raison à moi, c'est la vérité» (Marivaux, 90). Quant à Lucile, engagée comme gouvernante à la résidence d'un comte, elle se dévoue à son travail et n'a jamais aimé auparavant. Elle aussi répondra aux sentiments que lui porte son hôte. À un invité qui tente de réfréner l'amour de la jeune fille pour un homme qui n'est point de sa condition sociale, Lucile rétorque: «Je ne veux pas être raisonnable. C'est le premier mot qu'on emploie quand on va faire quelque chose de vilain» (Anouilh, 451). Les protagonistes féminines, Lucile et Sylvia, ont ceci en commun : elles sont courtisées par des hommes qu'elles disent ne pas aimer, mais elles leur ouvrent finalement leur cœur. Les deux hypotextes agissent comme des signes interprétants, dirait le sémioticien Peirce, parce qu'ils évoquent un rapport amoureux et préfigurent l'union de Sara et d'Emmanuel lors de leurs retrouvailles au Yukon.

Le langage de l'amour qui domine les œuvres de Marivaux et d'Anouilh, composées respectivement au dix-huitième et au vingtième siècles, s'oppose au langage de la raison : l'hypotexte amorce avec l'hypertexte un dialogue articulé autour de la présence de jeunes filles amoureuses qui jugent inconciliables l'attitude raisonnable puis celle adoptée dans les circonstances de l'amour. Il s'agit d'un procédé intertextuel créant un effet spéculaire : Sara se raconte et s'autoreprésente à travers des textes dont la mise en correspondance ébauche l'image redupliquée de la jeune fille amoureuse. Au moyen d'une stratégie discursive faisant émerger de la tradition littéraire française une figure de l'adolescente, le *Je* narrateur met en relief la structure dichotomique cœur / raison, si chère à la philosophie classique. À ce modèle de rationalité se substitue dans le récit de Sara un langage au sein duquel les intermittences du cœur ne vont pas nécessairement à l'encontre des exigences de la raison. Il s'agit bien entendu du langage élaboré par une écriture féminine «lucide», pour reprendre l'épithète utilisé par la mère de Sara. On voit comment la pratique discursive prend appui sur le discours maternel, dont le courage et le principe de raison se perpétuent à travers le journal de Sara.

Marqué des signes de la tolérance, l'amour s'oppose résolument à la guerre dans le récit de Sara Lemieux, captivée par des textes où il est question des rapports entre hommes et femmes. Afin de commenter l'opposition prévalant entre les lieux féminins de l'amour et les lieux masculins de la guerre dans la structure narrative, le *Je* énonciateur s'attarde à la présentation d'une

comédie d'Aristophane. Il s'agit de *Lysistrata* dont le rôle principal est tenu par Lena Cordeau, celle qui avait mis en scène *Roméo et Juliette* à l'école secondaire, quelques années auparavant. Il convient de noter qu'Aristophane est décrit comme un ennemi de la démagogie, de la violence et de la dictature. Quant à sa pièce, elle célèbre des vertus telles que la sagesse, la nature et la paix. Par l'entremise d'un texte de la Grèce antique, le sujet d'énonciation évoque le rôle déterminant d'une femme qui a opté pour la paix et mis fin à des conflits armés impliquant les Athéniens et les Lacédémoniens. La brochure publicitaire dont Sara prend connaissance reproduit les explications données par Lena sur la pièce en question :

Lysistrata signifie «Celle qui dissout les armées», et ce n'est pas en vain puisqu'elle réussit à convaincre ses consœurs de ne plus avoir de rapports sexuels, tant et aussi longtemps que les hommes s'adonneront à la guerre! Ces derniers, n'en pouvant plus d'être privés d'amour, choisissent de déposer les armes. (CE, 143)

Consciente des comportements inhérents aux différences entre les sexes, *Lysistrata* personnifie un être à l'âme pacifique et à l'esprit pénétrant. Sortie tout droit de la civilisation hellénique, la femme fictive se juxtapose aux figures de la jeune fille de cœur et de raison constituant le modèle féminin développé dans la série romanesque d'Anique Poitras. Encore une fois, il s'agit d'une pratique discursive sollicitant des textes du passé, un procédé par lequel la narratrice indique l'importance du thème de l'amour.

En dépit des années qui se sont écoulées depuis la représentation de *Roméo et Juliette* à l'école secondaire, Sara n'a pas oublié Emmanuel. La réciprocité est tout aussi vraie puisque celui-ci a tenté de communiquer avec l'élue de son cœur lorsqu'elle se trouvait à Toronto. Pareilles tribulations prolongent les jeux de l'amour dont font état sous certains aspects la comédie de Marivaux et la dramatique d'Anouilh. L'histoire se répète donc au fil des siècles : une jeune fille est aimée d'un homme qu'elle dit ne pas aimer. Celui-ci pour la conquérir doit la persuader de son attachement. Mais le parcours des jeunes gens vivant à une époque contemporaine prend une forme différente. Alors qu'ils répétaient la fameuse pièce, le jeune homme avait déclaré ses sentiments à Sara. Curieusement, la narratrice note dans son journal un événement qui la mettra en présence de celui dont elle avait jadis repoussé les avances. Le journal est daté du 7 mars : «Quel était cet éclair de génie de ma très chère coloc? Plusieurs membres de la troupe de théâtre [...] débarqueront chez nous samedi prochain. Ces retrouvailles, quelle merveilleuse idée pour pendre la crémaillère [...] un peu tard mais qu'importe!» (CE, 151). Sa copine Greta a organisé une soirée de retrouvailles avec les anciens de la polyvalente. Sara revoit alors Emmanuel qui poursuit des études en médecine. Mais elle ne fait que l'éviter. Il faudra attendre l'épilogue de *La Chambre d'Éden* afin de voir Emmanuel et Sara réunis pour de bon :

«Les bras d’Emmanuel se tendent vers moi puis m’enlacent. [...] Son souffle dans mon cou résonne dans ma poitrine qui gonfle» (CEE, 186). Délivré d’un passé aux accents tragiques, le *Je* féminin se pose dès lors comme un sujet désirant. La concrétisation des liens amoureux va de pair avec l’écriture d’une histoire dont la jeune femme est parvenue à se libérer au milieu des terres nordiques où s’était rendue jadis son ancêtre.

Néanmoins, Sara ne peut rester une adolescence toute son existence. La transition de la vie juvénile à la vie adulte semble affecter considérablement la jeune fille. S’adressant à son journal, la narratrice expose sa propre définition de l’adolescence dont elle s’apprête à vivre le dernier acte : «Inscrite depuis peu au *Big Club* des adultes. Dans une main, ce qu’il me reste d’illusions et, dans l’autre, la très nécessaire lucidité. Entre ces deux pôles, une pile de rêves en atteinte de classement» (CE, 117). Le *Je* féminin se réfère aux marques de l’idéalisme et du rationalisme, polarisées à l’intérieur du texte par les signifiants «illusions» et «lucidité». Au dix-neuvième siècle, ces mouvements ont déterminé, comme le soutient le sociologue Galland, le développement de la personnalité adolescente : «Après 1848, le mouvement romantique et l’agitation juvéniles amorcent leur déclin [...]. La génération du Second Empire répudie les élans du romantisme, vante le réalisme et se prend de passion pour la science rationaliste et le positivisme» (27). Au fil d’un parcours identitaire qui conduit à l’écriture de soi, le discours postmoderne de l’adolescente tente de relativiser les oppositions manichéennes établies entre le romantisme et le positivisme, l’ordre et le désordre, le «réel» et le «chimérique»¹².

Conclusion

Les textes empruntés qui forment le tissu culturel au sein duquel apparaît l’œuvre d’Anique Poitras sont nombreux et diversifiés. Par le travail de la citation se réfléchissent les images d’une adolescente privilégiant la lecture et l’écriture pour exprimer son rapport au monde et à l’amour dans *La Lumière blanche*, *La Deuxième Vie* et les deux tomes de *La Chambre d’Éden*. Une vaste circulation de signifiés unit ainsi la panoplie d’hypotextes qui parlent à des époques différentes de la jeune fille de cœur et de raison. À l’aube du troisième millénaire, le *Je* narrant articule sa parole d’adolescente à l’intérieur d’un texte hybride, véritable palimpseste où l’on nomme le féminin suivant un parcours généalogique particulier. À l’instar des écrivaines qui l’ont précédée, Poitras attribue un sens particulier à l’intertexte : «Les citations ne seront donc d’ailleurs [...] que des entrelacements privilégiés où les mots se marquent d’étreintes pour poursuivre ce qui de l’histoire [...] dit le durable et l’intime» (Gagnon, 158). Or, le durable, c’est la connaissance inscrite dans une culture au féminin que livre le palimpseste superposant les figures de la jeune fille. À travers ses écrits destinés à la jeunesse, Poitras

interpelle le passé et le transcode au moyen des procédés de l'intertextualité afin que les textes littéraires deviennent un signe interprétant de la mise en abyme du *Je* scripteur dans la fiction. En vertu d'une telle prolifération discursive s'exprime une conception particulière de l'adolescence, conçue comme l'avènement d'une intersubjectivité féminine façonnant ses propres modèles de rationalité à une époque postmoderne. Eliane Azoulay a déjà proclamé qu'«il n'y a pas une femme mais des femmes» (16). En paraphrasant les paroles de l'auteure, on pourrait affirmer qu'il n'y a pas une adolescente mais des adolescentes qui se ressemblent et se rassemblent dans la différence.

Notes

- 1 Voir Pouliot. Au sein de son étude, l'auteure analyse la présence des protagonistes dans des fictions contemporaines qui incarnent diverses formes de l'altérité et de l'ailleurs. Plus précisément, il y est question de personnages autochtones, de personnages d'origine européenne, d'origines asiatiques, africaine et latino-américaine ainsi que de personnages anglophones d'origine nord-américaine.
- 2 Tel que défini par Bakhtine, le dialogisme renvoie à la présence de l'autre susceptible d'introduire une brèche au sein d'un discours social dominant.
- 3 Nous empruntons le terme au philosophe Jacques Derrida. Une pensée logocentrique reconnaît à la raison homogénéisante le pouvoir d'interpréter le monde.
- 4 Les références à ces ouvrages seront identifiées respectivement par les sigles *LB*, *DV*, *CE*, *CEE*.
- 5 J'emprunte cette terminologie à Gérard Genette qui définit ainsi l'intertextualité ou l'hypertextualité : «toute relation unissant un texte B (que j'appellerai, bien sûr, *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire» (13).
- 6 Selon Braconnier et Marcelli, la période de l'adolescence commencerait vers l'âge de douze ans et se terminerait autour de l'âge de dix-neuf ans.
- 7 Paru en 1868, le roman eut un succès retentissant et s'attira immédiatement la renommée. On en vendit 60,000 exemplaires lors de la publication. *Little Women* demeura pendant trente-cinq ans l'un des romans les plus vendus aux États-Unis. Notons que Poitras a recours à la traduction de Vielhomme-Callais.
- 8 À la traduction française de Vielhomme-Callais utilisée par la narratrice, nous avons préféré celle de Godoc (8). Tel que traduit par Vielhomme-Callais, l'énoncé «j'ai horreur des chochottes» (12) n'exprimait pas clairement, selon nous, la signification des paroles de Jo March contenues dans la version originale.
- 9 Suivant la typologie développée par Jean-Louis Dufays, on pourrait répertorier trois sortes de stéréotypes : les premiers sont d'ordre linguistique (ou du code de l'*elocutio*) et se désignent comme «clichés»; les seconds appelés «poncifs» relèvent du plan thématique-narratif (ou du code de la *dispositio*) et sont réalisés à travers des scénarios, des actions, des personnages, des décors, etc. La troisième et dernière catégorie est d'ordre idéologique (ou de l'*inventio*) et rend compte de valeurs, des représentations mentales conçues comme des lieux communs constituant la *doxa* (106).

- 10 On songe bien sûr à Eugénie de Guérin dont l'écriture intime s'est avérée un modèle d'expression de soi pour nombre de ses contemporaines. Voir Lejeune.
- 11 Anique Poitras qualifie elle-même ses romans de «spirituels»; voir Robert. La série romanesque comporte de nombreux symboles spirituels ayant trait à la connaissance de soi. Que l'on songe à l'arc-en-ciel typique du courant du Nouvel Age, le chiffre sept, la flamme et les couleurs. De plus, la fiction fait état des expériences paranormales vécues par le personnage principal.
- 12 Auguste Comte, le père du positivisme, utilise ces mots pour expliquer la signification du terme «positif».

Références

- Alcott, Louisa M., *Les Quatre Filles du docteur March*, traduction de Paulette Vielhomme-Callais, Paris, Gallimard, 1988.
- , *Les Quatre Filles du docteur March*, traduction de Maud Godoc, Paris, J'ai lu, 1995.
- Anouilh, Jean, *La Répétition ou l'Amour puni* dans *Pièces brillantes*, Paris, Éditions de la Table ronde, 1972 [1951].
- Azoulay, Éliane, «Et si c'était Nausicaa ...», *Les Nouvelles littéraires*, no 2534, 1976.
- Bakhtine, M., *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- Braconnier, Alain, et Daniel Marcelli, *L'Adolescence aux mille visages*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Odile Jacob, 1991.
- Comte, Auguste, *Discours sur l'esprit positif*, 2 vol., Paris, Garnier Frères, 1949 [1844].
- Dufays, Jean-Louis, *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga Éditeur, 1994.
- Duras, Marguerite, *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984.
- Frank, Anne, *Le Journal d'Anne Frank*, traduit du hollandais par Tylia Caren et Suzanne Lombard, Paris, Gallimard, 1950.
- Gagnon, Madeleine, *Retailles*, Montréal, L'Étincelle, 1977.
- Galland, Olivier, *Sociologie de la jeunesse*, Paris, Armand Colin, 1997.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes : La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- Hébert, Anne, *Les Songes en équilibre : Poèmes*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1942.
- Lejeune, Philippe, *Le Moi des demoiselles : Enquête sur le journal de jeune fille*, Paris, Seuil, 1993.
- Marivaux, *La Double Inconstance*, Paris, Classiques Larousse, [1723].
- Poitras, Anique, *La Chambre d'Éden*, tomes I et II, Montréal, Québec/Amérique, 1998.
- , *La Deuxième Vie*, Montréal, Québec/Amérique, 1994.
- , *La Lumière blanche*, Montréal, Québec/Amérique, 1993.
- Pouliot, Suzanne, *L'Image de l'autre : Une étude des romans de jeunesse parus au Québec de 1980 à 1990*, Sherbrooke, Éditions du CRP, 1994.
- Robert, Véronique, «Anique parle aux ados», *L'Actualité*, 15 novembre 1998, 144-145.
- Voldeng, Evelyn, «L'intertextualité dans les écrits féminins d'inspiration féministe», *Voix et Images*, vol. VII, no 3, 1982.
- Woolf, Virginia, *Une Chambre à soi*, traduction de Clara Malraux, Paris, Denoël, 1992.
- Zavalloni, Marisa, «Introduction» dans *L'Émergence d'une culture au féminin*, sous la direction de Marisa Zavalloni, Montréal, Éditions Saint-Martin, 1987.

Lucie Guillemette est directrice du département de français de l'Université du Québec à Trois-Rivières. Parmi ses nombreuses activités de recherche, elle dirige le projet suivant : l'Amérique postmoderne dans le roman nord-américain contemporain des femmes (1980 à nos jours).