

**L'ÉCRITURE COMME IMPÉRATIF ET AUTOFICTION
MYTHOLOGIQUE DANS PRAGUE DE MAUDE VEILLEUX ET
LA MINOTAURE DE MARIÈVE MARÉCHALE**

**WRITING IMPERATIVE AND MYTHOLOGICAL
AUTOFICTION IN MAUDE VEILLEUX'S PRAGUE AND
MARIÈVE MARÉCHALE'S LA MINOTAURE**

**LA ESCRITURA COMO IMPERATIVO Y AUTOFICCIÓN
MITOLÓGICA EN PRAGUE DE MAUDE VEILLEUX Y LA
MINOTAURE DE MARIÈVE MARÉCHALE**

Loïc BOURDEAU¹

Résumé

Cet article analyse deux romans d'autofiction québécois, Prague de Maude Veilleux et La Minotaure de Mariève Maréchale, afin de mettre en avant les questionnements sur l'organisation sociétale des identités (genre, sexualité, origines, etc.), mais surtout la mise en récit de l'impératif d'écrire. Dans les deux cas, la mythologie et les références intertextuelles soulignent une relation étroite entre écrire, vivre et mourir. Qu'il s'agisse du style durassien de Veilleux, de la figure mythologique de la sirène, du mythe du Minotaure de Maréchale, ou de la fragmentation, nous avons affaire à des stratégies narratives qui viennent façonner et élargir le réel.

Mots-clé : autofiction, littérature québécoise, mythologie, écriture, queer.

Abstract

This article analyzes two works of autofiction from Québec, Prague by Maude Veilleux and La Minotaure by Mariève Maréchale, where societal order and identities (gender, sex, origins, etc.) are under scrutiny. More importantly perhaps, this contribution investigates the narrators' imperative to write and its articulation. In both cases, the use of myths and intertextual references underline a close relationship between the act of writing, life, and death. Whether it be Veilleux's durassian style, the figure of the siren, Maréchale's Minotaur myth, or the textual fragmentation of both novels, we are witnessing specific narrative strategies, which seek to fashion and expand the real.

Keywords: autofiction, Québec literature, mythology, writing, queer.

¹ loic.bourdeau@louisiana.edu, Université de Louisiane à Lafayette, États-Unis.

Resumen

Este artículo analiza dos trabajos de autoficción de Québec, Prague de Maude Veilleux y La Minotaure de Mariève Maréchale: las dos novelas investigan el orden social y las identidades (género, sexo, orígenes, etc.). Quizás lo más importante es que esta contribución investiga la escritura como imperativo y su articulación. En ambos casos, el uso de mitos y referencias intertextuales subraya una estrecha relación entre el acto de escribir, la vida y la muerte. El estilo durassiano de Veilleux, la figura de la sirena, el mito del Minotauro de Maréchale o la fragmentación textual de ambas novelas arrojan luz sobre estrategias narrativas que buscan modelar y expandir lo real.

Palabras claves: autoficción, literatura quebequense, mitología, escritura, queer

Introduction

Dès 1994, l'universitaire Lori Saint-Martin note, en guise de conclusion à son importante contribution *Le corps et la fiction à réinventer : métamorphose de la maternité dans l'écriture des femmes au Québec*, que :

Écrire devient une manière de résister à la violence de notre époque, de faire triompher la vie sur la mort (Chawaf 1992 : 178). Chacune des romancières étudiées ici [Monique La Rue, Madeleine Ouellette-Michalska, Élise Turcotte] contribue à sa façon à cette entreprise essentielle en faisant en sorte que le renouvellement des formes romanesques se double de l'élaboration d'une nouvelle éthique : non-violence, amour du quotidien, application tendre et attentive à écouter, dans la confiance et la compréhension, « le bruit des choses vivantes ».¹

Si Saint-Martin se concentre sur des expériences de maternité, sa réflexion sur une nouvelle éthique n'en reste pas moins pertinente pour la production littéraire de la fin du 20^e siècle et du 21^e siècle en cours. En ce qui a trait à ce dernier, « l'autofiction a été la première grande tendance des années 2000 » de Nelly Arcan à Michel Tremblay, en passant par de jeunes auteur.e.s tel.le.s que Maude Veilleux et Mariève Maréchale – les deux sont au cœur de la présente

¹ Saint-Martin, L., *Le corps et la fiction à réinventer : métamorphose de la maternité dans l'écriture des femmes au Québec*, dans *Recherches féministes*, 7 (2), 1994, p. 132.

analyse – pour mettre en lumière une expérience singulière à ambition collective.¹ Le journaliste Dominic Tardif, s'intéressant au cas de trois nouveaux auteurs québécois, propose à son tour que les textes sur lesquels il écrit – et je m'aventurerai à élargir ce constat à une large proportion des publications actuelles – ont pour vocation de « [p]éter le cube comme dans sortir de sa zone de confort, comme dans narguer les conventions, comme dans pulvériser la norme sociale. »² À juste titre, l'éthique littéraire dont nous sommes témoins s'inscrit dans une tentative sinon d'élargir ce qui est acceptable, de mettre en lumière les communautés sous-représentées ou tues. Pour le chercheur Alexandre Gefen : « le récit autobiographique contemporain vise la singularisation et l'accroissement de l'écart [entre le moi et la communauté], il est délibérément disruptif et cherche par l'ostentation non à guérir la marginalité, mais à l'exposer ».³ Dans ce sens, ces nouveaux textes peuvent avoir recours à la violence, à la fois thématique et formelle, dans le but de faire exister des subjectivités dominées ou oubliées. L'on notera néanmoins que « [m]algré la révolte, parfois violente, qui bout sous quelques-unes de leurs phrases, les romans de ces nouveaux mâles de [la] littérature [québécoise] témoignent tous d'une poignante tendresse envers certains de leurs personnages. »⁴

Les auteurs.e.s contemporain.e.s (de l'autofiction) participent activement à une critique sociale, à une mise en récit de la différence, à rendre trouble le genre, la sexualité et l'identité. Et, tandis qu'émerge sous nos yeux un renouveau littéraire, Isabelle Kirouac Massicotte et Pénélope Cormier soulignent que cette « littérature débarrassée de son carcan minoritaire (dans le contexte franco-canadien, du moins) [...] n'a plus besoin, pour exister, que la critique fasse retour sur son canon et ses œuvres les plus emblématiques. »⁵ À juste titre, les romans à l'étude dans ce présent travail – *Prague* de Mauve Veilleux (2016) et *La Minotaure* de Mariève Maréchale

¹ Guy, C., *Vive le Québec livre !*, dans *Lapresse.ca*, 15 mars 2018.

² Tardif, D., *Les nouveaux mâles de la littérature québécoise*, dans *Ledevoir.ca*, 29 septembre 2018.

³ Gefen, A., *Réparer le monde. La littérature française face au XXIe siècle*, Paris : Corti, 2017, p. 46.

⁴ Tardif, D., *op. cit.*

⁵ Kirouac, I., Cormier, M. et P., *Portraits et enjeux de la relève dans les littératures francophones du Canada*, @analyses, vol. 14, n°1, 2019, p. 5.

(2019) – s’imposent par eux-mêmes, par leur singularité et leur force stylistique ; chacun s’appuie toutefois sur une intertextualité riche, s’inscrit dans une lignée littéraire (voire théorique) et réfléchit à l’impératif d’écrire. En se penchant sur ces différents éléments, l’on mettra ainsi en lumière une production contemporaine, qui, marquée par les mythes, par le passé et le présent ouvre la voie/voix à de nouvelles utopies, de nouveaux lieux, des hors-lieux, des non-lieux, et surtout à des lieux d’exploration, d’imagination de nouvelles individualités et collectivités.

Prague, ou le récit de l’intime

Publié en 2016, *Prague* de Maude Veilleux entraîne le lectorat dans l’intimité d’une femme mariée qui « écrit de la poésie, travaille dans une librairie, avale beaucoup de bière et de drogues »¹ et partage sans honte ni censure ses aventures (sexuelles) avec son employé-amant. Dès le départ, le récit propose une configuration relationnelle peu présente dans la littérature ; la narratrice note : « J’arrivais très bien à aimer deux hommes en même temps. J’avais mon mari et j’avais mon amant. Je ne sentais aucune culpabilité. Je ne mentais à aucun des deux »². Constitué de fragments plus ou moins longs et privilégiant des phrases courtes, le roman donne ainsi la parole à une narratrice « [v]ertigineusement impudique, follement obsédée par le pouvoir de la fiction de modeler le réel »³. De fait, avant de considérer la représentation subversive de la sexualité offerte par Veilleux, j’interroge la façon dont le récit dépasse, l’intime et (re)pense l’impératif d’écrire en analysant ses échos néoromanesques et son recours à la mythologie. Plus justement peut-être, il s’agirait, plutôt que du dépassement de l’intime, de son intégration dans la pratique littéraire comme moteur.

Lors d’un échange avec son amant, au début de la relation, la narratrice rapporte la scène suivante :

*J’ai dit : ça ne pose pas problème. Ce qui pose problème
c’est le fait que je sois ta boss.*

¹ Tardif, D., *Le roman comme acte de courage kamikaze*, dans *Ledevoir.com*, 27 août 2016.

² Veilleux, M., *Prague*, Québec : Hamac, 2016, p. 27.

³ Tardif, D., *op. cit.*

Il a dit : tu me dis que ce n'est pas un problème avec ton mari.
J'ai dit : je te le dis.
Il a dit : c'est le travail ?
J'ai dit : oui.
 [...]
 Une amie poète est venue nous interrompre. Elle a dit : fais-tu des conneries ?
J'ai dit : non.
Elle a dit : tu n'as pas besoin que je te sauve ?
J'ai dit : non.¹

Devant l'utilisation profuse des pronoms sujets à travers l'entière du récit, l'alternance dialogique (« j'ai dit / il a dit »), et l'organisation de l'intrigue autour de la relation entre la femme et l'amant, le lectorat peut entrevoir le spectre de l'écriture durassienne.² En privilégiant la vie intérieure du « je » sans égard pour une temporalité claire et linéaire, en mettant en mots une relation émotionnelle et physique intense, empreinte de transgression sexuelle et de folie, *Prague* s'offre à nous comme *L'Amant* nouveau, contemporain. Si pour Anna Ledwina : « [l]a place accordée au plaisir charnel est indéniable chez Duras »³, il en va de même chez Veilleux, qui, en l'espace de 107 pages, décrit près d'une quinzaine de scènes érotiques, plus ou moins longues et plus ou moins violentes : « Réveillés ensemble. Baiser. Doigt. Bouche. Cunnilingus. Son genou sur ma poitrine. Manque d'air. Ses mains autour de ma gorge. Venu dans ma bouche. Baisers. Dans ses bras longtemps »⁴ ou « Nous sommes allés dans sa chambre. Nous avons baisé. J'ai joui sur lui. »⁵

¹ Veilleux, M., *op.cit.*, p. 16.

² Il serait tout aussi pertinent de rapprocher *Prague* du travail littéraire d'Annie Ernaux (citée dans le roman), dans ce que l'érotisme joue un rôle important dans son écriture. Voir Julie Leblanc, « Érotisme et sensualité dans l'écriture autobiographique d'Annie Ernaux », *Genres, sexes, sexualités. Que disent les manuscrits autobiographiques ?*, Mont-Saint-Aignan : Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2016, p. 48-61.

³ Ledwina, A., *Désir féminin, folie et écriture : la transgression chez Marguerite Duras*, dans *CIELAM*, 5 juin 2014 (en ligne).

⁴ Veilleux, M., *op. cit.*, p. 32.

⁵ *Ibidem*, p. 81.

Par-delà sa prédominance thématique, le désir vient également rythmer le récit ; il semble se structurer selon la forme-même du rapport sexuel : plus ou moins lent, chaotique, imprévu, excitant, fatigant... Dans ce sens, si l'incipit marque la rencontre entre les deux amants, c'est l'occasion de préliminaires (pour les personnages de même que pour le lectorat) – « Il a mis de la musique. Il essayait de s'approchait. J'hésitais. [...] J'avais très envie de lui. »¹ – desquels s'ensuivent une série d'ébats et de paragraphes de longueur variée. Le texte, dans un crescendo de va-et-vient érotiques, de folie, se dirige inévitablement vers son point orgasmique. La narratrice clôt alors le récit avec cette phrase : « Depuis le début, j'avais voulu écrire un roman. »² Cette finalité, ce point d'orgue dans l'écriture, reflète ici une narration marquée, dès ses débuts, par le désir et le rapport à la littérature. Travailler le corps et travailler le corps du texte pour donner lieu à un surgissement : le roman.

L'entrelacement narratif entre les ébats sexuels et les considérations sur le roman qu'elle écrit presque sous nos yeux confirme alors le lien inextricable entre désirer et écrire. Ledwina souligne :

Pour Duras l'écriture est une expérience qui consiste à franchir les limites du connu, à exprimer ravissement, souffrance et désir dans leur violence. Le fait de créer apparaît en tant que substitution au désir érotique, transfert du plaisir depuis la sexualité dans les sensations et, en même temps, dans les mots.³

Chez Veilleux également, tout n'est qu'exploration du charnel, tout n'existe qu'à partir du charnel : c'est un chemin de la chair du corps vers la chair du roman. L'expérience intime constitue le squelette narratif sur lequel la narratrice vient déposer, par fragment, l'histoire, la vie. À l'instar de Duras, le transfert érotique a bien lieu dans *Prague*, le désir irrigue le récit et « la transgression demeure son principe et sa dynamique créatrice »⁴ :

¹ *Ibidem*, p. 9.

² *Ibidem*, p. 107.

³ Ledwina, A., *op. cit.*

⁴ *Ibidem*.

Le roman commençait à tourner en rond. Les gestes devenaient répétitifs. Cet ordre de choses que l'on fait pour se rapprocher ; les baisers, les accolades, les langues dans le cou, les mains sur les fesses [...] Il y avait là une violence qui escaladait, mais même là, ce n'était pas assez. Il n'y avait pas encore de sentiments d'attachement, pas de drames en vue. Que du sexe et quelques claques.¹

À la recherche du drame, du surplus qui permettra la naissance du roman, s'ajoute une mise en danger constante, un rapprochement à la mort, à la perte de soi : « J'avais parlé avec Guillaume [le mari] sur Skype. Je lui avais expliqué que j'avais l'impression de m'être dédoublée. Une partie de moi pour vivre, l'autre pour la regarder vivre. »² Plus le roman avance et plus la narratrice perd son ancrage dans le réel, car elle « aime mieux vivre une réalité virtuelle. »³ Alors, au-delà du style durassien, le texte fait appel à une intertextualité mythologique qui rend compte du processus d'écriture et de sa difficulté. Se comparant à « une sirène avec des jambes »⁴, celle d'Andersen et non de Disney, qui « ne regrettai[t] pas d'avoir troqué [s]a voix contre ces jambes et ce sexe tout au bout »⁵, la narratrice se demande : « une sirène peut-elle écrire ? Peut-être est-ce la seule chose qu'elle peut faire. Ne plus parler, écrire et offrir son sexe. »⁶ Selon Hélène Vial :

Les toutes premières Sirènes de la littérature incarnent donc et le savoir et ses dangers : la transmission de ce qu'elles savent – et elles disent tout savoir – comporte, par la jouissance sensorielle dont elle s'accompagne, un danger de mort pour celui qui en bénéficie.⁷

Si la narratrice, partageant son intimité, est dotée du savoir, de la connaissance d'elle-même, elle reste dépourvue d'une voix. Elle a choisi d'être complètement femme, physiquement du moins, pour sentir et écrire. Enlever la parole à la femme semble, de premier

¹ Veilleux, M., *op. cit.*, p. 30.

² *Ibidem*, p. 105.

³ *Ibidem*, p. 100.

⁴ *Ibidem*, p. 43.

⁵ *Ibidem*, p. 44.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Vial, H., *Les sirènes ou le savoir périlleux*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2014, p. 10.

abord, en opposition avec une approche féministe, mais l'écriture *vaut* parole. De fait, l'intégralité du positionnement identitaire existe dans la dualité : elle est femme et sirène, muette et parlante, active et passive, objet et sujet de l'écriture, elle est « une puissance destructrice, une enchanteresse. La proie et le prédateur. »¹ De même, elle met en danger son intimité et l'intimité d'autrui, elle « [s]e questionnai[t] sur le privé [...] [s]e demandai[t] si [elle] trahissai[t]. Mais, finalement devenue « une créature magique, un monstre marin », « [u]n mythe », « [u]n démon intérieur »², la narratrice comprend qu'« il n'y aurait que la littérature pour [lui] permettre de sentir un peu de complétude. Que la littérature. »³ L'on pourrait donc voir dans la figure de la sirène une réflexion plus large sur l'autofiction et l'engouement contemporain pour le genre. *Prague* est un chant d'amour à la littérature⁴, en envoûtement (voyeuriste ?) qui happe le lectorat et le séduit grâce à « [u]ne proximité impossible autrement. »⁵ Mais à quel risque et à quel prix ?

En mettant le corps au centre, Veilleux s'inscrit et dépasse une lignée littéraire (québécoise) que l'on peut observer, par exemple, dans « La représentation du corps dans la littérature québécoise » de la chercheuse Lucie Lequin. À la fin de sa contribution, celle-ci déplore une production où les femmes « ne savent plus habiter leur corps [...] elles acceptent de rester en latence », avant de se demander : « À quand le retour à la femme intégrale ? »⁶ Les romans publiés cette dernière décennie semblent avoir répondu positivement à Lequin en faisant place à la subjectivité, au plaisir, au désir et à la *complétude*, pour reprendre le terme de Veilleux. Au-delà des considérations sur l'écriture, celle-ci participe activement à

¹ *Ibidem*, p. 87.

² *Ibidem*, p. 106.

³ *Ibidem*, p. 107.

⁴ L'on notera que le texte inclut plusieurs références musicales – Portishead, Antony and The Johnsons, PJ Harvey et Nick Cave, The Cure, ou encore Rufus Wainwright – qui accompagnent la narratrice et rythment le récit. Ce fond sonore, cette petite musique, permet d'atteindre un autre niveau d'émotion et de psychologie du personnage.

⁵ *Ibidem*, p. 106.

⁶ Lequin, L., *La représentation du corps dans la littérature québécoise*, dans *Intercambio*, vol. 2, n°1, 2009, p. 213.

l'élargissement des normes et des représentations du genre et de la sexualité. Comme c'est le cas chez Duras, pour qui « [l]a transgression sexuelle est [...] principalement traitée comme la déconstruction de la norme »¹, la narratrice de *Prague* s'éloigne d'une vision acceptable et aseptisée de la sexualité en explorant le couple ouvert, la violence dans la sexualité et la bisexualité. Lors d'ébats avec son amant, elle raconte :

*J'ai dit : pourquoi est-ce que tu m'as demandé si j'étais
endurante à la douleur ?*

Il a dit : je sais pas.

J'ai dit : je le suis. Tu peux me faire mal.

Il a dit : j'ai peur de trop aimer ça.

J'ai dit : s'il te plait.

*Il m'a embrassée. Il m'a serré la mâchoire, puis m'a giflée.
Ensuite, il s'est assis sur moi et m'a serré la gorge. [...] Il a
recommencé sept ou huit fois. Mes jambes tremblaient, bougeaient
malgré moi. [...] Il était bandé. Il s'est approché de mon visage et il a
dit : ne meurs pas.*

*Je voulais qu'il ne me lâche jamais. Je voulais penser qu'il
pouvait me tuer. Je voulais qu'il me serre la gorge encore pendant
des années jusqu'à ce que je m'éteigne.*²

Le dialogue rapporté, situé juste après une scène de sodomie (« J'ai dit : viens dans mon cul »³), souligne une curiosité ou une soi-disant incohérence quant à la possibilité du corps-femme de trouver du plaisir dans la violence érotique. Cette violence n'est toutefois possible que grâce à l'acte préalable de parole. De fait, la narratrice prend le soin d'*énoncer* son désir en accordant son consentement, en demandant la force (« s'il te plait »). L'emploi de « j'ai dit » suivi du modale « pouvoir » (utilisé à la deuxième personne du singulier) témoigne d'un partage égalitaire du pouvoir (sexuel) que l'on retrouve à travers le récit. L'on peut considérer en exemple deux moments de jouissance qui renforcent ce partage : « Il est venu sur mon ventre »⁴ précède de quelques lignes « J'ai joui sur lui. »⁵ L'acte

¹ Ledwina, A., *op. cit.*

² Veilleux, M., *op. cit.*, p. 24.

³ *Ibidem*, p. 23.

⁴ *Ibidem*, p. 80.

⁵ *Ibidem*, p. 81.

de jouir de l'un à ou sur l'autre est réciproqué, si bien que même en position de soumission, celle-ci est choisie ou sollicitée, par la narratrice.

La répétition de « je voulais » dans l'extrait susmentionné et les références à la masturbation (« Je me masturbais [...] Pendant qu'il me chokait »¹) permettent de faire entrer dans le réel un univers sexuel encore peu visible.² Cette transgression subvertit, de surcroît, les modèles sociaux normatifs, dans la mesure où amour et sexualité sont détachés. Comme le note Isabelle Boisclair dans son analyse récente d'un autre phénomène culturel subversif, « le weblog de *Solange te parle* »³, ce détachement « est cens[é] être l'apanage du masculin, qui serait le seul apte à bien dissocier sentiments amoureux de la stricte attirance physique et ainsi être le seul à profiter des délices offerts par les deux mondes. »⁴ Chez Veilleux, la sexualité sans sentiments occupe une large partie du roman – elle est une sexualité créatrice avant tout – et ce n'est que plus tard qu'un partage de sentiments a lieu : « J'ai dit : je t'aime, Seb. Il a dit : je t'aime. »⁵ L'expression réciproquée de l'amour opère néanmoins dans un environnement queer plus large de couple ouvert et de bisexualité. Surtout, considérant que, dans la culture *mainstream*, « la jouissance des hommes et celle des femmes ne sont pas traitées avec le même sérieux [...] qu'on perçoit [l'orgasme] des femmes comme incertain et facultatif »⁶, *Prague* s'éloigne d'une telle représentation disproportionnelle et injecte de l'égalité dans le plaisir. La sexualité est ancrée dans un principe simple, énoncée au début du roman, qui sert de fil conducteur : « J'ai dit : je m'appartiens. »⁷

¹ *Ibidem*, p. 30.

² Il est important de différencier soumission (volontaire) et positionnement victimaire. À juste titre, la narratrice refuse cela. Ayant fait lire le manuscrit à son amant, il commente : « Il a dit : on dirait que je te fais tout cela et que tu ne veux pas. Que tu le subis. Tu as un peu l'air d'une victime. J'étais fâchée qu'il me dise cela. [...] J'ai dit : je te demande de le faire. Je dis que j'aimerais que tu le fasses longtemps, toujours. C'est écrit juste là. » (*op. cit.*, p. 85-86)

³ Boisclair, I., *Solange te parle féministe. Sexe, genre et sexualité dans les capsules de Solange te parle*, dans *Itinéraires* (en ligne), 2017-2, p. 1.

⁴ *Ibidem*, p. 4.

⁵ Veilleux, M., *op. cit.*, p. 74.

⁶ Boisvert, L., *Le principe du cumshot*, VLB Éditeur, Montréal, 2017, pp. 204-205.

⁷ Veilleux, M., *op. cit.*, p. 14.

Elle-même bisexuelle, mariée à un homme bisexuel, la narratrice de Veilleux offre là aussi une vision rare, tout en déconstruisant les stéréotypes qui entourent cette orientation sexuelle :

J'avais jusqu'à ce moment une vision assez binaire de la sexualité. J'avais été en couple avec une femme, puis avec mon mari. J'avais eu des aventures avec d'autres mais presque toujours dans des contextes de fêtes, d'alcool. Rien sur le long terme. [...] [J]e catégorisais les pratiques selon les genres. Touchers des femmes, touchers des hommes. Je découvrais que c'était faux. Qu'il n'y avait que des touchers d'individus et que le genre n'avait pas grand-chose à voir avec la façon d'approcher l'autre.¹

La bisexualité de mon mari ne m'inquiétait plus. [...] Ensuite, cette idée du bisexuel qui doit absolument aller voir ailleurs est ridicule. J'étais moi-même bisexuelle, je ne voyais aucune femme depuis des années et je m'en portais bien. [...] La bisexualité masculine a cela d'inquiétant qu'on ne la comprend pas bien, qu'on n'y croit pas. On ne s'interroge jamais autant sur un rapport homosexuel dans le parcours d'une femme tandis qu'un homme devient automatiquement un homosexuel dans le placard. J'avais mis du temps à comprendre.²

Fantasmée, stéréotypée, la bisexualité perce lentement dans l'espace public et médiatique. Des productions anglophones (principalement) et francophones lui font une place mais « les personnes bisexuelles souffrent encore d'une invisibilisation qui contribue à la perpétuation des discriminations à leur égard, d'où l'importance de la journée internationale de la bisexualité »³ et des romans tels que celui de Veilleux, dans la mesure où la littérature participe à façonner le réel. Avec *Prague*, il apparaît avant tout qu'écriture et désir ne font qu'un. La bisexualité s'inscrirait-elle aussi dans une dualité thématique et stylistique pour s'approcher encore plus prêt de la *complétude* ?

La Minotaure, ou la mythification de soi

J'ai décidé de t'écrire, Maude, pour ne pas mourir. Je serai brutalement honnête envers toi. Tout me secoue de l'intérieur, tout

¹ *Ibidem*, p. 40.

² *Ibidem*, pp. 48-49.

³ Duval, A., *Bisexualité et invisibi-lité*, dans *Décadrée.com*, 30 septembre 2018.

*me fait violence. J'ai besoin de te parler, Maude. Les recours ont été épuisés. Et voilà que tout déborde. Que tout se déchire.*¹

De la même manière que *Prague* offre une réflexion sur l'écriture, *La Minotaure*, publié en 2019 par la poétesse et écrivaine québécoise Mariève Maréchale, positionne cet impératif dès l'incipit. La décision d'écrire, à la première personne du singulier (« j'ai décidé ») est directement présentée comme un acte de survie « pour ne pas mourir », parce qu'aucune autre solution n'est possible. La survie est ici étroitement liée à une destinataire. En effet, la narratrice (non-identifiée) s'adresse directement à une autre femme, Maude. Selon Isabelle Boisclair et Karine Rosso : « déjà présente dans la poésie et la forme épistolaire, cette forme de narration prend une place de plus en plus importante dans l'écriture romanesque. »² Bien que publié sous l'appellation de « roman », le texte à l'étude brouille les pistes – poésie ? lettre ? journal ?³ – et renvoie, dans le même temps, à toute une production actuelle, puisqu'« [à] l'instar des identités de genre, les genres littéraires traversent aussi une époque de redéfinition et d'atomisation. »⁴ Construit dans la fragmentation, composé d'une multitude de sections plus ou moins longues, parfois de quelques lignes s'apparentant à un poème, *La Minotaure* est, à l'image de sa narratrice, polymorphe, éclatant et éclaté, débordant et déchiré, comme si nous avions à lire le trop-plein, les morceaux de soi violentés.⁵ Dans ce trouble de genre (littéraire), à la fois romanesque et poétique, « l'emploi de la deuxième personne sert principalement à révéler que l'Autre – le *tu*, le *vous* ou le « non-je »,

¹ Maréchale, M. *La Minotaure*, Triptyque, Montréal, 2019, p. 7.

² Boisclair, I., Rosso, K. (dir.), « Quand je t'interpelle », *Interpellation(s). Enjeux de l'écriture au « tu »*, Nota Bene, Montréal, 2018, p. 5.

³ La narratrice note d'ailleurs : « J'en suis venue à la poésie parce que j'ai douté de mon père. J'en suis venue au journal intime car j'ai commencé à douter de Dieu. J'en suis arrivée au roman parce que j'ai douté de moi. » (Maréchale, M., *op. cit.*, p. 130).

⁴ Tardif, D., *La tendresse des mots sur les douleurs du présent*, dans *Ledevoir.ca*, 2 septembre 2017.

⁵ Dans son analyse, *L'écriture fragmentaire des Fous de Bassan d'Anne Hébert*, Adela Gligor, rapporte les propos d'Alain Montandon, selon qui : « [l]e fragment est défini comme le morceau d'une chose brisée, en éclats, et par extension le terme désigne une œuvre incomplète, morcelée. [...] La fragmentation est d'abord une violence subie, une désagrégation intolérable. » (en ligne)

dirait Benveniste – est *constitutif du moi* »¹. Le dispositif narratif à l'œuvre vient servir celle qui énonce la douleur, le manque, pour se reconstituer.

Racontant son enfance difficile, la narratrice s'engage dans un processus analeptique vers cette période marquante de la vie, tout en affirmant en une unique phrase : « Je ne crois pas à l'enfance. »² Ces quelques mots, légers, entourés d'une immensité de blanc contrastent avec le poids du traumatisme infantile. Le père, comparé au « bonhomme sept heures » (la version canadienne du croquemitaine ou du Père Fouettard français ; en anglais, *the Boogeyman*), a constamment rabaisé la narratrice, sa sœur et sa mère, par misogynie³ :

*Elle ne vient jamais, l'approbation du bonhomme sept heures [...] Le bonhomme sept heures est un homme blanc et pauvre. Il s'en prend aux femmes et aux Noires comme une vengeance et pour nous rappeler qu'il détient toujours le pouvoir, malgré sa pauvreté, d'avilir, c'est-à-dire d'être le centre du monde.*⁴

Le traumatisme engendré par la figure paternelle – en plus de la non-appartenance à un genre spécifique, comme nous le verrons par la suite – a ainsi donné lieu au déchirement : corporel, identitaire et textuel. Étant entendu que « l'écriture fragmentaire suppose, par rapport à une écriture monumentale, [...] une problématique de la rupture, dans l'approche même du rythme »⁵, il convient de se pencher sur le rôle de la mythologie dans l'articulation de cette rupture, de même que dans la potentialité du mythe à remplir les vides laissés par le fragment, car, « [l]'écriture fragmentaire, dans ses

¹ Boisclair, I., Rosso, K., *op. cit.*, p. 11.

² Maréchale, M., *op. cit.*, p. 136.

³ Plus tard dans le texte, la narratrice raconte : « Je crains d'obtenir un poste, qu'il l'apprenne et qu'il tue mes étudiantes. Dans sa tête, les femmes se liguent contre lui. C'est son plus grand malheur. » (*op. cit.*, p. 139) L'on verra ici le pesant spectre de la tuerie de l'École polytechnique à Montréal : une féminicide ayant fait 14 victimes le 6 décembre 1989. Pour plus d'information, voir : « 25 ans après la tuerie de Polytechnique, une survivante se souvient », *LaTribune.ca*, 5 décembre 2014.

⁴ *Ibidem*, p. 34.

⁵ Ripoll, R., *Vers une pataphysique de l'écriture fragmentaire*, Universitat Autònoma de Barcelona, 2006, p. 17 (en ligne).

blancs, crée un espace de non-dit qui permet l'ambiguïté » et qui fait du lectorat « un agent productif du sens. »¹

Le titre du roman, *La Minotaure*, place la mythologie au centre de notre attention. Il évoque immédiatement le mythe du monstre mi-homme mi-taureau, prisonnier carnivore du labyrinthe construit par Dédale :

*Ce monstre dévore chaque année ou chaque grande année (neuf ans), ou tous les trois ans, le tribut imposé à Athènes par le roi de Crète : sept éphèbes et sept vierges. Au troisième sacrifice, ou lors d'un sacrifice non précisé, Thésée se mêlera aux treize autres victimes. Ariane l'aimera tout aussitôt et l'aidera à tuer le Minotaure en le guidant dans le labyrinthe grâce à son fil célèbre. Les deux amants s'enfuiront alors, mais le héros ingrat abandonnera à Naxos, sur l'île de Dia, la jeune fille que Dionysos épousera finalement.*²

C'est donc un fil, un lien amoureux, qui unit les deux amants et ramène le héros en danger vers la vie. N'est-ce pas une relation similaire qui unit la narratrice et Maude ? La première ligne du récit, comme le début d'une pelote, comme une bouée de sauvetage, lie les deux protagonistes : Maude, telle Ariane, permet à la narratrice de s'aventurer dans son dédale personnel et traumatique, et offre une issue de secours : « Cette adresse à toi m'est nécessaire pour réussir à traverser des espaces et des temps sans me perdre, sans m'étioler. »³ Dès lors, il faut aussi concevoir le roman selon un modèle labyrinthique où chaque fragment est couloir ou mur, progression ou arrêt. Chaque élément est l'occasion d'une (re)découverte de soi. La matérialité du roman participe à l'expérience dédaléenne dans ce qu'il est possible de se perdre, de recommencer, de repartir d'un autre point. La numérotation aléatoire des pages, tantôt succincte, tantôt absente (sans règle visiblement établie), donne lieu à une désorientation et opère une dé-hiérarchisation de la structure narrative, et donc, du contenu. En ce sens, de la fragmentation émerge une multitude d'expériences – chaque texte se suffit, comme dans un recueil – qui, assemblées, constituent une vie.

¹ *Ibidem.*

² Siganos, A., *Le mythe du Minotaure dans la littérature contemporaine*, dans *Littératures*, n° 28, printemps 1993, p. 10.

³ Maréchale, M., *op. cit.*, p. 67.

La figure paternelle, en tant que moteur de l'écriture, est avant tout un regard. Dans ce texte à fleur d'émotions et de sens, la vue prédomine, domine :

J'écris pour qu'aucune veine n'explose. Je crois que les caillots de sang se forment instantanément ou s'attrapent, se passent d'un regard à l'autre. [...] J'écris pour vivre enfin sans ses yeux parce que je suis incapable de les oublier. Je veux que son regard dévie ailleurs et qu'il crève, oui, qu'il crève donc, sur un tranchant négligé.¹

Ce que je nommerai une « hanto-biographie » – pour faire écho à Bourdieu ou Éribon et l'« honto-biographie »², dans la mesure où, le passé, l'enfance et la figure légendaire et effrayante du « bonhomme sept heures » hantent et produisent le récit de soi – repose sur des dualités entre voir/être vu, masculin/féminin, homme/femme, mort/vivant, réel/fiction ; ces catégories sont constamment remises en question et déconstruites. Pour preuve de la porosité entre ces binarités, la narratrice se rappelle : « Y a rien à faire avec toi! rage-t-il [...] en me foudroyant avec ses pupilles mouillées couleur d'effroi. Car oui, mon bonhomme sept heures était effrayé. »³ Les moments de déstabilisation, où le pouvoir du père est en danger, s'avèrent paradoxalement plus dangereux pour les dominés : « je sais qu'une personne qui a tout perdu est capable de tout. Et qu'un homme blanc qui a tout perdu est bien trop souvent une bombe atomique. »⁴ Ainsi, la peur est totalitaire puisque le père, faible ou fort, reste colère, haine et rejet : il « était un accident perpétuel. »⁵ À l'âge où l'identité se construit par rapport à des modèles adultes, la narratrice est coincée entre violence paternelle et soumission maternelle. Impossible de devenir soi : « Ma vie. Jusqu'à mes dix-huit ans, elle appartenait à mon père. »⁶

¹ *Ibidem*, p. 16.

² Éribon, D., *La voix absente. Philosophie des états généraux*, Pierre Bourdieu. *L'insoumission en héritage*, Presses Universitaires de France, Paris, 2013, p. 125.

³ Maréchale, M., *op. cit.*, p. 11.

⁴ *Ibidem*, p. 35.

⁵ *Ibidem*, p. 21.

⁶ *Ibidem*, p. 75.

En résulte une instabilité identitaire – exacerbée par les normes sociales de genre – que l’abondance de miroirs dans le texte vient souligner :

Je ne crois pas m’être déjà remise de mon image. Les glaces contiennent en elles ma propre rupture. Il y a un véritable danger à me promener dans les rues commerçantes. L’expérience du miroir me traumatise. Mon reflet ne semble jamais être le bon. Entre lui et moi, il y a une incoïncidence, un accident de réel, un étouffement.¹

À la fragmentation textuelle s’ajoute donc l’éclatement identitaire. Le roman met en avant la hantise du reflet complet de soi, « de tous ces miroirs ambulants qui ne se brisent pas. »² En entretien sur Radio-Canada, l’auteure remarque : « Peut-être que le problème n’est pas le reflet, mais le miroir : la façon dont la société nous dit qu’il est possible de se regarder, de s’inventer. »³ Le miroir agit donc comme une autorité, il est à la fois reflet et cadre ; derrière l’image de soi apparaît l’image sociale normative acceptable : dans le cas de la narratrice, reflet et attente sont « incoïncidents ». Devant la prolifération de références au miroir – et vu l’attachement inextricable à l’enfance – l’on pourrait être tenté par une approche lacanienne pour discuter de la formation du sujet. Hors, si « le stade du miroir est un drame »⁴ pour un sujet (nourrisson) morcelé qui perçoit une totalité inatteignable dans le miroir, les différents reflets, les différentes totalités renvoyées au regard de la narratrice, sont, au contraire, non-enviables. Et, si le stade lacanien évoque une tension entre le corps et l’image, la tension dans *La Minotaure* provient avant tout d’un reflet des attentes sociales auxquelles elle ne souhaite se conformer. Considérant, de surcroît, que Mariève Maréchale s’intéresse aux travaux de Nicole Brossard et Monique Wittig⁵, l’éloignement de la psychanalyse pour créer du sens semble d’autant plus pertinent. Pour Wittig, en particulier, « il n’y a aucun doute que Lacan ait trouvé dans « l’inconscient » les structures qu’il dit y avoir

¹ *Ibidem*, p. 30.

² *Ibidem*, p. 25.

³ *L’affirmation des identités multiples et parfois contraires*, *Ici.radio-canada.ca*, 19 février 2019.

⁴ Lacan, J., *Le stade du miroir*, dans *Revue Française de Psychanalyse*, vol. 13, n°4, 1949, p. 452.

⁵ *Ici.radio-canada.ca*, *op. cit.*

trouvées puisqu'il les y avait mises auparavant »¹ et que « c'est un inconscient qui veille trop consciemment aux intérêts des maîtres qu'il habite pour qu'on les en dépossède si aisément. »² L'on comprend ainsi que l'éclatement et le morcellement sont apaisants, car ils permettent la construction d'un soi parcellaire³, divers, différent, loin d'une totalité préétablie : « Les miroirs explosent, Maude, et cela me rassure. »⁴ Nous sommes témoins ici d'une poétique de l'éclatement, dans le fond et dans la forme. La fragmentation narrative permet l'exploration de soi sans que la narratrice soit exposée à sa totalité traumatique ; le blanc, l'espace, offrent un répit.

Ce qui demeure au centre de *La Minotaure* et que le titre met en exergue également, c'est donc bien la problématique identitaire (genre, orientation sexuelle, origines) dans la mesure où elle ne correspond pas ou trouble les codes sociaux. À propos de son genre, la narratrice explique :

*Pour des gens comme moi, Maude, des gens au genre double, qui se sentent en même temps beau et belle, émue et ému, qui sont dépassé-e-s par leur langue si sexiste, par leur double socialisation et de fille et de garçon, l'espace public est un écartèlement et un vide qui engouffre jusqu'à nos espoirs, nos familles, nos intimités. Il faudrait casser tous les miroirs.*⁵

Dans la lignée des études de genre et queer, le récit vient déstabiliser les croyances essentialistes en séparant sexe biologique, genre et orientation sexuelle.⁶ La narratrice se positionne dans une dualité, elle est le féminin et le masculin (comme souligné par le titre). Et, l'écriture épïcène illustre un engagement littéraire et social pour l'inclusion et la non-hiérarchie des sexes : par exemple, « tout-e bon-ne bouddhiste »⁷ ou encore « ceuzes »¹ et « Illes »². Contre

¹ Wittig, M., *La pensée straight*, dans *Questions Féministes*, n°7, 1980, p. 47.

² *Ibidem*, p. 51.

³ Écouter l'entretien sur Radio Canada durant lequel l'auteure revendique ses identités multiples : butch, lesbienne, bigenre.

⁴ Maréchale, M., *op. cit.*, p. 51.

⁵ *Ibidem*, p. 31.

⁶ Voir, entre autres, les travaux de la philosophe américaine Butler, J. : *Gender Trouble* (1990) et *Undoing Gender* (2004), disponibles en français.

⁷ Maréchale, M., *op. cit.*, p. 66.

« [L]es discours [qui] donnent de la réalité sociale une version scientifique où les humains sont donnés comme invariants, intouchés par l'histoire, intravaillés par des conflits de classes »³, contre l'hétéronormativité et « [L]e concept de « différences des sexes » par exemple [qui] constitue les femmes en autres différents »⁴ et dominés, *La Minotaure* prône le trouble, la non-adhésion⁵, – elle est « atteinte de personnages multiples »⁶ – et s'inscrit dans une approche intersectionnelle, puisqu'à son « trouble dans le genre » (pour reprendre l'expression butlérienne) s'ajoute un trouble des origines. À propos de sa mère elle raconte : « Ma mère a pris dix ans parce qu'elle était une femme. [...] Parce qu'elle était orpheline. [...] Sûrement, aussi, parce qu'elle ressemblait à une Autochtone. »⁷ Le genre, la classe sociale et les origines ethniques s'entrelacent et contribuent à la domination du sujet⁸, domination mise en lumière et dénoncée ici.⁹ Déclarant, « Je ne sais pas qui je suis car ma mère non plus »¹⁰, la narratrice montre l'étendue de ses manques, de ces trous de soi, causés par un lignée généalogique hachurée.

¹ *Ibidem*, p. 68.

² *Ibidem*, p. 93.

³ Wittig, M., *op. cit.*, p. 46.

⁴ *Ibidem*, p. 50.

⁵ Il est d'ailleurs intéressant que la découverte de son homosexualité soit articulée comme une opposition au père, au patriarcal donc, à cette hétéronormativité du monde : « Au même moment, je découvre que j'aime les femmes. [...] C'est mon savoir contre celui de mon père. Toute la vie se transforme. Les règles changent. » (Maréchale, M., *op. cit.*, p. 50). Ce passage renvoie également au travail de Wittig et sa célèbre formule selon laquelle « Les lesbiennes ne sont pas des femmes » (Witting, M., *op. cit.*, p. 53), puisque celles-ci, sortant de l'hétéronormativité, de la domination patriarcale, découvre de nouveaux possibles.

⁶ Maréchale, M., *op. cit.*, p. 122.

⁷ *Ibidem*, p. 36.

⁸ Un autre exemple souligne le racisme du père envers les autochtones : « Kahnawà:ke, c'est une réserve d'Indiens. Faut pas aller là-bas. [...] C'est vrai, c'est mon papa qui me l'a dit » (*Ibidem.*, p. 123).

⁹ Pour plus d'information sur la situation des Premières Nations canadiennes, et en particulier le cas de femmes autochtones disparues, voir : « Femmes autochtones : Marion Buller croit « évident » qu'il s'agit d'un « génocide », *Ici.radio-canada.ca*, 11 juin 2019.

¹⁰ Maréchale, M., *op. cit.*, p. 114.

Finalement, en ayant recours à la figure mythologique du minotaure et en se la réappropriant, la narratrice trouve un peu de lumière et maintient le bout du tunnel, la sortie du dédale, à portée de mots. Les hachures, les absences, les incohérences, la narratrice les comble et les dépasse furieusement avec son monstre :

La Minotaure, c'est ce qui reste de moi lorsqu'il ne reste plus rien de moi, lorsque je perds tout, lorsque j'ai l'impression de mourir, lorsque je me trouve au bout de mon dénuement, de ma perte, de mes hantises. C'est mon surgissement. Ma pulsion de vie. Ma doublure. [...] La Minotaure, c'est mon ombre, mon contour, ma vérité, mon seul véritable reflet. [...] C'est mon reflet hors des miroirs. La très belle échappée-bête.¹

Plutôt que de positionner la créature comme la chose à anéantir (le père, par exemple), la narratrice, dans un jeu de dualité, voit la Minotaure comme l'outil de sa survie. Devant le poids des attentes sociales et du traumatisme de l'enfance, la créature est « un brasier au centre de [s]on corps »². Tandis que la narratrice de Veilleux est proie et prédatrice, celle de Maréchale est monstre et héroïne. Et si l'écriture de *Prague* apporte une peu de complétude, celle de *La Minotaure* permet à sa narratrice de « revenir des murs qu[']elle a longtemps habités [...] de réintégrer [s]a chair »³.

Conclusion

En conclusion de sa critique de *Prague* de Maude Veilleux, Dominic Tardif note :

[Elle] aura forcément toutes les allures d'une terroriste aux abois, prête à s'immoler si le feu la rapproche de ce qu'elle traque. Elle appartient à un trop rare groupe : celui des gars et des filles qui écrivent parce qu'ils le doivent, et non simplement parce qu'ils le peuvent.⁴

¹ *Ibidem*, pp. 53-54.

² *Ibidem*, p. 133.

³ *Ibidem*, p. 176.

⁴ Tardif, D., *op. cit.*, 2016.

Le devoir d'écrire, compris comme un impératif par rapport à soi, une impossibilité de ne pas écrire, se double d'un devoir éthique dans ce qu'il contribue à une mise en lumière d'expériences et d'identités minoritaires. Il en va de même chez Mariève Maréchale. À travers cette étude, nous avons montré comment le désir de l'autre, l'existence de l'autre, participe intégralement de l'expérience d'écriture, comment le genre de l'autofiction, la forme fragmentaire, l'interpellation s'inscrivent dans une entreprise qui vient faire « basculer le subjectif dans l'universel »¹. Nous avons également observé l'influence des mythes et de l'intertextualité sur les structures narratives ainsi que dans l'articulation de nouvelles potentialités individuelles et collectives. Ainsi, *Prague* et *La Minotaure*, en ayant recours à une esthétique monstrueuse – selon la définition latine de *monstrare*, à savoir, *montrer* – en « débord[ant] de l'espace du livre »², montrent du doigt, interviennent dans le réel, l'interrogent et le troublent.

Bibliographie

Abdelmoumen, M., *L'autofiction québécoise. Pastiche et mise en abyme chez Catherine Mavrikakis et Nelly Arcan*, dans *Littératures francophones : Parodies, pastiches, réécritures*, ENS, Lyon, 2013

Boisclair, I., *Solange te parle féministe. Sexe, genre et sexualité dans les capsules de Solange te parle*, dans *Itinéraires*, 2017-2 (en ligne)

Boisclair, I., Rosso, K. (dir.), *Quand je t'interpelle, Interpellation(s). Enjeux de l'écriture au « tu »*, Nota Bene, Montréal, 2018

Boisvert, L., *Le principe du cumshot*, VLB Éditeur, Montréal, 2017

Duval, A., *Bisexualité et invisibi-lité*, dans *Décadrée.com*, 30 septembre 2018

Éribon, D., *La voix absente. Philosophie des états généraux*, Pierre Bourdieu. *L'insoumission en héritage*, Presses Universitaires de France, Paris, 2013

Gefen, A., *Réparer le monde. La littérature française face au XXIe siècle*, Corti, Paris, 2017

Gligor, A., *L'écriture fragmentaire des Fous de Bassan d'Anne Hébert*, dans *Fragments : Entre brisure et création*, Presses Universitaires de Rennes, Angers, 2016 (en ligne)

Guy, C., *Vive le Québec livre !*, dans *Lapresse.ca*, 15 mars 2018

¹ Abdelmoumen, M., *L'autofiction québécoise. Pastiche et mise en abyme chez Catherine Mavrikakis et Nelly Arcan*, *Littératures francophones: Parodies, pastiches, réécritures*, ENS, Lyon, 2013, p. 65.

² Veilleux, M., *op. cit.*, p. 104.

- Kirouac, M., Isabelle et Cormier, Pénélope, *Portraits et enjeux de la relève dans les littératures francophones du Canada*, dans *@analyses*, vol. 14, n°1, printemps-été 2019
- Lacan, J., *Le stade du miroir*, dans *Revue Française de Psychanalyse*, vol. 13, n°4, 1949
- Ledwina, A., *Désir féminin, folie et écriture : la transgression chez Marguerite Duras*, dans *CIELAM*, 5 juin 2014 (en ligne)
- Lequin, L., *La représentation du corps dans la littérature québécoise*, dans *Intercambio*, vol. 2, n°1, 2009
- Maréchale, M., *La Minotaure*, Triptyque, Montréal, 2019
- Ripoll, R., *Vers une pataphysique de l'écriture fragmentaire*, Universitat Autònoma de Barcelona, 2006 (en ligne)
- Saint-Martin, L., *Le corps et la fiction à réinventer : métamorphose de la maternité dans l'écriture des femmes au Québec*, dans *Recherches féministes*, 7 (2), 1994
- Siganos, A., *Le mythe du Minotaure dans la littérature contemporaine*, dans *Littératures*, n° 28, printemps 1993
- Tardif, D., *La tendresse des mots sur les douleurs du présent*, dans *Ledevoir.ca*, 2 septembre 2017
- Tardif, D., *Le roman comme acte de courage kamikaze*, dans *Ledevoir.ca*, 27 août 2016
- Tardif, D., *Les nouveaux mâles de la littérature québécoise*, dans *Ledevoir.ca*, 29 septembre 2018
- Veilleux, M., *Prague*, Hamac, Québec, 2016
- Vial, H., *Les sirènes ou le savoir périlleux*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2014
- Wittig, M., *La pensée straight*, dans *Questions Féministes*, n°7, 1980
- *** *25 ans après la tuerie de Polytechnique, une survivante se souvient*, dans *LaTribune.ca*, 5 décembre 2014
- *** *Femmes autochtones : Marion Buller croit « évident » qu'il s'agit d'un génocide*, *Ici.radio-canada.ca*, 11 juin 2019
- *** *L'affirmation des identités multiples et parfois contraires*, *Ici.radio-canada.ca*, 19 février 2019