

Dossier thématique :
Québec

sous la direction de Vincent Bouchard
et de Fabrice Leroy

ETUDES FRANCOPHONES
ISSN 1093-9334

Volume 25, numéros 1 & 2
Printemps et Automne 2010

Dossier Thématique Québec:
sous la direction de Vincent Bouchard et de Fabrice Leroy

Ce numéro a été réalisé grâce à une bourse de recherche octroyée par le Ministère des Relations Internationales du Québec et au soutien de la Délégation du Québec à Atlanta. La rédaction d'*Etudes Francophones* remercie tous ceux qui ont généreusement participé à ce projet, et tout particulièrement Mme Ginette Chenard, Déléguée du Québec.

Rédacteur en chef:

Fabrice Leroy (University of Louisiana at Lafayette)

Directeur de la revue :

Abdelhak Serhane (University of Louisiana at Lafayette)

Comité de rédaction:

David Barry (University of Louisiana at Lafayette) • Vincent Bouchard (University of Louisiana at Lafayette) • Suzanne Kocher (University of Louisiana at Lafayette)
• Amadou Ouédraogo (University of Louisiana at Lafayette)

Conseil scientifique international:

Livio Belloi (Université de Liège) • Jean-Pierre Bertrand (Université de Liège) • Raoul Boudreau (Université de Moncton) • Abdellah Bounfour (Inalco, Paris) • Denis Bourque (Université de Moncton) • Gaëtan Brulotte (University of South Florida) • Guy Dugas (Université Paul Valéry, Montpellier) • Hugo Frey (University of Chichester) • Vittorio Frigerio (Dalhousie University) • Hafid Gafaiti (Texas Tech University) • Marc Gontard (Université de Rennes 2) • Jean Jonassaint (Duke University) • Ingeborg Kohn (West Point Military Academy) • Édouard Langille (St. Francis Xavier University) • Mark McKinney (Miami University of Ohio) • Gérard Montbertrand (College of Charleston) • Françoise Naudillon (Concordia University) • Adelaide Russo (Louisiana State University) • Abderrahman Tenkoul (Université de Fès) • Albert Valdman (University of Indiana) • Robert Viau (Université du Nouveau-Brunswick)

Assistante à la rédaction:

Christine Romain Ferrell (University of Louisiana at Lafayette)

Conception graphique et mise en page:

Leslie Schilling (University of Louisiana at Lafayette)

Fondée en 1986 par l'Université de Louisiane à Lafayette, la revue *Études Francophones* (anciennement *Revue Francophone de Louisiane*, puis *Revue Francophone*) a pour objectif de diffuser la recherche dans les domaines de la langue française, des arts, de la littérature, du droit et des sciences sociales, de la culture et de la civilisation des pays francophones. La revue est recensée dans la *Bibliographie du MLA*, dans la *Bibliographie d'Histoire Littéraire Française* de Klapp-Lehrmann et *La Revue d'histoire littéraire de la France*. *Études Francophones* est publiée deux fois par an (automne et printemps).

Tous les articles soumis à *Études Francophones* font l'objet d'un processus d'évaluation critique par des pairs. La revue publie des livraisons non thématiques et des numéros thématiques placés sous la responsabilité de rédacteurs invités. Des propositions de numéros thématiques peuvent être soumises à la Direction. Le comité de rédaction se réserve le droit d'apporter des modifications stylistiques et éditoriales aux manuscrits acceptés pour publication.

Les textes publiés sont la responsabilité exclusive des auteurs. Les manuscrits doivent être envoyés en double exemplaire en format Microsoft Word, accompagnés d'un envoi par courrier électronique.

Nos coordonnées:

Études Francophones

Université de Louisiane à Lafayette

Box 43331

Lafayette, LA 70504-3331

Téléphone: (337) 482-5445

Télécopieur: (337) 482-5446

Courriel: Fabrice Leroy: fleroy@louisiana.edu

Christine Romain Ferrell: revue-ef@louisiana.edu

Abonnements: 45 U\$D pour deux numéros par an

Contactez revue-ef@louisiana.edu

GUIDE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de la revue *Études Francophones* sont priés:

- d'inscrire le titre de leur article en haut de la première page ; sur une feuille séparée leur prénom, nom, affiliation universitaire et adresse ;
- de dactylographier leur texte à double interligne, 25 lignes par page (Palatino ou Times New Roman 12 points), texte justifié à gauche et à droite ;
- de limiter leur texte à un maximum d'une vingtaine de pages ;
- d'insérer les références dans le texte entre parenthèses, suivant les normes du MLA (Cf. *MLA Handbook* ou www.mla.org). Si le titre est mentionné dans

le texte, n'indiquer que les pages (245-46) ; si le titre n'est pas mentionné dans le texte, indiquer le nom de l'auteur et les pages (Camus 139) ; si l'auteur est cité dans le texte, indiquer le titre abrégé et la page sans ponctuation (*Malentendu* 25) ;

- d'insérer les citations de plus de quatre lignes en retrait et sans guillemets ;
- d'insérer les titres de livres, revues, journaux, etc. en italiques ;
- de donner la traduction des citations étrangères en notes en fin de texte ;
- de suivre les normes MLA pour l'utilisation des titres français ; de n'utiliser la majuscule que pour le premier mot du titre et les noms propres (*L'Ami du peuple*, *Nouvelle revue française*, *Présence africaine*) ;
- d'insérer les notes manuellement en fin de texte ; **de ne pas utiliser la fonction de mise en note automatique par logiciel** ; utiliser la fonction « superscript » pour insérer les numéros de notes.
- de placer les ouvrages cités après les notes en fin de texte ;
- de donner les prénoms complets des auteurs (les initiales ne suffisent pas) ; dans le cas de revues et de journaux préciser le volume, le numéro, l'année, et les pages (*Revue francophone* 8.1 (1993): 10-11).

TABLE DES MATIERES

Présentation du numéro Vincent Bouchard et Fabrice Leroy	7
Préface : Le Québec, valeurs démocratiques, identité et francophonie nord-américaine Ginette Chenard	10
I. Le Québec en regard du monde francophone	
Québec, Acadie et Louisiane: l'influence des retrouvailles Barry Jean Ancelet	20
André Gladu : un cinéma de l'empathie Vincent Bouchard	30
« Tomber dans l'absence au monde » : l'esthétique néo-romanesque dans <i>L'Aquarium</i> de Jacques Godbout François Harvey	43
Penser le contraire : <i>Des Nouvelles d'Édouard</i> de Michel Tremblay Maxime Blanchard	66
II. Le Québec face à ses enjeux	
Géographie de l'essai québécois contemporain Vincent-Charles Lambert	80
L'Uchronie québécoise : histoire et politique dans un sous-genre de la science-fiction Amy J. Ransom	89

Les voix silencieuses dans <i>Nous parlerons comme on écrit</i> de France Théoret Lara Popic	108
Transformations postexiliques dans <i>Querelle d'un squelette avec son double</i> de Ying Chen et <i>Personne</i> de Linda Lê Stephanie Cox	124
Représentation autochtone et cinéma québécois : la langue comme territoire de l'âme Karine Bertrand	147
Les relations père-fils dans le cinéma québécois contemporain. La communication à l'épreuve de la filiation. Denis Bachand	162
Panorama de la production romanesque canadienne-française en 2009-2010 Vittorio Frigerio	181
Entretien avec André Gladu Barry Jean Ancelet	191
Index des articles publiés dans <i>Études Francophones</i>	207

Les voix silencieuses dans *Nous parlerons comme on écrit* de France Théoret

Lara Popic
Université de Toronto

... et la voix féminine arrivée au fond des volcans et des grottes arctiques... (Rimbaud 198)

Dans l'écriture, j'ai recherché l'intensité, une qualité singulière qui rejette la mièvrerie, le bavardage, l'explication, la langue de bois. [...] Je m'intéressais à la littérature des femmes en quête d'un imaginaire à venir. (*Journal pour mémoire* 226-27)

Je parle d'un itinéraire. De circuler aveugle et repliée, apparences, des sereines ondes souffertes. Plutôt tumulte intérieur constant. (*Nous parlerons* 37)

Un obstacle langagier

L'impossibilité pour la femme de se constituer comme sujet authentique dans le symbolique patriarcal, faute d'un langage propre, constitue l'un des points névralgiques de l'écriture au féminin, telle qu'elle est pratiquée par des écrivaines de la postmodernité québécoise, comme Nicole Brossard, Madeleine Gagnon ou France Théoret, pour ne nommer que celles-ci. Ces voix auctoriales marquent une époque où les femmes sont à la recherche d'une expression, d'une subjectivité, d'une écriture, disons même, avec Virginia Wolf, d'une phrase (qui leur soit) naturelle¹. En même temps leurs ouvrages enrichissent et complexifient les recherches autour de la notion de *l'identitaire*² qui marquent la production littéraire et le discours théorique ambiant du Québec des années 1970 et 1980.

Cofondatrice du journal féministe *Les têtes de pioche* en 1976 et du magazine culturel *Spirale* en 1979, qu'elle dirige de 1981 à 1984, France Théoret publie ses premiers recueils de poèmes en 1977 (*Bloody Mary*), en 1979 (*Vertiges*) et en 1980 (*Nécessairement Putain*). S'ensuivent, entre autres, des romans, *Nous parlerons comme on écrit* (1982), *L'homme qui peignit Staline* (1989), *Laurence* (1996), *Huis clos entre jeunes*

filles (2000), un livre d'essais *Entre raison et déraison* (1987) et un autre recueil de poésie *Une mouche au fond de l'œil* (1998). Bien que les stratégies littéraires changent d'un livre à l'autre — l'ouvrage que nous analysons se situe bien, par sa forme éclatée, dans cette époque de révolte et de quête inlassable d'une parole féminine authentique, tandis que *Laurence* déploie une écriture plus traditionnelle — le point central de ces ouvrages reste toujours la femme et son rapport au langage. *Huis clos*, publié presque deux décennies après *Nous parlerons comme on écrit* le dit clairement : « Je réfléchis depuis longtemps sur notre façon de nous parler et sur ses conséquences » (9).

Dans son essai « Le déplacement du symbolique », France Théoret constate : « Au cœur de l'écriture, il y a la langue, une langue qui n'est pas la même pour tous même quand nous parlons tous la même langue. [...] L'écriture au féminin proprement dite propose l'émergence du sujet féminin dans un langage conscient du fait que la langue patriarcale rend souvent invisible le féminin » (143). Qu'il s'agisse d'*Une voix pour Odile*³, de *Nécessairement putain*⁴ ou de *Nous parlerons comme on écrit*, l'écriture de France Théoret, initiée à la critique féministe et foncièrement motivée par une réflexion sur le rôle du langage dans la construction identitaire, se donne pour but le projet de rendre visible, par l'entremise du scriptural, le féminin ou de rendre audible la voix féminine. Elle réalise ce projet personnel surtout dans ses ouvrages des années 1970 et 1980, dans un mouvement scriptural radical, en rupture tant avec les codes syntaxiques qu'avec les normes des genres littéraires traditionnels, et par un travail langagier que Louise Dupré désigne comme « un travail résolu sur le féminin de la langue » (24).

Dans son entrevue avec Patricia Smart, Théoret avoue qu'elle essaie de : « ...mettre en question la rationalité du roman réaliste ». Car ce qui la gêne dans le réalisme, c'est la résolution apaisante de l'intrigue pour le lecteur :

Cet apaisement est lié à l'écriture du roman réaliste traditionnel qui ne remet pas en question ce que parler veut dire dans un rapport social. Partant de là, je sais que ce que j'écris à propos de mes personnages féminins n'est pas excessif mais réaliste. Mes personnages féminins se sentent effrités par la réalité. Ils ne veulent plus être effrités par la réalité, alors mes personnages sont en parcours. (23)

Or, le réel de ses protagonistes féminins est un réel inquiétant et agressif. Un réel aussi qui mine, happe, attaque, disperse, dissout l'être même des personnages et contre lequel une voix essaie de se constituer par l'entremise de l'acte d'écriture. Ce sont cette inquiétude, cette perplexité et cette révolte que la romancière veut faire ressentir à son en-face, à son lectorat.

Effectivement, *Nous parlerons comme on écrit* n'apporte aucun apaisement. De prime abord, et surtout si l'on s'attend à un roman traditionnel, l'accès au roman s'avère difficile ; le récit ne procure aucun plaisir immédiat à son lecteur. La forme fragmentaire, le dédoublement des voix qui articulent et véhiculent la

diégèse, une multitude d'images poétiques, d'images oxymoriques, ne facilitent aucunement la lecture de ce qui est supposé être un roman. En outre, le lecteur se trouve confronté dès le début à un univers sombre où abondent les images de femmes dominées et battues, de femmes serveuses sans droit de parole, de femmes aux corps brisés et mutilés. « Je sers au bar, aux tables et je lave les verres. Quand le geste s'automatise, vitesse suffisante, je prends le rythme qui n'a rien à voir avec le juke-box. [...] Je n'ai pas le droit de parler aux clients, là-dessus ça surveille. Y être et faire semblant de ne pas y être » (23). Déjà, ce court passage, un des premiers du livre, tout en affichant quelques procédés formels que nous venons d'évoquer, montre bien un des enjeux les plus importants de cette écriture, notamment une mise en lumière d'un « je » féminin fragmenté, divisé en corps et en conscience dans et par le symbolique, ainsi qu'une tentative de renversement de ce *statut quo* dans et par l'écriture. Nous pourrions dire que le passage cité ci-dessus évoque éloquemment l'aliénation du sujet féminin par un travail dont la finalité lui échappe tout à fait, l'automatisation du corps féminin qui non seulement reste sourd au rythme de la musique, mais encore n'a même pas accès à la parole. À cette fragmentation du moi en corps et conscience, à l'étouffement de la voix féminine dans le présent s'ajoute un silence du passé qui contribue à une autre fragmentation — cette fois temporelle, entre le présent et le passé. Ce morcellement identitaire de la femme coupée radicalement des générations féminines antérieures, ainsi que la marginalisation de la voix féminine exclue de l'histoire marquent le récit dès son enclenchement : « Je suis une tenace mémoire blanche, j'ai dans mes veines les générations antérieures et je participe du vivant obligé. [...] Le silence m'a empoisonné l'existence. C'est la voix silencieuse qui va parler celle qui endort ces monstres chaque soir » (10).

Ce travail propose une mise en lumière et une analyse de trois stratégies scripturales importantes qui, chacune à leur manière, participent à l'émergence d'un espace langagier nouveau où la voix silencieuse réussira à s'articuler : la répétition, l'écriture fragmentaire, et la mise en place d'une écriture, en apparence paradoxale, renforcée par deux figures stylistiques similaires — l'oxymore et l'antithèse. Une étude attentive de ces procédés textuels s'acheminera sur un itinéraire (scriptural) problématique tendant, en premier lieu, vers une articulation de l'oppression historique de la femme, l'abolition du discours dominant en second lieu et finalement une insertion du féminin dans le langage, qui montrera toute l'originalité de ce livre publié en 1982.

Répétition ou « In illo tempore, ainsi commence ce qui n'a de cesse de recommence » (*Nous parlerons* 13).

La répétition, ainsi que les autres procédés formels dans ce récit, suit un double mouvement. Il s'agit dans un premier temps de dévoiler une réalité qui se prétend et se veut universelle, de redire les clichés et les mythes sociaux avec une distance critique. Il s'agit ensuite de subvertir cette réalité en réitérant

ces lieux communs rabattus parfois de façon lancinante et obsessionnelle jusqu'à l'absurdité. Dans *Trouble dans le genre*, Judith Butler avance la même conception du potentiel subversif de la répétition contre la tyrannie de la loi et les affres du symbolique patriarcal : « L'hétérosexisme et le phallogocentrisme sont des régimes de pouvoir qui cherchent à étendre leur domination par la répétition et la naturalisation de leur logique, de leur métaphysique et de leurs ontologies » (108). Toutefois, elle reconnaît aussi qu'il serait futile de tenter de les abolir et qu'il vaudrait mieux s'en servir comme stratégie et comme arme pour subvertir l'ordre dominant, qui désigne et définit la place du sujet féminin ainsi que son identité dans le système symbolique qui l'asservit. « Si la répétition est vouée à se répéter comme le mécanisme de reproduction culturelle des identités, la question décisive est de savoir quel genre de répétition subversive pourrait remettre en question la pratique régulatrice de l'identité » (108). Ainsi, en se donnant un but tout à fait précis —

J'ai à dire le nom des générations, à débâter pierre par pierre l'édifice qui donne de l'ego et du pouvoir aux uns, laissant aux autres, la danse de tourner en rond autour. [...] Lorsqu'on répudie les lois, on voit qu'on ne sait rien du langage et des rapports qu'il fonde, tous. [...] J'ai à dire que l'hystérique est moins celle qu'on pense. (*Nous parlerons* 33)

– Théoret utilisera l'itération pour produire un effet de nausée constitutif des univers clos, pour bien remettre en question les pratiques sociales régulatrices de l'identité, pour dévoiler leur structure répétitive et ensuite les déstabiliser. Dès l'inauguration de la fable, les institutions sociales, la famille, l'église, l'école, qui ne font que reproduire les structures qui les fondent et qui sont souvent liées aux souvenirs de la violence, sont massivement mises en question⁵: « En famille sabrage violent dans l'émotivité. Les coups portés constamment à la même place » (17). Le texte fait ressortir cette réitération du discours patriarcal par les institutions : « Le prêtre et les religieuses parlent la soumission de la femme. Les samedis soirs rigides » (99). Ou encore : « Une jeune fille a dix-huit ans, elle va se marier. La mère dit qu'elle ne doit pas travailler après et que c'est l'affaire de l'homme de gagner la vie. Je dis qu'elle devrait continuer et je dis pourquoi. Tais-toi, tu ne sais pas qu'est-ce que tu dis disent-elles toutes, toutes. Elles se referment méprisantes et autoritaires » (30). Cette parole de la mère patriarcale, comme souvent la parole féminine dans le roman, représente une des formes les plus paradoxales de la répétition. Sans aucune authenticité, ce genre de parole se présente soit comme l'imitation de l'ordre du père (la parole de la mère) soit comme une annonce de ce qui est déjà prescrit par le symbolique (la parole de la fille) : « Les filles annoncent régulièrement des mariages. Pas de temps perdu pour ces filles de Saint-Henri et de Saint-Colomban, les curées, les familles applaudissent. Les gars nous appellent les petites mères. Ils nous sortent » (99-100).

Une pareille conception du féminin piégé dans le processus de la

reproduction des mêmes structures symboliques qui le réifient systématiquement, structures qui étouffent et empêchent l'émergence d'un dire qui aurait une prise sur le social, se trouve théorisée avec une grande limpidité par Luce Irigaray dans son ouvrage séminal, *Parler n'est jamais neutre*. Féminin qui « reste dans un maternel matriciel encore amorphe, source de création, de procréation, mais non formé lui-même comme sujet de parole autonome. L'événement ou l'anastrophe (plutôt que la 'catastrophe' ?) subjective du féminin n'a pas encore eu lieu. Et ses mouvements souvent s'en tiennent à une *tendance mimétique* : stratégie défensive ou offensive, le féminin fait comme l'autre, l'un, l'unique » (10). Pour Irigaray, le féminin serait de l'ordre du pré-cognitif ou encore, du pré-réflexif — une espèce de forme neutre ou passive qui n'ose pas, qui ne saurait pas encore se reconnaître comme potentiel à actualiser — car il reste asservi aux contraintes du symbolique : « Quelque naissance ou croissance lui manque entre le dedans d'une intention et le dehors d'une chose créée par l'autre, le passage d'un dedans au dehors, d'un dehors au-dedans dont le *seuil* resterait l'apanage du sujet de toujours » (11). Assujéti à la parole, à l'intention de l'autre (parole du patriarcat ou l'imposition de la dure loi de l'être), le sujet féminin, pris dans les rets entre le vouloir (dedans) et les structures symboliques (dehors) ne pourra pas franchir cette limite qui lui est imposée comme une fatalité incontestable, à vivre, à subir.

Par contre, le « je » central du récit qui se définit par une prise de conscience antérieure et qui veut échapper à cette situation oppressive intenable, assimile cette répétition aveugle du discours patriarcal à une fin violente : « Dans mes générations antérieures aussi loin que je puisse aller, mémoire exacte, celle des nerfs à vif, instituer la pérennité, poser l'acte d'exister, l'enjeu de transmettre crée la lignée. L'encadrement. Rester entre soi et répéter sans fin que le désir de l'autre, c'est le désir du meurtre » (*Nous parlerons* 30). Voix intérieures qui réitèrent et fondent l'institution du sujet féminin dans le meurtre symbolique du père. « Répéter à la longueur du quotidien. Répéter lors de grands rassemblements à l'époque des fêtes et aux jours de mariage » (31).

En plus de marquer une dénonciation ouverte, la répétition se manifeste en tant que mimétisme parodique qui, quoique différemment, dévoile la structure répétitive (et violente) du pouvoir, cette loi inexorable du symbolique qui régit tous les comportements, tout en figeant le sujet dans la règle. Ainsi, « On dompte les enfants. [...] On claque. On fesse. On menace. On terrorise. On se cache des enfants pour parler. [...] On prive. On punit pour des riens. On ne répond pas aux questions. Au nom de la loi et de l'ordre » (49). La répétition au long de la diégèse du pronom indéfini « on » — à la fois porteuse de la doxa correspondant à l'inéluctable loi de la masse indifférenciée heideggérienne qui régularise toutes les conduites et tente de contraindre et de reléguer l'imaginaire dans le symbolique, renforcée par la répétition des verbes d'agression — produit chez le lecteur un effet de nausée, d'un univers clos, insupportable et invivable, « On classe. On établit des séries. Qui ! Les uns⁶ de pouvoir » (55).

Parallèlement, Théoret décrit les conséquences d'une telle situation (répétitive) sur la réalité féminine, mutilée par cette répétition et inhibée dans la réalisation de son potentiel : « Je suis un nœud bloqué dur, tourné, vissé, sûr de la solitude » (17) ; « Elle est passée à l'acte d'exister une vie durant derrière les murs robe noir parmi d'autres robes noires sur l'anticipation de l'impossible fusion » (34). Les verbes *visser*, *tourner*, ainsi que le syntagme *l'acte d'exister* ou celui de « danse de tourner en rond » (32, 33) renvoient à un même mouvement répétitif qui produit l'immobilisation et la fixation dans son être réifié de femme. Dans un même but subversif, la répétition est utilisée ailleurs pour déconstruire une réalité institutionnelle uniquement nominale, non-substantielle : « Il y a des simulacres, restes évidés de substances. La famille *devenue un mot*, la religion *devenue un mot*⁷ et subsiste, nu sur quoi ça roule ? L'argent, le cul » (45). La répétition du syntagme *devenue un mot* déconstruit le lexème vide de la « famille » en la reléguant au simple statut d'un effet de parole qui marque, somme toute, la non-performativité de cette institution sur ceux ou celles qui s'en rendraient ou qui voudraient s'en rendre compte par un acte libérateur de la volonté ou encore par une prise de conscience.

Ainsi, est-il donc tout à fait compréhensible que cette écriture, qui se constitue comme un acte cherchant une rupture avec cette mécanique de la répétition, et qui choisit la marche (le mouvement)⁸ comme moyen d'échappement prenne une forme fragmentaire, une forme littéraire en mouvement, pour ainsi dire, qui déplace constamment l'attention du lecteur.

Un éclatement du moi, un éclatement formel du récit : le fragment

En proposant d'instaurer une sorte de discontinuité, d'une coupure dans la répétition, « de défaire le nœud des générations » (65), ce récit trouve dans la forme fragmentaire une possibilité, tout d'abord d'une distanciation et ensuite d'une abolition de la parole patriarcale figée, et figeante⁹. Le fragment, renforcé par d'autres procédés textuels perturbants, bouscule aussi bien le discours univoque symbolique que la forme traditionnelle romanesque. Il n'arrive pas à se constituer en une forme logique, en un discours qui se rangerait facilement, comme tant d'autres, dans l'ordre du symbolique. Il matérialise et manifeste dans sa forme même l'éclatement du moi articulé et mis en lumière par cette écriture ; et par-là il mime la difficulté féminine de se dire dans un langage qui l'a constituée comme un objet, en premier lieu. De plus, il mime la difficulté pour la voix féminine de se constituer un passé, une mémoire cohérente, transmissibles « Noyées au nœud des générations. L'autre, celle qui ne donne pas son nom, la femme-chair est surprise à tourner sur fond de casseroles. [...] À chaque jour, sur gestes d'automates, la dévoration continue. Désirer faire en son nom, désirer être indemne » (65). On aimerait ici rappeler les réflexions pertinentes de Ginette Michaud sur la fragmentation corporelle chez Théoret, citées par Dupré :

La perception de soi comme corps éclaté, la perception du temps comme morcelé engage nécessairement le rapport existant entre la fiction et la théorie. Et le fragment va mettre en scène cet éclatement. *Les fragments excèdent la question des genres, la font voler en éclats [...]* Car il n'existe aucune forme au fragment, aucun modèle, aucune structure identifiable...Il se présente comme *une structure dialogique marquée par une non-fermeture et un inachèvement inessentiels, où un sujet, qui se laisse affecter, s'affirme et se défait.*¹⁰ (27)

Du point de vue temporel, par un double mouvement, le fragment institue une sorte de chaos originel et permet le retour à un moment où le discours n'était pas encore constitué comme phallogocentrique (instituant ainsi une ouverture). D'autre part l'écriture fragmentaire brise, voire rompt le figé sans laisser le temps à l'idée de se transformer en cliché. Tout comme le « je » qui inaugure le récit et qui éprouve une nécessité urgente de bouger, pour résister à l'ordre¹¹ et à la fixation, cette écriture qui émerge du silence se constitue aussi à travers la forme fragmentaire comme un mouvement et permet un renversement de la situation où la femme se perçoit comme « Vivante enfermée. Est-ce possible d'être si seule ? Neutre seule. Je ne souffre pas. Je persiste. Le temps me sédimente. Je fige. Je fixe » (17). D'ailleurs, le fragment intègre bien la kyrielle des voix féminines ou, parfois, il se divise en bribes peu cohérentes pour englober la contradiction de la réalité qu'il décrit : « Je vis la nuit et la nuit je m'appelle Ninon. [...] Je ne connais pas ce qui m'arrive. Je suis dans un gouffre qui tient du rêve, du cauchemar, des mots qui se disent malgré moi et sur moi. [...] Le jour, je suis ordonnée. Je vais au travail. Et je sais tenir maison » (59).

Esthétiquement, le fragment se prête bien à une écriture poétique car, par sa forme même, il contribue au changement de la fonction du langage, tout en permettant ainsi une autre transgression du réel. En étant susceptible d'intégrer la multitude de voix auxquelles cette écriture voudrait donner lieu et parole, il contribue littéralement à l'émergence d'un nouveau code langagier. Ainsi, ce que Roman Jakobson nomme la fonction référentielle du langage (209-48) s'avère ici obscurcie par la fonction poétique, par laquelle l'encodeur et le décodeur du message se trouvent, du moins dans cet instant, sur un terrain neutre et neuf. Les mots utilisés ici ne veulent pas uniquement nous transmettre la parole du réel, mais la transgresser :

Les mots à la déperdition, la sensation juste. Toute ivresse me bouge et je bouge ivre. Je parle à l'intérieur d'une forteresse vide. J'inscris à haute voix la modulation sensuelle qui m'anime. Au commencement c'était la musique et les mathématiques. Le temps d'apprendre à vivre ou de me détourner. (55)

On trouve ici l'un des rares passages optimistes du récit où la femme réussit à

produire, à l'intérieur d'une langue faite pour l'ignorer « forteresse vide », un langage indépendant des prescriptions de ce symbolique contraignant.

Le fragment comme miniature ouvrant sur un ailleurs

Ce texte fragmenté qui permet un échappement dans l'imaginaire constitue une promesse de liberté, l'ouverture vers un monde autre. Toutes ces ruptures, ces bribes d'histoires féminines, toutes ces voix, représentent un détail, une miniature, un petit récit, voire un micro-récit qui par sa facture même met en question la cohérence du grand récit phallogocentrique. Gaston Bachelard ne suggère-t-il pas dans *La Poétique de l'espace* que la partie d'un tout, la *pars totalis*, peut annoncer un ailleurs, une nouveauté, l'évasion d'un enfermement : « Le détail d'une chose peut être le signe d'un monde nouveau, d'un monde qui comme tous les mondes, contient des attributs de la grandeur » (146). En décrivant et commentant une page d'Herman Hesse sur le fonctionnement de la miniature, le philosophe narre l'histoire suivante : « Un prisonnier a peint sur le mur de son cachot un paysage : un petit train y entre dans un tunnel. Quand ses geôliers viennent le chercher, *il* leur demande gentiment qu'ils attendissent un moment pour que *je* puisse entrer dans le petit train de *ma* toile afin d'y vérifier quelque chose ». Curieux passage où il y a glissement de la narration à la troisième personne « un prisonnier » à la première personne qui conjugue le rôle d'acteur et de narrateur « *il* leur demande gentiment...pour que *je* puisse » quand paradoxalement le narré « *il* » — l'objet de la communication intersubjective narrateur-lecteur (la non-personne) — devient le narrant-narré, (le sujet, l'ego) qui fonde sa subjectivité en s'appropriant toutes les ressources du langage : « pour que *je* puisse entrer » et littéralement pénétrer dans son propre tableau, « *ma* toile ». En l'écoutant, les gardiens commencent à rire et à se moquer de l'artiste en le considérant tant soit peu demeuré. Toutefois, celui-ci, le sujet de l'énonciation, entre dans son tableau, monte dans le petit train qui démarre et disparaît dans un petit tunnel. Les gardiens perçoivent pendant quelques moments encore un peu de fumée floconneuse qui sortait du trou rond et le « je » conclut : « Puis cette fumée se dissipa et avec elle le tableau *ma*¹² personne ». Et Bachelard de conclure en tirant la leçon de cette situation paradoxale, voire illogique, allant contre toutes les conventions du bon sens, de la relation entre le réel (le vécu) et l'imaginaire de la création qui ouvre sur des mondes possibles, libérateurs, obéissant à d'autres logiques que celles qui gèrent le quotidien astreignant du symbolique : « Que de fois le poète – peintre, dans sa prison, n'a-t-il pas percé les murs par un tunnel ! [...] Pour sortir de prison tous les moyens sont bons. Au besoin, à elle seule, l'absurdité libère » (142-42).

Nous aimerions suggérer que, chez Théoret, le fragment pointe et indexe — pas de la même manière que dans l'exemple cité par Bachelard (au niveau du contenu) — mais du point de vue formel, permettant une évasion des contraintes de la prison du grand récit, le libérant de l'assujettissement de tout vouloir asservir à la nécessité d'une logique toute puissante : « Je bouge près d'elle au gré des

boules vertes qu'elle raconte infatigable. L'aimer et ne pas entrer dans ce jeu qui me rappelle des tas de jeux antérieurs et alors, l'écouter quand même. Comme une fable [...] Le vert devenu le nom de sa forteresse ... » (65). En outre, quant à l'absurdité, la romancière utilise pleinement deux autres figures qui servent à identifier, faire voir et faire ressentir le statut paradoxal de la situation féminine dans un monde (un langage) construit pour l'asservir.

Nous parlerons comme on écrit – une écriture paradoxale ?

De même qu'il informe l'écriture fragmentaire, le mouvement informe cette écriture, en apparence paradoxale.¹³ Comme le note très justement Dupré, « cette femme qui se déplace, déplace par le fait même les signes de la pensée occidentale » (54). En arborant un masque paradoxal, le récit fait mieux ressortir le paradoxe du féminin dans un univers, généralement perçu comme neutre, mais essentiellement patriarcal. Ainsi, l'écriture antinomique, comme il a été démontré au cours de cette analyse, constitue une mise en place de l'incongruité logique et doxique admise qui révèle la fragilité de la prise de position, de la parole du symbolique du père, tout en la déconstruisant. Elle confronte deux niveaux de sens contradictoires qui heurtent selon Bernard Dupriez « les idées courantes qui se présentent comme contraires à celles-ci jusque dans sa formulation même » (318). En superposant deux données contradictoires — le nom du père et le nom de la fille — le discours paradoxal chez Théoret déconstruit les vérités admises comme fondatrices du social. Cette mise en place de toute une série d'oppositions force son/sa lectrice/lecteur à remettre en question la doxa qui assigne la place et règle le discours du sujet féminin.

Bien que la répétition et le fragment participent déjà à la construction d'un discours difficile à lire et à suivre, la caractéristique formelle qui joue un rôle majeur dans la déstabilisation d'une logique toute faite du langage consiste en l'utilisation assez fréquente des deux figures rhétoriques : l'oxymore¹⁴ et l'antithèse. Ces figures, tout en mettant en place des antinomies entre des termes dont les significations semblent se contredire, renforcent l'aspect paradoxal de cette écriture, donnant au roman une cohérence et une force illocutoire remarquables. Somme toute, les situations contradictoires des femmes matées par l'ordre du symbolique, ainsi que la situation paradoxale du « je » qui vocalise cette histoire, se multiplient dans ce récit par le biais des oxymores : « Je suis née morte et obéissante » (31) ; « Le mutisme grognant » (38) ; « Les deux solitudes réunies »¹⁵ (20) ; « C'est la voix silencieuse qui va parler celle qui endort ses monstres chaque soir » (10) ; « Visiteuse permanente » (103). Il va sans dire que, dans le roman, tous ces oxymores renvoient à une réalité féminine, jamais masculine. De même, les images antithétiques du récit sont toutes investies de cette dialectique ou de cette négativité qui veut indexer et déployer un espace où la pensée (authentiquement féminine) est en train de se construire : « Je ne vois pas ce que je vois. Je ne fais pas ce que je fais. Je ne dis pas ce que je dis » (103). Ou encore : « Les mots

appartiennent, n'appartiennent pas à tous » (95).

En exprimant ce qui était jusqu'alors inconcevable et inexprimable, Théoret, tout en suscitant un effet de surprise et en renforçant la vigueur et la percussive de la vérité décrite, institue au cœur de son récit une réflexion/critique de la langue en apparence neutre et force son lectorat à fixer son attention sur les procédures de la construction du genre dans et par le langage.

La dimension sémiotique du langage

La superposition de ces diverses stratégies, comme on l'a vu, résulte en une écriture qui dérange et déstabilise le sens, la lecture. Tout en déconstruisant un univers, le texte s'achemine vers un autre dans lequel il serait non seulement possible de se dire en tant que femme dans le présent, mais aussi où il est déjà possible de restituer les mots féminins perdus dans l'Histoire. En activant, par toutes ces stratégies, ce que Kristeva appelle la « dimension sémiotique du langage », l'écriture réussit son projet de réhabilitation du corps maternel enseveli dans le silence du passé. On citera ici, au sujet de France Théoret, les commentaires judicieux de Butler pour qui le sémiotique chez Kristeva détruit ou érode le symbolique. Selon cette dernière, le sémiotique existe « 'avant' le sens, comme lorsqu'un enfant commence à vocaliser, ou 'après' le sens, comme lorsqu'une personne n'emploie plus les mots pour signifier. [...] Alors que le symbolique se fonde sur le rejet de la mère, le sémiotique — à travers le rythme, l'assonance, les intonations, le jeu sonore et la répétition — représente ou réhabilite le corps maternel dans le langage poétique » (183-84).

Or, guidée par une logique autre, une logique paradoxale selon les règles du discours patriarcal, l'écriture de France Théoret paraît de prime abord chaotique. Toutefois, une lecture attentive révèle, au contraire, une structure étudiée et un but défini du texte. Le fragment, la répétition, les images poétiques participent à une production du rythme et miment autant de pulsions multiples féminines, avortées dans le langage symbolique. Effectivement, ces procédés prennent ici le rôle que leur donne Kristeva quand elle parle d'une « énergie libre ou non investie qui se fait connaître dans le langage *via* la fonction poétique » (182). Ainsi, la répétition de la phrase « Elle a soixante-quatorze ans, elle me raconte » (*Nous parlerons* 15, 27, 40, 102, 115, 123, 136) joue un rôle tout à fait différent de celui de la répétition du pronom indéfini « on » mentionnée ci-dessus. Cette phrase (cette répétition), en introduisant des fragments différents, en réhabilitant le corps maternel (en ce qu'elle vocalise une voix féminine qui n'a jamais eu la possibilité d'être entendue — par l'entremise de l'accès à la parole — l'incorpore ou, encore, lui donne corps), institue une réalité poétique autre qui suggère un imaginaire original à venir. Car, chaque fois qu'apparaît cette phrase, une histoire féminine inédite se déploie, possibilité d'une Histoire nouvelle en train de se tracer. Puisque ce texte tente de réfléchir sur le rôle du langage dans la constitution du réel de l'individu et de proposer d'autres manières de fonctionnement sociolinguistique, il n'emploie

pas des mots dans l'unique but de signifier ; du moins pas dans le symbolique. Le langage utilisé indexe plutôt le sémiotique, il veut *produire la cadence* : « Prendre le pouls du langage. Le tirer hors du sens pesant et l'ouvrager, liquide de l'oreille interne. Produire la cadence » (54).

Conclusion

Lorsqu'on répudie les lois, on voit qu'on ne sait rien du langage et des rapports qu'il fonde, tous (*Nous parlerons* 33).

Partant de l'impossibilité d'accéder à un langage propre pour exprimer la spécificité du sujet féminin — « Pourtant une nécessité me hante, donner aux mots leur mesure pour qu'ils déroulent au plus près, au moins un jour, l'expression de l'existence » (107) — Théoret réalise dans ce texte le programme hypothétique proposé par Butler dans son ouvrage *Trouble dans le genre* pour qui « La tâche qui nous attend consiste à formuler, à l'intérieur de ce cadre établi, une critique des catégories de l'identité que les structures juridiques contemporaines produisent, naturalisent et stabilisent » (65). En mettant en œuvre les stratégies d'excentrement décrites ci-dessus, ce livre conteste le lieu de fixation, le centre, et se constitue comme un espace d'appropriation et ensuite de diffusion de la parole au féminin, parole autre. Ainsi, cette impossibilité initiale de se dire se transforme en source d'où jaillit l'écriture qui, pour autant, ne surgit pas sans problèmes et qui se questionne constamment quant à sa propre valeur ontologique en mettant en œuvre les mécanismes de l'autoreprésentation.¹⁶ À vrai dire, très réflexif, le texte oriente souvent l'intérêt du lecteur vers sa propre production en réfléchissant sur sa propre puissance/impuissance : « Que chercher quand on ne voit pas ce qui est vu et quand manque le nom des choses qui délivrerait, regarder là où ça insiste sans langue. Depuis qu'une femme écrit à la place du mort, elle s'emploie à déplier la pensée. L'iceberg monte à la surface » (41). Ressort ici, à travers cette métaphore de l'iceberg, la pensée de la femme longtemps enfouie, réprimée — qui, en fait, est de l'ordre du préverbal, de l'innommé, de l'innommable — et la difficulté de remonter des profondeurs par l'entremise de l'autonomisation de l'écriture, qui fait bouger tout en le bousculant l'ordre établi. Pourtant, tout comme le titre le suggère déjà, l'écriture, acte de révolte par excellence, est toujours perçue sous le signe de l'espérance, susceptible de produire le mouvement, comme étant elle-même le mouvement. « L'écriture comme vibration, sismographie et cardiographie qu'elle s'ébranle, cœur de l'espace » (54). Un geste scriptural d'autoreprésentation du fonctionnement du temps, de la mémoire qui interpelle, hante et travaille le sujet écrivant clôt le récit : « Les voix de la mémoire réclament l'immobilité depuis le commencement. Je résiste tout aussi bien depuis le commencement. Même si je suis seule, on n'aura pas ma peau. J'ai les mains tendues et vides. Il n'y a pas d'innocence. Il n'y en a pas eu. J'ai marché vers qui n'y serait pas le

sachant. Or c'est ainsi depuis le commencement » (174). Ne pourrait-on pas dire que lorsqu'un texte se réfléchit, se mire, se fait écho à lui-même ou encore se commente par l'entremise d'un métadiscours sur ses origines, sa production et sa lecture, voire même sur sa reproduction, il constitue un effet de « mêmété », pour reprendre le mot de Richard Dawkins ?

Récit poétique aux multiples visages, *Nous parlerons comme on écrit*, échappe à la seule logique de la raison et ouvre, par sa forme aussi bien que par son contenu, des espaces où se constitueront des significations culturelles nouvelles. L'importance dans sa construction de stratégies formelles, suggère que le *processus et la matière même* de cette écriture relèvent d'un même questionnement éthique, de la part de la romancière. Ainsi le renouvellement esthétique proposé par Théoret est d'avantage le produit de ce questionnement ayant une visée collective que celui d'une recherche esthétique proprement dite. C'est aussi pour cette raison qu'il est important de nuancer et d'élucider la raison d'être d'un projet autobiographique de France Théoret¹⁷, comme le soulignent certains critiques. S'il existe un « je » autobiographique, ce n'est pas parce que l'écrivaine cherche à mettre en lumière son propre parcours, mais plutôt parce que le fait de donner à l'un des « je » s'élaborant au cours du récit une source réelle¹⁸ renforce cette écriture dans le sens que le lecteur entend la voix — à l'encontre d'un « je » fictif — d'un « je » authentique qui sans aucun doute renforce la portée sociale du texte. En outre, tout en mettant en question le « je » construit linéairement du récit autobiographique traditionnel, *Nous parlerons comme on écrit* constitue un texte dont la fonction sémiotique et poétique prédominante montre bien l'existence d'autres utilisations du langage, donc la possibilité de l'instauration d'autres lois régissant la vie des individus dans la société. La production du sens dans ce récit émane d'une mise en question et d'une critique des lois figées et figeantes, par le truchement d'une tessiture textuelle fragmentée, voire déroutante, imposant au lecteur un décryptage qui à la fois rend impossible l'adhésion passive à un univers du sens et provoque la remise en cause de ses propres présupposés culturels et sociaux.

Notes

1. « [...] Il reste vrai qu'avant qu'une femme puisse écrire exactement comme elle désire écrire elle doit surmonter de nombreuses difficultés. Pour commencer, il y a cette difficulté technique, si simple en apparence, en réalité si gênante, que la forme même de la phrase ne lui convient pas. C'est une phrase faite par les hommes ; elle est trop lâche, trop lourde, trop pompeuse pour une femme. Et pourtant, dans un roman, qui s'étend sur un si vaste champ, il faut trouver une phrase ordinaire, usuelle, qui porte facilement et naturellement le lecteur d'un bout à l'autre du livre. Cela, une femme doit le faire pour son propre compte, en modifiant et en adaptant la phrase courante jusqu'à ce qu'elle écrive une qui

prenne la forme naturelle de sa pensée sans l'écraser ni la déformer » (« Les femmes et le roman » 94).

2. Voir à ce sujet *Fictions de l'identitaire au Québec* (1991) et l'excellente présentation du livre par Sherry Simon.

3. Dans *Une voix pour Odile* comme dans *Nous parlerons comme on écrit*, le sujet féminin est à la recherche (assidue) d'une langue susceptible d'exprimer le féminin : « Une langue à retrouver que je suis sûre de ne pas retrouver. J'ai changé de langue dans la même langue mais pas tout à fait changé dans une faille, une mémoire qu'on retrace » (13).

4. Comme le remarque avec justesse Karen Gould au sujet de cet ouvrage : « Once again, Théoret attempts to locate a female voice, this time the voice of a prostitute who has been the most silenced woman of all. She is the woman about whom society does not speak, the woman with whom men sleep but do not speak [...] » (*Writing in the Feminine* 221). [De nouveau, Théoret tente de repérer une voix féminine, cette fois-ci celle d'une prostituée dont la parole a été celle de la plus réprimée de toutes les femmes. C'est la femme dont la société ne parle pas, la femme avec qui les hommes couchent, mais à qui ils ne parlent pas...] (notre traduction)

5. D'ailleurs, au niveau de la temporalité qui est l'infrastructure de la conscience, ne pourrait-on pas dire que la répétition introduit le passage du même au même de sorte que le présent (le temps dominant dans le texte) n'est qu'un passé reconduit et le futur n'est qu'un présent reconduit ? Ainsi la temporalité de l'être dans le monde ou encore dans le monde possible de la fiction est une temporalité bidimensionnelle ; passé —> présent qui fige et reconduit l'être dans un présent/passé tout en hypothéquant le futur. En somme, la répétition joue et mime la reproduction des structures stables du passé tout en empêchant un à-venir, à savoir l'ouverture d'un possible.

6. L'expression *les uns* apparaît plusieurs fois dans le récit et dénote toujours les hommes tout en connotant ainsi l'altérité féminine.

7. C'est nous qui soulignons.

8. Qu'il s'agisse de la marche physique « Je marche sans arrêt dans la ville et autour » (57) ou d'évasions mentales « La fuite mentale constante. Des petites échappées » (73) le mouvement est perçu et représenté ici comme une expression libératrice par excellence.

9. Mentionnons ici la remarque pertinente de Pierre l'Hérault, qui dans son excellent article « Pour une cartographie de l'hétérogène : dérives identitaires des années 1980 » (1991) note des résonances dans le texte entre les deux phrases « je suis un nœud » et « J'aime ce qui diffracte avec précision pour rejaillir autrement », en parlant d'un aspect de la diffraction qui « indique une rupture avec l'uniformité et l'arbitraire patriarcal, et renvoie à une façon autre de saisir le réel : comme fragments plutôt que la totalité » (72).

10. Ginette Michaud, citée par Louise Dupré. Italiques de Ginette Michaud.

11. Comme l'écrit pertinemment Théoret « L'ordre est identique dans son principe depuis des années peut-être ? L'ordre a diminué la nécessité de parler. Des monosyllabes. Des signes de tête suffisent. [...] Car semble-t-il qui a eu raison aura toujours raison, une affaire génétique apparemment » (*Nous parlerons* 95-6).

12. C'est nous qui soulignons.

13. *Le Nouveau petit Robert* définit ainsi le paradoxe : « du grec *paradoxos* 'contraire à l'opinion commune' (1) Opinion qui va à l'encontre de l'opinion communément admise et (2) être, chose, fait qui heurte le bon sens » (1582).

14. Dans son *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* Henri Morier définit l'oxymore comme « une sorte d'antithèse dans laquelle on joint deux mots contradictoires, l'un paraissant exclure logiquement l'autre » (287). En réfléchissant sur le rôle d'une rhétorique moderne, Morier note qu'une « rhétorique devrait surtout l'étudier [la figure du style] du point de vue psychologique, voir ce qui se passe dans l'âme du lecteur au moment où la figure y pénètre, comment elle s'y décompose en développant une énergie qui émeut la sensibilité, en un mot comment elle agit pour causer en nous cet émerveillement qui est un effet de l'art ». (vii) À vrai dire, psychologiquement, la multiplication des oxymores et d'antithèses représente un soulagement car, comme tout comme fragment ils amènent — tout en postulant une situation impossible et l'annulant par le même mouvement — une délivrance.

15. La fameuse formule *deux solitudes* du roman éponyme de Hugh MacLennan (1963) reprise par F.R. Scott, poète, juriste et traducteur, au sujet du manque de communication entre les deux univers littéraires qui se jouent au Québec et au Canada, est une fois de plus reprise par Théoret et cet effet d'écho, tout en déplaçant le sens de la phrase, accentue l'isolement de l'écriture féminine à l'intérieur des discours littéraires nationaux. Le roman met en scène un jeu imaginaire entre une amie et le « je » où elles incarnent les deux grandes écrivaines. « Je suis Virginia Wolf, elle est Collette. Elle est anglophone d'origine protestante. Je suis francophone d'origine catholique. De quoi avoir les larmes aux yeux, les deux solitudes réunies » (*Nous parlerons* 20).

16. Ce mécanisme important d'autoreprésentation, de présentation et de reproduction est décrit et théorisé par Linda Hutcheon dans un article innovateur et séminal paru dans la revue *Poétique*.

...une œuvre sait produire en elle-même un miroir qui met en scène ses propres principes narratifs. Il se pourrait bien que l'origine du principe d'auto-réflexion [...] soit dans l'intention parodique fondamentale au genre romanesque tel qu'il commença avec *Don Quichotte*, l'intention de démasquer des conventions mortes en les réfléchissant sans le support de la motivation conventionnelle adéquate. (90)

17. Nous pensons notamment à la remarque liminaire de Patricia Smart dans son « Entrevue avec France Théoret (11) ou encore à celle de Louise Dupré qui dans

« Une poésie de l'effraction » évoque la pratique textuelle de Théoret comme « axée sur l'autobiographie » (24). Les recherches plus récentes reviennent également sur ces considérations. Dans son article « Private life and collective experience in Quebec: the autobiographical project of France Théoret » M. J. Green note: « of these multi-voiced feminist texts, the most evidently autobiographical are those of France Théoret, whose major works – particularly *Une Voix pour Odile*, *Nous parlerons comme on écrit* and the most recent *L'Homme qui peignait Staline* may be considered in a sense, to constitute a sustained autobiographical project » (122). [En un sens, on peut considérer que, de ces textes polyphoniques féministes, ceux qui sont le plus manifestement autobiographiques sont de France Théoret, dont les ouvrages principaux — particulièrement *Une Voix pour Odile*, *Nous parlerons comme on écrit*, et plus récemment *L'Homme qui peignait Staline* constituent un projet autobiographique soutenu] (notre traduction).

18. Le « je » autobiographique qui se trace au cours du dévidage de la fable introduit un élément de subjectivité qui positionne et motive le lecteur devant son énoncé. Selon Irigaray : « Or le 'je' est parfois plus vrai que le 'on' ou le 'il'. Il est plus vrai parce qu'il dit ses sources » (*Parler* 9).

Ouvrages Cités

- BACHELARD, Gaston. *La Poétique de l'espace*. Paris : Quadrige/ PUF, 1957, 2008.
- BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre*. Paris : La Découverte/ Poche, 2005.
- DAWKINS, Richard. *The Selfish Gene*. Oxford: Oxford UP, 1976.
- DUPRÉ, Louise. « Une poésie de l'effraction » (*Voix et images*. XIV, 40 (1988) : 24-30).
- . *Stratégies du vertige*. Montréal : Les Éditions du remue-ménage, 1989.
- DUPRIEZ, Bernard. *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*. Paris : 10/18/ Union Générale d'Éditions, 1980.
- GOULD, Karen. *Writing in the feminine: feminism and experimental writing in Québec*. Carbondale: Southern Illinois UP, 1990.
- GREEN, Mary Jean. « Private life and collective experience in Quebec: the autobiographical project of France Théoret ». *Studies in Twentieth Century Literature*. 17 (1993) : 119-130.
- HUTCHEON, Linda. « Modes et formes du narcissisme littéraire ». *Poétique* 29 (1977) : 90-106.
- IRIGARAY, Luce. *Parler n'est jamais neutre*. Paris : Les Éditions de minuit, 1985.
- JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale*. Paris : Les Éditions de minuit, 1963.
- KRISTEVA, Julia. *La Révolution du langage poétique*. Paris : Seuil. Coll. Tel quel, 1974. Le Nouveau petit Robert. Paris : Dictionnaires Le Robert, 1993.

- MICHAUD, Ginnette. *Le Fragment dans les textes de Roland Barthes. Théorie et pratique de la lecture*. Thèse de doctorat, Université de Montréal, 1983.
- MORIER, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris : PUF, 1961.
- RIMBAUD, Arthur. *Œuvres complètes. Les illuminations*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard, 1963.
- SIMON, Sherry. *Fictions de l'identitaire au Québec*. Montréal : XYZ éditeur, 1991.
- SMART, Patricia. « Entrevue avec France Théoret ». *Voix et images*. XIV. 40 (1988) : 11-23.
- THÉORET, France. *Une voix pour Odile*. Montréal : Les Herbes rouges, 1978.
- . *Nous parlerons comme on écrit*. Montréal : Les Herbes rouges, 1982.
- . *Entre raison et déraison*. Montréal : Les Herbes rouges 1987.
- . *Bloody Mary, suivi de Vertiges nécessairement putain intérieurs : poésies*. Montréal : L'Hexagone, 1992.
- . *Journal pour mémoire*. Montréal : L'Hexagone, 1993.
- . *Huis clos entre jeunes filles*. Montréal : Les herbes rouges, 2000.
- WOLF, Virginia. « Les femmes et le roman ». Dans *L'art du roman*. Paris : Editions du Seuil. Coll. Points, 2009. (88-99).