IDENTITÉ, DÉPLACEMENT ET DIFFÉRENCE DANS TROIS TEXTES AUTOBIOGRAPHIQUES FÉMININS (ROY, CARDINAL, KRISTEVA)

by

MARIE-PAULE MEDA
B.A. (French/Education) University of Washington
M.A. (French Lit.) University of Washington

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILMENT OF

THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF

Doctor of Philosophy

in

THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES

FRENCH

We accept this thesis as conforming

to the required standard

THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA
August 1995

© Marie-Paule Meda, 1995

In presenting this thesis in partial fulfilment of the requirements for an advanced degree at The University of British Columbia, I agree that the Library shall make it freely available for reference and study. I further agree that permission for extensive copying of this thesis for scholarly purposes may be granted by the Head of my Department or by his or her representatives. It is understood that copying or publication of this thesis for financial gain shall not be allowed without my written permission.

_____

French

The University of British Columbia
2075 Wesbrook Place
Vancouver, Canada
V6T 1W5

Date:

In presenting this thesis in partial fulfilment of the requirements for an advanced degree at the University of British Columbia, I agree that the Library shall make it freely available for reference and study. I further agree that permission for extensive copying of this thesis for scholarly purposes may be granted by the head of my department or by his or her representatives. It is understood that copying or publication of this thesis for financial gain shall not be allowed without my written permission.

(Signature)

Department of French

The University of British Columbia
Vancouver, Canada

Date 12-10-95

DE-6 (2/88)

RÉSUMÉ

Les récits autobiographiques modernes se distinguent par leur hétérogénéité non seulement entre eux mais à l'intérieur de chaque texte. Trois textes, de facture autobiographique équivoque, ont été choisis comme objets de cette étude parce qu'ils illustrent cette hétérogénéité inter/intra-textuelle.

La Détresse et l'enchantement, de Gabrielle Roy, représente le récit autobiographique supposément conventionnel, garantissant la 'véracité' de son discours narratif par un certain pacte de lecture; pourtant ce texte révèle une dimension romanesque. *Les Mots pour le dire*, par contre, récit à saveur de confidence de Marie Cardinal, est ambivalent dès le départ quant à son statut: il bascule entre des éléments romancés et les souvenirs vérifiables, "événements vécus", selon l'auteure. Enfin, *Les Samouraïs*, roman à clefs de Julia Kristeva, s'éloigne du récit-mémoires, mais est lu comme une autobiographie à peine voilée à cause des éléments correspondant à la vie de l'auteure. La juxtaposition de ces trois récits montre que chaque texte se situe à un point mobile sur un spectrum entre deux pôles également impossibles à circonscrire—la fiction ou la 'vérité' pure. La fonction plutôt que la structure ou le style du texte importe ici; esthétique dans le cas de Roy, thérapeutique chez Cardinal et critique pour Kristeva.

L'autobiographie romancée, genre hybride ou "métissé", est privilégiée par ces écrivaines, toutes les trois déplacées géographiquement et linguistiquement, ayant vécu un "métissage" culturel. Le déplacement, associé à l'étrangeté, intervient dans le récit et dans la narration pour engendrer un mouvement discursif où la différence entre le même et l'autre, entre l'ici et l'ailleurs, étoffe la structure du texte. Les trois écrivaines choisissent d'écrire en français, mais se considèrent étrangères à la France. Pour ces femmes, leur 'féminité' (aussi bien que leur exil) entre en jeu dans leur projet autobiographique, cette double altérité se prolongeant dans l'aliénation du moi/elle que produit la dimension fictive du récit.

L'analyse de ces trois récits montrera d'abord comment la fiction s'immisce nécessairement dans le discours du 'moi' dédoublé et finit par imposer une texture/un métissage inhérent et essentiel à sa facture. Par ailleurs, l'altérité, envisagée sous le jour de l'étrangeté des autres et de soi-même, prend une importance capitale dans le projet identitaire de ces auteures expatriées. Enfin, l'écriture de ces trois femmes conscientes de leur féminité s'avère aussi individuelle que celle des autobiographes masculins. Les trois parlent de leur rapport à la mère/la maternité, mais leurs récits révèlent des divergences marquées par leur milieu, leur contexte socio-historique et leur relation à la psychanalyse. Le passé qu'elles évoquent est simple, imparfait ou composé, selon la fonction qui prime dans le texte.

Ce que les trois auteures partagent, c'est un désir de se raconter et une foi dans le texte écrit comme moyen d'atteindre l'autre à travers soi-même et soi-même à travers l'autre.

ABSTRACT

Modern autobiographical texts are remarkable for their range, in terms of both disparity between them and heterogeneity within each text. Three narratives, all equivocally autobiographical, were chosen for this study because they exhibit this inter- and intra-textual heterogeneity.

Gabrielle Roy's autobiography, *La Détresse et l'enchantement*, represents the supposedly conventional autobiographical narrative, which guarantees the 'authenticity' of the author's life-story by a certain 'pact' with the reader; nevertheless the text reveals a novelistic dimension. On the other hand, Marie Cardinal's confessional narrative, *Les Mots pour le dire*, reveals its ambivalent status from the outset, vacillating between a fictionalized account and verifiable recollections of 'real-life events', according to the author. Finally, *Les Samouraïs*, Julia Kristeva's novel in which actual persons appear as fictitious characters, distances itself from first-person reminiscent narration, but is read as a barely disguised autobiography, since its elements correspond to those of the author's life. The juxtaposition of these three texts demonstrates that each narrative is situated at a moving point on a spectrum between two poles--fiction or 'truth'--neither of which can be precisely defined. It transpires that the function of the narrative is ultimately more important than its structure or style. For Roy the prime function is aesthetic, for Cardinal it is therapeutic and for Kristeva, analytic.

The 'fictionalized' autobiography, a hybrid or 'métis' genre, is favoured by these three writers, all three of whom have lived a cultural "métissage", having been geographically and linguistically 'displaced'. Their displacement, associated with a sense of strangeness or foreignness, intervenes in their story and their narration, engendering a discursive movement whereby the difference between the same and the other, the here and the there, structures the text. All three chose to write in French, but consider themselves foreigners in France. For these women, their feminine status comes into play in their autobiographical project, as well as their exile. Their double alterity is reflected in the alienation of the autobiographical subject, as the fictive dimension confuses 'I' and 'she'.

Analysis of these three texts will show, first, how fiction inevitably intrudes in the discourse of the dual 'I' and imposes an inherent texture/métissage which is an essential element in the text's construction. Secondly, alterity, viewed as the strangeness of both others and of oneself, plays a capital role for these three exiled women in their search for self-identification. Finally, all three are conscious of their femininity, but their writing emerges as just as unique and individual as that of male autobiographers. All three discuss their relation to their mother and/or to maternity, but their stories reveal divergences marked by their milieu, their sociohistorical context and their relation to psychoanalysis. The past that they remember is either definite (*simple*), indefinite (*imparfait*) or rearranged (*composé*), according to the main function of the text.

What these authors share is a desire to tell their life-story and faith in the written text as a means to reach the 'other' through oneself and oneself through the other.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé ii

Abstract iv

Table des matières vi

Remerciements vii

Introduction 1

Identité, déplacement et différence

Chapitre 1 21

L'Autobiographie : Différences d'identification
Déplacement de l'identité du genre

Chapitre 2 60

Gabrielle Roy - *La Détresse et l'enchantement* : le passé simple/(dé)fini
L'Autobiographie d'une romancière : vie et roman

Chapitre 3 123

Marie Cardinal - *Les Mots pour le dire* : le passé imparfait
L'Autobiographie comme roman : ambivalence générique

Chapitre 4 188

Julia Kristeva - *Les Samouraïs* : le passé composé
Le Roman comme autobiographie : transgression des genres

Conclusion : Identité 264

L'Altérité du projet autobiographique confirmée

Bibliographie 283

REMERCIEMENTS

Je présente mes remerciements les plus sincères à ma directrice de recherches, Valerie Raoul pour sa patience continue ainsi que pour sa contribution inestimable. Elle a su orienter mes recherches, diriger mon écriture et me préparer à soutenir mes hypothèses.

Je voudrais également reconnaître le mérite de tous ceux/celles qui, de près ou de loin, m'ont accordé leur concours, soit par la lecture de ce projet et par leurs observations pertinentes, soit par leur soutien moral et/ou physique constant, en particulier les professeurs Réjean Beaudoin et André Lamontagne.

Enfin, je veux souligner que cet apprentissage m'a été doublement fructueux, par rapport au fait que je suis, comme ces autobiographes, une francophone (d'origine franco-ontarienne) vivant à l'étranger (aux États-Unis).

M-P. Meda.

INTRODUCTION

> Comprendre, n'est-ce pas scinder l'image, défaire le *je*, organe superbe de la méconnaissance?
> Roland Barthes,
> *Fragments d'un discours amoureux.*

IDENTITÉ, DÉPLACEMENT ET DIFFÉRENCE

L'autobiographie exerce un attrait particulier, grâce à une empreinte narcissique qui promeut et promet les confidences personnelles: elle fascine le lecteur, qui croit découvrir et connaître une personne à travers le texte. Depuis l'après-guerre, le genre autobiographique s'épanouit, et tout en étant souvent critiqué et mis en procès, il connaît un succès étonnant chez les auteurs—même ceux du 'nouveau roman'. Dans un monde post-industriel où règnent la technologie et l'informatique impersonnelles, l'écrivain ressent (malgré le post-structuralisme) un besoin de se rassurer sur le fait que l'auteur(e) lui(elle)-même n'est pas 'mort(e)', ainsi que Barthes l'avait déclaré. D'une part, tant que la civilisation occidentale continuera à privilégier l'individualisme et à mythifier le 'moi', l'autobiographie et les autres formes connexes prospéreront. D'autre part, ces mêmes formes peuvent servir à subvertir ce mythe, à remettre en question un modèle 'hégémonique/suprême' de l'individu 'autonome'. Au besoin qu'éprouvent les écrivains de parler d'eux-mêmes correspond l'appétit insatiable d'un lectorat

intimiste, prêt à dévorer un livre où l'auteur(e) veut bien partager ses sentiments secrets, sa recherche identitaire et sa trajectoire vers l'obtention d'une victoire quelconque, ne serait-ce que l'arrivée à l'écriture. Paradoxalement et à l'encontre des normes établies jadis, l'autobiographe rajeunit progressivement, tout comme l'écriture autobiographique est maintenant davantage répartie entre les hommes et les femmes, les personnages célèbres et les marginaux démunis. Cet état de choses démontre nettement, par la diversité des textes, la raison d'être de la 'nouvelle autobiographie', qui souligne davantage l'importance de plus en plus auto-référentielle de la fabulation du 'moi'. Bien que l'épanouissement de l'autobiographie soit fascinant en tant que phénomène, c'est l'ambivalence de tout projet autobiographique, souvent associée au rôle qu'exerce la fiction dans la variété de ses formes et de ses styles, qui a surtout retenu l'attention des critiques et des théoriciens.

Dans l'étude actuelle, l'ambiguïté de l'autobiographie, due à cette part de fiction présente dans tout récit, fera en premier lieu l'objet d'une comparaison entre des textes autobiographiques de types différents par trois auteures qui ont écrit en français. Comme ces femmes-écrivains se sont déplacées chacune géographiquement et linguistiquement, cet élément commun instaure l'altérité au centre de leur écriture et de leur quête d'une identité nouvelle. La comparaison tentera en deuxième lieu d'élucider comment cette altérité de l'exilée se trouve incorporée (ou rejetée) dans le récit

autobiographique. En troisième lieu, nous essayerons de voir dans quelle mesure le fait que ces autobiographes sont des femmes, donc 'autres' par rapport au modèle masculin, colore leur projet d'écriture.

Cette double altérité, d'intérêt pour la théorie de l'autobiographie, a motivé le choix des auteures, à savoir Gabrielle Roy, Marie Cardinal et Julia Kristeva, toutes trois des écrivaines francophones connues dont les textes autobiographiques illustrent certains aspects communs à travers des formes différentes. Leur usage du français comme langue parlée et écrite, que ce soit leur langue maternelle (première) ou non, les intègre toutes à une culture française d'adoption. Ceci suscite certainement un intérêt supplémentaire vis-à-vis de leur pensée 'étrangère' par rapport à la France, leurs expériences d'exilées et leur écriture hétérogène. Puisqu'il s'agit de trois femmes, leurs textes soulèvent également des questions autour du rapport de la femme, comme 'Autre', à l'autobiographie et à l'existence problématique d'une éventuelle écriture 'féminine' ou 'au féminin'[1] différente de celle des hommes. Je vais invoquer plutôt 'l'androgynéité' de l'écriture autobiographique qui, impliquant le moi comme sujet et objet, comme même et autre,

---

[1] Expression préférée par certaines écrivaines québécoises, notamment Nicole Brossard. Voir Hélène Cixous, Luce Irigaray, pour des projets d'écriture féminine ou de 'parler-femme'. Cixous dans "Le Rire de la Méduse," *L'Arc* 61 (1975): 39-54, pourtant, sépare le sexe du style d'écriture, comptant des hommes (Genet, Kleist) du côté du 'féminin', et reléguant la plupart des auteures du côté masculin.

présente en soi des caractéristiques reliées aux stéréotypes associés aux sexes féminin et masculin.

Or, d'une part, tout homme qui se penche sur lui-même fait preuve d'un narcissisme supposément 'féminin'.[2] N'a-t-on pas déjà reproché à Proust et à Gide une certaine 'féminisation' de leur écriture par rapport à ses aspects autobiographiques, autant qu'à leur sexualité ambivalente? Par ailleurs, toute femme qui 's'autobiographie' se pose comme sujet, assumant le rôle d'un 'je' autoritaire, supposément 'masculin'.[3] Cependant, à nos yeux, l'importance de Roy, Cardinal et Kristeva se mesure premièrement à leur statut d'écrivaines (*auteurs* en tant que femmes), du pouvoir de la forme textuelle, du langage et de l'originalité intrinsèque du discours narratif de leurs textes autobiographiques. Ces éléments structurels, qui révèlent la spécificité de chaque auteure, nous permettront aussi de repérer les concepts de différence, d'altérité et d'étrangeté communs aux trois discours narratifs, où se dévoilera l'évolution de leur

---

[2] Selon Freud ("On Narcissism: An Introduction," *Standard Edition* vol. 14 (1914; London: Hogarth Press, 1957: 73-102), les femmes s'adonnent au narcissisme beaucoup plus que les hommes. Et si l'homme en est coupable, il exhibe alors un penchant 'féminin'. Voir Valerie Raoul, *Distinctly Narcissistic: Diary Fiction in Quebec* (Toronto Buffalo London: U of Toronto P, 1993) 22.

[3] Ceci dit, faut-il désigner comme marginale ou exceptionnelle une écriture qui illustre des éléments réputés appartenir au sexe opposé à celui de l'auteur(e), ou est-il possible qu'elle soit tout simplement distincte dans sa spécificité? Faut-il qu'une écriture ne soit que féminine ou masculine? Saurait-on à quelle catégorie assigner cette écriture, si l'identité de l'auteur(e) n'était pas connue?

poursuite d'une 'identité' précaire, chacune étant située à l'intersection de deux cultures divergentes. Des systèmes et des stratagèmes reliés à leur statut d'allogène se trouveront, par conséquent, mis en relief.

Le monde actuel, toujours mobile et changeant, exprime un intérêt singulier pour tout ce qui est exotique, étranger. Paradoxalement, il rejette également la trop grande hétérogénéité, car elle occasionne l'inquiétude qui amène le dérangement et la dissolution d'une société homogène devenue instable. Ainsi, d'une part se révèle une curiosité presque pathologique pour la différence; mais d'autre part, un refus d'acceptation d'éléments hétérogènes tout aussi troublant caractérise les relations collectives et individuelles. Kristeva explique ce malaise au niveau national de cette façon:

> [...]l'absorption de l'étrangeté proposée par nos sociétés se révèle inacceptable pour l'individu moderne, jaloux de sa différence non seulement nationale et éthique [sic], mais essentiellement subjective, irréductible.[4]

Ainsi, l'étrangeté habite peut-être partout, elle n'est pas nécessairement spécifique à chacun de nous, mais chacun(e) la vit *autrement*.

En relevant les aspects transculturels qui affectent les écrivaines choisies, nous verrons comment ces éléments

---

[4] Julia Kristeva, *Etrangers à nous-mêmes* (Paris: Fayard, 1988) 10. Dorénavant, lorsqu'une oeuvre sera citée de nouveau, le nom de l'auteur(e), l'année de publication et la page de la citation apparaîtront dans le texte même.

contribuent à la perte d'identité dont elles souffrent toutes d'abord, d'une manière ou d'une autre. Comment le fait d'être émigrée a-t-il dirigé leur quête d'une nouvelle identité comme écrivaine et étrangère, leur écriture, leur succès et, en fin de compte, leur concept de la subjectivité par rapport à l'écriture et à l'exil? Ensuite, est-ce que le fait d'être femmes les rend encore plus vulnérables, plus susceptibles d'être toujours 'l'autre'? Ou plus proches d'une expérience 'féminine' au-delà des frontières?

Selon la théorie féministe, la femme est généralement perçue comme 'autre', face à l'homme, à la société et même à elle-même. Suivant Simone de Beauvoir, la femme s'est trop souvent contentée d'accepter 'l'égalité dans la différence'[5], refusant de voir que cette différence est tolérée pourvu que la femme reste à sa place, et qu'elle serve à corroborer la force du même par son exclusion. Est-ce que l'affirmation de soi amorcée par ces trois écrivaines démontre une possibilité d'égalité—ou de supériorité—dans la différence, qu'elle soit sexuelle ou ethnique, ou s'agit-il, en fin de compte, du récit d'une assimilation sinon à un groupe ethnique ou national, à une élite d'écrivains?

On sait que le débat autour de la 'différence' des groupes dominés a suscité des hypothèses sur l'existence de correspondances systématiques entre des catégories

---

[5] Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, Tome 1 (Paris: Gallimard, 1949) 26

hétérogènes: par exemple, les différences sexuelles, ethniques et raciales comme celles de classe comportent des parallèles plus ou moins évidents.[6] Ainsi la femme se trouve inscrite comme 'autre', tout comme les minorités ethniques ou raciales, car elle occupe une place inférieure par rapport à la hiérarchie dominante, au travail et au foyer. Evidemment, des préjugés flagrants (ethniques, raciaux ou sociaux) contribuent à la promotion d'une identité collective par rapport à ceux qui en sont exclus et se trouvent infériorisés. Pour ce qui est de la femme, elle tient depuis si longtemps une position subalterne à l'homme, quoique souvent glorifiée (comme mère, confidente, maîtresse ou muse), qu'il lui est devenu impossible de se défaire de ces images sans peine et résistance de part et d'autre.

Cette marginalité se retrouve chez les femmes, les immigrants et les groupes minoritaires jusque dans le langage et l'écriture, où l'altérité s'esquisse en une recherche d'identité, de subjectivité propre, d'autonomie, empruntant le texte comme outil de définition et d'affirmation du moi. Ces rapports auctoriels au texte écrit fourniront des clefs essentielles à notre étude des concepts de déplacement, de différence, d'altérité et d'étrangeté chez les trois auteures.

---

[6] Simone de Beauvoir (1949.1: 26), compare la condition d'infériorité des femmes à celle d'autres races, d'autres castes, d'autres classes, alors qu'Albert Memmi et Frantz Fanon ont tous deux analysé la situation du colonisé et leurs conclusions s'accordent bien à la condition des femmes. Voir Raoul (1993): 26-30.

L'autobiographie, par sa nature intimiste, sert avant tout à narrer l'histoire d'une quête identitaire: par le truchement d'un cheminement vers l'écriture, l'auteure peut partager ses émois, ses conflits ethniques, linguistiques ou/et sexuels. Ainsi, la narration, sous la poussée de la mémoire, transpose ou transforme l'image que l'écrivaine aimerait communiquer au lecteur (ou à la société, à la postérité en général): cette image est le miroir de ce qu'elle croit être, ou voudrait être. Un jeu incessant se maintient entre le désir de la 'vérité-souvenir' et la 'fiction'—les blancs à remplir ou les erreurs à effacer—, révélant finalement un être aux composantes idéalisées pour la plupart, même dans un texte qui se veut ou se déclare 'véridique'.

Il est évident que, pour les théoriciens contemporains de l'autobiographie, le récit 'véridique' de la vie d'un sujet autonome et homogène n'a jamais existé. Notre approche participe au projet de critiques comme Françoise Lionnet pour qui, "[w]hat matters is the empowering potentiality of this discourse when it aspires to emancipate its subject from the forces that constrain her".[7] Notre but est donc de montrer la fonction de la fiction dans les textes autobiographiques traités, puis comment les concepts de déplacement, d'altérité et d'étrangeté reflètent la différence linguistique et ethnique de chaque auteure ainsi que son rapport à la

---

[7] Françoise Lionnet, *Autobiographical Voices: Race, Gender, Self-Portraiture* (Ithaca and London: Cornell UP, 1989) 193.

féminité.

LE DÉPLACEMENT

Il faudrait d'abord tenter de cerner les concepts de 'déplacement' et de 'différence' tels qu'employés dans notre analyse de ces textes. Le terme de 'déplacement' évoque des significations divergentes selon le contexte narratif, ayant chacune une base commune, celle du mouvement. Chargé de composantes connotatives, il peut suggérer un mouvement mental aussi bien que physique. Le premier sens, et le plus évident, est celui du déplacement matériel, corporel, comme dans l'action de déplacer un objet, ou de changer soi-même de place. Le fait de se mouvoir, de changer de position, d'aller d'un lieu à un autre, si minime que soit la distance, ou de parcourir un grand espace, exige un mouvement physique, un changement de décor. On peut parler également d'une action—ou d'une réaction—comme étant 'déplacée' par rapport au contexte (social ou interpersonnel) dans lequel elle a lieu. Il s'agit alors d'un jugement culturel. Ce qui peut être 'normal' dans une culture serait 'déplacé' dans une autre où le code comportemental n'est pas le même. Un(e) (ex)patrié(e) risque d'être 'déplacé(e)' dans ce sens.

Effectivement le déplacement ne s'accomplit pas uniquement dans l'espace physique, mais aussi dans la sphère mentale, où le mouvement, sans être perceptible, n'en est pas moins indéniable. L'état psychique, constitué de processus

multiples, dont le transfert et la transposition, s'enracine surtout dans l'inconscient. Ainsi, le système psychanalytique freudien souligne le 'déplacement' par voies associatives des sentiments mis en scène lors d'un rêve, en opposition à la 'condensation' de ces mêmes éléments oniriques. Le transfert effectué du patient au docteur durant une cure psychanalytique illustre un autre type de déplacement psychique. Par ailleurs, cette mobilité peut se traduire (intérieurement ou extérieurement), dans la transposition ou la transformation d'une passion ou d'une agitation en indices symptomatiques. Cette énergie psychique s'observe généralement dans le langage, écrit ou oral, où sont enregistrées les associations et les condensations, les sensations et les rythmes pulsionnels (le sémiotique kristévien) qui y sont véhiculés.

Quel que soit le mouvement, mental ou physique, il est évident depuis Saussure et Derrida que le langage fonctionne par les modifications, les variations, écarts qui s'opèrent quand l'emploi d'un mot ou d'une métaphore réalise un détournement de sens, une déviation altérant le signifié précédent. Tout déplacement linguistique, connotatif, se trouve en effet lié très étroitement à l'imaginaire chez les expatriés, ainsi que chez tout autobiographe, car l'imagination motive le déplacement et la préservation du souvenir de l'ailleurs originel perdu. Il s'agit de juxtaposition, de combinaison horizontale, syntagmatique, de deux éléments connexes (métonymiques), mais aussi comparables.

LA DIFFÉRENCE

La différence, complexe elle aussi, résulte d'une comparaison sur l'axe vertical de la sélection (du choix) qui finit par privilégier un élément de la combinaison, par substitution puisqu'il ne peut pas être en deux endroits à la fois. Le terme 'différence' comporte la somme de tous les multiples sens que le dictionnaire nous en donne, tel que le fait d'être autre, d'être dissemblable, de contenir une opposition, une discordance, un contraste; c'est aussi l'idée de changement, de variation, de divergence. À la multiplicité des connotations et des dénotations que ce terme renferme, il faut ajouter la conception de Derrida de la 'différance', plus explicite. La 'différence' écrit avec un 'a'—une 'différance'—implique que la signification d'un mot se reporte aux autres mots qui participent dans le jeu de son économie: ce n'est pas simplement une opposition binaire, où l'un ou l'autre mot se complète et se définit par son opposé (par exemple, masculin>féminin). Au contraire, Derrida propose plutôt que le sens d'un mot est réalisé par un libre jeu du signifiant—il y a une flexibilité ludique dans l'économie de son mouvement—où sa signification est affectée par la présence d'un (ou d'autres) mot(s) ou son/leur absence. C'est donc dire que la 'différance' instaure linguistiquement un sentiment de glissement, d'écart continu, de transgression, de subversion. Tout concept de signifié fixe, de 'norme' est problématisé.

Etre 'différent(e)', c'est se dégager de la 'norme' supposée d'une façon ou d'une autre. Les auteures étudiées ici se distinguent, s'affirment par l'hétérogénéité de leur écriture, leur pensée et leurs textes. Ce phénomène de leur différence peut s'entrevoir sous plusieurs aspects et d'abord, dans leur adoption du genre autobiographique, mode d'écriture flexible où le 'je' annonce simultanément son unicité et son homogénéité sociétale. La disparité remarquable de leur style, la divergence de leurs pensées et de leurs opinions individuelles, la variété des thèmes, ne font que souligner en fin de compte une certaine affinité entre ces écrivaines qui, malgré leurs différences, partagent une expérience de double altérité. Étrangères à elles-mêmes comme aux autres, elles nous communiquent à travers l'écriture la spécificité d'une expérience hétérogène, mais aussi sa représentativité dans ce que vit toute femme-écrivain consciente de son rapport au langage.

LA DÉTRESSE ET L'ENCHANTEMENT

—Moi, je ne veux écrire que la vérité..., dit la première.

Les trois textes autobiographiques choisis sont disparates quant à leur forme. *La Détresse et l'enchantement* (1984) de la Canadienne, Gabrielle Roy, est la plus 'authentique', d'après les critères de Philippe Lejeune, puisqu'elle respecte le 'pacte autobiographique'. Dès l'abord,

il y a concordance d'identité entre l'auteure, la narratrice et l'héroïne. Il s'agit d'un récit autodiégétique 'classique' dans lequel l'auteure, déjà célèbre et âgée de près de soixante-dix ans, raconte (peu avant de mourir) sa jeunesse, sa 'venue à l'écriture'. Cependant il reste à voir si l''authenticité', notamment la 'véracité' apparente des faits et des anecdotes racontées, est pour autant conservée. Et à quoi se réfère ce concept de vérité: au pacte ou au récit lui-même? Une hypothèse globale reste à étudier: la part de fictivité qui entre en jeu dans le travail de l'imagination (surtout d'une romancière) n'exercerait-elle pas un aussi grand rôle que celle de l'indéniable, du confirmé? Selon Ralph-Rainer Wuthenow, "L'autobiographie n'est guère le récit authentique d'une vie vécue. Son authenticité se retrouve dans la narration même. Elle nous offre toujours un passé composé".[8]

Singulièrement, la mémoire sélective du je présent se souvient du je passé en le recomposant arbitrairement, que le narrateur ou le lecteur en soit conscient ou non. C'est, en d'autres mots, le récit d'une vie sous deux perspectives, celle du présent et celle du passé, le je se faisant et se refaisant (se *re*-composant) au gré de la plume discriminante de la narratrice. Cependant, le passé régien se transpose de composé à simple ou défini, la vie devient comme un roman et

---

[8] Ralph-Rainier Wuthenow, "Le Passé composé," *Autobiographie et biographie*, textes réunis et présentés par Mireille Calle-Gruber et Arnold Rothe (Paris: PUF, 1985) 51.

les souvenirs se transforment en mythe atemporel.

En scrutant la structure employée par Roy, nous remarquons qu'elle utilise la métaphore du déplacement comme fil d'Ariane. Pour elle c'est un lien naturel entre le passé et le présent: passé qui se rapporte aux ancêtres nomades, le je de la narratrice articulant le récit d'une correspondance entre ces ancêtres (sources des récits oraux) et les lieux qu'elle visite, soit la France et l'Angleterre, les deux pôles primaires. La métaphore se poursuit dans le voyage aux origines comme formation du je, jusqu'à son arrivée à l'écriture. Il y a donc une analogie explicite entre voyage et écriture: l'un et l'autre sont des déplacements dans l'espace et le temps comme dans le dialogue qui se crée entre le je qui écrit, les ancêtres et l'héroïne—un croisement d'écritures mnémoniques dans le présent scriptural de l'auteure.

Ce récit de voyage, 'espace imaginaire' et lieu privilégié où la détresse et l'enchantement s'opposent constamment, s'épanche sur le temps 'absolu' d'une initiation à l'écriture qui explore la notion d'altérité, d'étrangeté, reliée au rapport de force dans un pays, où le je du passé se présente comme homogène aux locuteurs de même langue, tout comme à ceux de langue anglaise. Le récit s'investira d'aspects de quête, même de conte de fées, ce qui le rapproche du romanesque.

LES MOTS POUR LE DIRE

—Et moi, je vais révéler la vérité sans fard..., dit la seconde.

Bien que Marie Cardinal ait publié d'autres romans avant *Les Mots pour le dire* (1975), aucun n'avait connu la notoriété que celui-ci a rencontrée, et par rapport à Roy, Cardinal était encore jeune, ayant environ quarante ans. Récipiendaire du Prix Littré en 1976, traduit en plusieurs langues, ce 'roman' n'affiche aucun contrat d'identité de la part de l'auteure; en outre, le nom de la narratrice homodiégétique n'y est jamais prononcé. La forme du texte semble correspondre à celle de l'autobiographie fictive. Cependant, dans un second livre intitulé *Autrement dit* et publié deux ans plus tard, Cardinal commente le premier, en affirmant que plusieurs des événements qui s'y déroulent sont ceux-là mêmes qu'elle a vécus au cours de sa propre psychanalyse. C'est ainsi qu'elle avoue avoir

> [...] écrit l'histoire d'une femme dans laquelle la psychanalyse a une grande importance, une importance capitale même. Pour moi, c'est ça mon livre, c'est un moment dans la vie d'une femme, un roman. *D'accord, j'ai vécu tout ce que vit la femme du livre*, mais je l'ai vécu au jour le jour. [...] Longtemps après la fin de ma psychanalyse j'ai décidé de l'écrire, d'en faire mon sixième livre, car, entretemps, j'étais devenue écrivain (ce qui fait déjà de moi une femme différente de celle du livre) et c'est en écrivain que j'ai vu cette histoire, pas en

témoin.[9] [Je souligne].

Effectivement on devine le début de sa carrière d'écrivaine à la fin des *Mots pour le dire*. Il y a donc chez Cardinal une décision volontaire de romancer sa psychanalyse: c'est le franc aveu de sa part de l'emploi d'une stratégie narrative agencée en vue d'une fin: le bonheur, la réussite, un avenir meilleur. Elle choisit de raconter les faits qui dépeignent la renaissance de son moi, un moi qui avait été englouti dans les filets de 'la chose', chose qu'aucun vocable ne pouvait nommer. La psychanalyse est "une cure mnémotechnique et initiatique à travers les mots",[10] qui conduit l'auteure à écrire ces mots régénérateurs et, du même coup, à accéder à la carrière d'écrivaine. Tout un "je(u) illocutoire"[11] organise l'évolution du je, la représentation idéalisée du moi. Dans ce livre, se trouve également le concept de déplacement dans le sens d'une aliénation totale du monde extérieur, partiellement causée par les problèmes de l'Algérie, lors de son accession à l'indépendance de la France, mais provoquée aussi par l'exil en France que Cardinal

---

[9] Marie Cardinal, *Autrement dit* (Paris: Grasset et Fasquelle, 1977) 27.

[10] Eve-Maria Knapp-Tepperberg, "Autobiographie et autobiographique chez Cardinal. *Les Mots pour le dire* (1975) et *Autrement dit* (1977)," *Autobiographie et Biographie*. Colloque de Heidelberg, Textes réunis et présentés par Mireille Calle-Gruber et Arnold Rothe, (Paris: PUF, 1985): 106.

[11] Agnes Whitfield, *Le je(u) illocutoire: Forme et contestation dans le nouveau roman québécois* (Québec: Presses de l'Université Laval, 1987.

s'est imposé par son mariage. Cette cure psychanalytique, métaphore d'un cheminement vers l'écriture littéraire comme reconstruction du je meurtri, dévalorisé et presque supprimé, se termine par une métamorphose réussie de ce je, dont les conflits psychiques néfastes se résorbent pour faire place à un sujet discursif qui s'assume. Ici, le projet autobiographique sert à démasquer un passé imparfait pour ensuite l'enterrer. L'écriture remplit donc une fonction thérapeutique où le récit fournit la dernière étape de salut par le langage verbalisé dans la psychanalyse.

LES SAMOURAÏS

—Quant à moi, dit la dernière, je dissimule mon histoire sous un voile, pour mieux la divulguer...

Par contre, le texte *Les Samouraïs* (1990) de Julia Kristeva adopte simultanément les couleurs du roman et celles d'une autobiographie déguisée. Ecrit à la troisième personne, ce serait apparemment le récit le plus réfractaire au genre autobiographique par sa composition et par son pseudo-manque d'authenticité. Alors que Gabrielle Roy et Marie Cardinal reconnaissent les correspondances entre leur vie et les personnages ou les événements du récit narré, Julia Kristeva, sans admettre ouvertement son identification aux protagonistes, Olga et Joëlle, laisse entendre par des indices à travers le texte que la vie des intellectuels qui y est décrite est bien celle qu'elle a vécue. Dans un jeu continuel

de l'écriture, l'auteure prend à témoin le lecteur: elle lui offre des clefs biographiques, telles que les noms intervertis des célébrités qu'Olga aussi bien que Joëlle côtoient; elle mentionne franchement les titres de ses propres écrits passés (par exemple, *Des Chinoises*); il y a dédoublement du je diégétique entre l'héroïne, Olga (la théoricienne étrangère) et Joëlle, (la psychanalyste française), auteure d'un journal intime.

Il est évident que la réception de ce livre a été prévue et planifiée, car il a été composé pour un certain narrataire, celui qui connaît Kristeva comme sémioticienne, théoricienne et psychanalyste: en d'autres mots, le lecteur qui a lu Kristeva, qui reconnaît son nom et l'influence qu'il véhicule, aussi bien que *Les Mandarins* de Simone de Beauvoir, autre roman autobiographique auquel le titre fait allusion. Si un mot peut résumer l'oeuvre de Kristeva, c'est sans doute celui de déplacement, car tout semble être en mouvement, en permutation, en transposition: la forme du récit comme l'écriture elle-même.

Là où le texte de Roy marquait la fin d'une vie et d'une carrière, celui de Kristeva signale un tournant, sa transformation en romancière. Kristeva travaille constamment dans la différence avec des instruments novateurs, par exemple le déploiement conscient de l'inter-textualité à laquelle elle a donné une nouvelle définition et du 'sémiotique', concept qu'elle a élaboré. Mais c'est dans *Les Samouraïs* qu'elle souligne vraiment les liens entre ses théories et son propre

statut d'étrangère en France. Elle se construit sciemment en écrivant en français et en devenant, comme les deux autres mais plus explicitement, auteure et personnage dans le texte. L'auto-bio-graphe s'expose ici dans un passé (re)composé, (dé)couvert.

Pour Kristeva, comme pour Roy et Cardinal, le déplacement est synonyme d'aliénation, d'altérité, d'étrangeté, même si elle est acceptée à Paris. Les trois femmes sont nées dans des pays autres que ceux où elles se sont finalement établies: elles sont confrontées à une culture—celle de la France—différente de la leur, mais qui s'impose par la langue. Même là, il s'agit d'un parler ou d'un accent étranger, ou d'une langue d'adoption dans le cas de Kristeva. Elles seront toutes obligées de changer leur perception de cet Un dominant, la civilisation française, mais aussi de tenir compte de l'opinion que la métropole a d'elles, en tant qu'étrangères et aussi en tant que femmes et écrivaines: triplement autres par rapport à un sujet ethno-phallogocentrique enraciné. Ces trois femmes ont beaucoup en commun—elles sont blanches, de classe moyenne, éduquées dans une tradition catholique. Cependant pour les trois, leur différence permettra un regard neuf sur l'étrangeté des autres ainsi que sur leur propre étrangeté. Car elles se situent dans l'intersection entre deux cultures, leur identité sera donc hybride, sinon multiple[12]—tout comme leurs textes qui se

---

[12] Nous reviendrons au concept de 'métissage' de Lionnet

situent entre les genres de la fiction et de l'autobiographie.

(1989, 4, 6).

CHAPITRE I

L'AUTOBIOGRAPHIE : DIFFÉRENCES D'IDENTIFICATION

> L'histoire de la littérature: un défi à la théorie littéraire.
> H. R. Jauss,
> *Pour une esthétique de la réception.*

DÉPLACEMENT DE L'IDENTITÉ DU GENRE

Ces mots de Jauss communiquent fort bien la situation aléatoire de l'autobiographie, car ce type de récit (européen essentiellement) se confond d'ores et déjà avec celle de la littérature 'canonique' humaniste, même si sa position par rapport à elle demeure marginale. Les ouvrages consacrés à l'histoire de l'autobiographie et au débat autour de son statut littéraire et de son éventuelle définition sont nombreux. Cela peut paraître superflu de revenir sur des questions qui ont déjà fait couler tant d'encre. Pourtant, il est nécessaire de récapituler les étapes de l'évolution du genre et les enjeux de la controverse, pour mieux cerner les aspects qui restent irrésolus puisque ce sont précisément eux qui se font encore remarquer dans les textes qui nous concernent.

Georg Misch, en consacrant sept volumes à l'histoire de l'autobiographie, l'a fait remonter à l'Antiquité et au Moyen-Âge. Selon Philippe Lejeune, l'oeuvre magistrale de Misch, qu'il surnomme "préhistoire" de l'autobiographie, comprend

toute littérature "qui parle de soi de n'importe quelle manière".[1] Un second point de repère dans l'histoire du genre autobiographique est posé avec la publication de l'essai de Georges Gusdorf (1956), "Conditions et limites de l'autobiographie", pour être suivi des jalons suivants: *Design and Truth In Autobiography* (1960) de Roy Pascal; "Notes for an Anatomy of Modern Autobiography" (1970) de Francis R. Hart; *L'Autobiographie en France* (1971) et *Le Pacte autobiographique* (1975) de Philippe Lejeune. À partir de cette époque, de nombreuses études se poursuivent afin de définir et de cerner l'autobiographie comme genre, parmi lesquelles il faut signaler celles de Jean Starobinski, Elizabeth Bruss, Paul de Man, James Olney, Michel Beaujour et Philippe Lejeune[2], ainsi que d'autres plus récentes, consacrées à l'autobiographie féminine, ou des groupes 'colonisés', dont on parlera plus loin. Ces multiples études mettent l'accent sur différents aspects de l'autobiographie: sa structure ou son style par rapport à d'autres types de textes, mais aussi le statut ontologique du narrateur et de l'histoire racontée. Les deux

---

[1] Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France* (Paris: Colin, 1971) 43-4.

[2] Jean Starobinski, "Le style de l'autobiographie," La *Relation critique* (Paris: Gallimard, 1971); Elizabeth Bruss, "L'Autobiographie considérée comme acte littéraire," *Poétique* 17 (1974); Paul de Man, "Autobiography as De-facement," *MLN* 94.5 (1979); James Olney, ed., *Metaphors of Self: the Meaning of Autobiography*, (Princeton: Princeton UP (1980); Michel Beaujour, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait.* (Paris: Seuil, 1980) et Philippe Lejeune, *Je est un autre* (Paris: Seuil, 1980), *Moi aussi* (Paris: Editions du Seuil, 1986).

concepts de déplacement et de différence sont déjà à l'oeuvre puisqu'il s'agit, d'une part, d'éléments formels (choix des ingrédients et leur agencement), de l'autre, de la position adoptée par l'auteur et le lecteur en fonction du texte—éléments extradiégétiques qui gouvernent sa réception.

À l'aube du genre, l'autobiographie n'était pas conçue telle qu'on la connaît maintenant, car à ses tous premiers débuts, la perception de l'autobiographe comme sujet et celle du texte même, revêtait plutôt les couleurs d'une biographie. Ainsi, les *Confessions de Saint-Augustin* et *Les Essais* de Montaigne font partie de ce que Lejeune traite de 'préhistoire' et sont plutôt des biographies individuelles. Saint-Augustin raconte davantage la vie d'un 'je' confessionnel qui s'adresse à Dieu dans une intercession louangeuse.[3] Quant à Montaigne, son récit biographique montre plus de modernité en affichant déjà un avertissement au lecteur, rappelant le contrat autobiographique maintenant en usage. *Les Confessions* de Rousseau sont généralement

---

[3] Lionnet (1989), dans son analyse des *Confessions* de St Augustin, fait ressortir "[...] the ambiguous relationship he would maintain with all forms of discourse and his search for a silent resting point, a state of total metaphysical communion, where communication transcends language, is not circumscribed by it. [...] In his relationship with the transcendent Other, Augustine moves from an oppositional stance to a deferring and accepting one" (19-20). Elle poursuit en disant que les femmes écrivains devront faire le contraire: "They must first learn to reject a tradition of passive acceptance of the other before they can become the agents of their own discourses, the subjects of their own histories. Meanwhile, they will also incorporate into their stories a radical rereading of the tradition they implicitly aim to transform" (32).

considérées comme l'oeuvre initiale du genre autobiographique que l'on connaît aujourd'hui et ce texte a servi de modèle aux siècles postérieurs. L'intériorité patente du style scriptural rousseauiste a promu une veine d'intimisme qui persévère toujours et s'est communiquée même aux sphères non-littéraires. Le XIXe siècle a vu l'épanouissement de l'autobiographie 'classique', paralèlle à celui du roman, mais en faisant une distinction nette entre les deux qui était inexistante au XVIIIe. Quand la 'biographie' a emprunté une nouvelle forme, celle du roman autobiographique (Lejeune 1971, 43-4), elle a mis en question l'identité de l'auteur et sa fusion à celle du narrateur et du héros. Au XXe siècle, après l'apparition du Nouveau Roman, on verra la 'nouvelle autobiographie', où le narrateur juxtapose le récit de sa vie à la fiction et à la théorie, à la poétique et à la dialectique.[4]

James Olney a peut-être le mieux cerné le mouvement historique de l'autobiographie, quand il retrace son cheminement après avoir étudié l'étymologie du mot même. Ainsi, au début (au moment du 'pré-modernisme') écrivains et lecteurs s'intéressaient surtout au 'bios': la vie factuelle; plus tard, pendant la période du modernisme, on se préoccupait davantage de l''autos': l'exploration du 'moi', pour

---

[4] Voir Kelly Gervais, "La Nouvelle Autobiographie comme acte de lecture," thèse de doctorat, Univ. de Toronto, 1992. Selon Gervais, Barthes, Robbe-Grillet, Sarraute et Duras ont écrit des 'nouvelles autobiographies'.

s'orienter finalement, dans notre ère postmoderne, vers la 'graphie': l'écriture et la textualité.[5] Néanmoins, l'autobiographie comme genre garde son ambivalence: une ambiguïté difficile à lever à cause de sa parenté flagrante avec le roman.

EFFET DE STYLISTIQUE ÉQUIVOQUE

Cette ambivalence de la nature de l'autobiographie se manifeste nettement dans l'étude de Jean Starobinski, "Le style de l'autobiographie" (1971: 84), où l'auteur se limite à traiter du style de l'autobiographie, bien qu'il nous avertisse dès le début qu'il faut "[...] éviter de parler d'un style ou même d'une forme liée à l'autobiographie, car il n'y a pas, en ce cas, de style ou de forme obligée"(84). Par conséquent, il est évident d'après lui "[qu'ici], plus que partout ailleurs, le style sera le fait de l'individu," qui doit observer "les conditions générales—conditions d'ordre éthique et «relationnel», lesquelles ne requièrent que la narration véridique [sic] d'une vie, en laissant à l'écrivain le soin d'en régler la modalité particulière, le ton, le rythme, l'étendue, etc."(84). Toujours d'après Starobinski, comme ce style "est lié au présent de l'acte d'écrire [...] sa

---

[5] D'après l'explication de Janice Morgan, dans "Subject to Subject/Voice to Voice: Twentieth-Century Autobiographical Fiction by Women Writers," *Redefining Autobiography in Twentieth-Century Women's Fiction*, eds. Janice Morgan & Colette T. Hall (New-York: Garland Pub., 1991) 5.

valeur autoréférentielle [...] renvoie donc au moment de l'écriture, au «moi» actuel(84); "Toute autobiographie [...] est une auto-interprétation"(85). L'auteur est donc libre (ou obligé?) d'interpréter cette tranche de sa vie, les souvenirs qui y sont rattachés, imprégnés de leur pouvoir de suggestion, comme il l'entend, autorisant ainsi le jeu de la fiction dans son récit.[6] Et puisque le narrateur, scripteur ipso facto et mandataire de l'auteur, raconte au second degré (le héros des jours révolus n'étant plus le même que la personne qui relate), la narration devient donc conjecturale.

Un peu plus loin dans le même essai, Starobinski nous fait remarquer, avec raison, que "[...] la «forme autobiographique» peut revêtir l'invention romanesque la plus libre" où "[le] je du récit n'est alors assumé «existentiellement» par personne; c'est un je sans référent, qui ne renvoie qu'à une image inventée. Pourtant le je du texte fictif est indiscernable du je de la narration autobiographique «sincère»"(85, 86). Du reste, la flexibilité de l'écriture autant que l'ambiguïté de la situation de l'autobiographie compliquent sa position en fracturant sa spécificité déjà précaire.

---

[6] Phénomène que Roy Pascal, dans *Design and Truth in Autobiography*, (Cambridge: Harvard UP, 1960/1985), corrobore lorsqu'il affirme "Autobiography means therefore discrimination and selection in face of the endless complexity of life, selection of facts, distribution of emphases, choice of expression. Everything depends on the standpoint chosen; and it is clear that the more arbitrary the standpoint, the greater is the likelihood that the autobiography will be one-sided, blinkered, or downright false" (10).

Le statut analogue mais souvent insaisissable du 'je' fictif et du 'je' réel fait obstacle, en brouillant le déchiffrement de ces textes;[7] finalement, le lecteur est l'arbitre de cette question d'authenticité et de définition, celui qui jugera de la 'véracité' du texte offert à ses yeux. Car après tout, chaque 'je' comprend un 'tu', particulièrement le 'je' autobiographique, si bien que les efforts de l'autobiographe pour convaincre le lecteur de l'authenticité de son discours ne peuvent qu'éveiller ou sa confiance ou sa méfiance.

Tout de même Starobinski souligne que si l'autobiographie se conforme à un récit particulier de la vie du je, à la fin celui-ci devra avoir évolué de manière à ce que "le moi révolu [soit] différent du je actuel, [pour] que ce dernier [puisse] vraiment s'affirmer dans toutes ces prérogatives"(92). En fin de compte, Starobinski détermine le style de l'autobiographie (si style il y a) à partir du fait que celle-ci est une "biographie d'une personne faite par elle-même", dont le style sera sans doute influencé par les "conditions génériques de l'écriture"(83). Mais il faut alors se rappeler que la biographie exige habituellement une chronologie assez stricte

---

[7] Voir Käte Hamburger, *The Logic of Literature*, trans. M.J. Rose (Bloomington and London: Indiana UP, 1973) 312, qui prétend qu'une des caractéristiques inhérentes de toute narration à la première personne est que ce genre de narration se pose toujours comme non-fiction, à cause du statut du 'je'. Voir aussi Valerie Raoul, *The French Fictional Journal: Fictional Narcissism/ Narcissistic Fiction* (Toronto Buffalo London: U of Toronto P, 1980) 3-11.

et ponctuelle, alors que l'autobiographe agence les événements de sa vie selon un mouvement plus personnel et plus libre, ce qui en altère immédiatement le style et la forme.

Visiblement, les théoriciens aussi bien que les critiques n'arrivent pas à articuler un code-type qui constituerait l'autobiographie comme genre littéraire bien distinct. Il semble impossible de préciser sa nature spécifique et même d'établir une taxinomie des éléments divers qui entrent en jeu dans sa composition. Certes, la subjectivité du texte autobiographique ajoute une dimension encore plus complexe à circonscrire. Paradoxalement, c'est l'absence de critères non-problématiques qui provoque l'intérêt des 'post-modernes' pour ce genre qui n'en est pas un.

Ce ne sont pas les tentatives de démonstration qui manquent: des critiques connus (voir ci-dessus) illustrent les diverses approches, où les multiples orientations de l'autobiographie sont réparties et analysées à fond. Mais l'autobiographie dans sa postérité s'est tant et si bien approprié (ou "assimilé", comme le dit pertinemment G. May[8]) différents procédés narratifs (en particulier ceux associés à des catégories apparentées comme la biographie, les mémoires, le journal intime, les confessions, les témoignages...), qu'il devient impossible d'en déterminer avec exactitude et clarté les paramètres. Son caractère flou serait-il le reflet de la diversité des styles individuels ou davantage celui de la

---

[8] Georges May, *L'Autobiographie* (Paris: PUF, 1979) 171.

complexité du moi qui y est représenté? Plus on la scrute, plus on perd de vue sa nature, semble-t-il. William C. Spengemann admet que

> [...] the modernist movement away from representational discourse toward self-enacting, self-reflexive verbal structures and the critical theories that have been devised to explain this movement conspire to make the very idea of literary modernism synonymous with that of autobiography.[9]

D'autant plus que le rapprochement évident et fréquent entre autobiographie et roman sous bien des perspectives complique invariablement la tâche d'en arrêter la définition. Comme Georges May finit par l'avouer dans son étude:

> La notion de définition [...] a quelque chose en soi de trop raide, de trop figé, et, pour tout dire, de trop définitif, [et] il conviendrait peut-être d'[y] substituer celle, plus souple, de tendance, voire de tentation [...] C'est ce paradoxe apparent et fondamental de l'autobiographie, protéiforme, insaisissable et pourtant toujours semblable à elle-même, qui, en fin de compte, nous paraît le mieux à même de nous faire sentir la nature de son secret (May 1979, 209).

Cette fluidité, cette inconsistance de l'autobiographie sont enfin les caractéristiques qui la définissent plus que toute autre, celles qui doivent être retenues à tout prix pour préserver son cachet particulier.

Bien que cette multiplicité des formes de l'autobiographie conduise à sa confusion avec le roman et

---

9 William C. Spengemann, *The Forms of Autobiography: A Collection of Critical Essays* (New Jersey: Prentice Hall, 1981) xiii.

d'autres genres avoisinants, dans leur narration plus ou moins fictive des péripéties d'une vie, selon Gusdorf, la différence est que "[...] l'autobiographie est une seconde lecture de l'expérience, et plus vraie que la première, puisqu'elle en est la prise de conscience".[10] Pourtant cette observation peut également s'appliquer à une fiction, car la vérité et le fictif s'y conjuguent aussi, la vraisemblance du discours romanesque se justifiant comme la plausibilité de l'autobiographie. Paul de Man (1979) affirme que l'autobiographie n'est pas un genre ou un mode, mais "a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts" (921). Starobinski définit le rôle du lecteur ainsi:

> Le lecteur est donc tout ensemble (ou tour à tour) celui qui occupe le rôle du récepteur, du discriminateur (fonction critique fondamentale, qui consiste à retenir ou à rejeter), et, dans certains cas, du producteur, imitant, ou réinterprétant, de façon polémique, une oeuvre antécédente.[11]

Ce problème de discernement au niveau de la similarité entre les récits autobiographiques et romanesques mène à une plus grande ambiguïté. Selon Lejeune, cette distinction peut être des plus marginales: "Il faut bien l'avouer, si l'on reste sur le plan de l'analyse interne du texte, il n'y a

---

[10] Georges Gusdorf, "Conditions et limites de l'autobiographie," *Formen der Selbstdarstellung. Festgabe für Fritz Neubert* (Berlin: Duncker und Humblot, 1956) 114.

[11] Jean Starobinski, préface, *Pour une esthétique de la réception*, Hans Robert Jauss, (Paris: Gallimard, 1978) 12.

aucune différence".[12] C'est le cas de certains romans racontés à la première personne, sous forme de mémoires ou journal intime. Mais Georges May étend la confusion à tout roman: "Le roman n'est-il pas toujours autobiographique?" (1979, 185). Le spectrum va du roman autobiographique (qui peut raconter la vie de l'auteur à la troisième personne) à l'autobiographie fictive, où le personnage-narrateur n'a apparemment rien à voir avec l'auteur.

Rita Felski signale, en parlant des récits reliés à la confession, que les règles qui gouvernent l'autobiographie ont beaucoup changé depuis ses origines.

> Many of the conventional "rules" which once governed readers' expectations of the genre are now regularly broken; autobiography can be the form chosen for a writer's first work for example, and is often written serially in several volumes, rather than in a single text which encapsulates the entire direction and meaning of an author's life.[13]

Avec la grande popularité de la littérature intime, les autobiographies non-littéraires foisonnent et elles sont souvent rédigées par des collaborateurs et non par les intéressés eux-mêmes.[14] Toutefois, les auteurs

---

[12] Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France* 24; *Le Pacte autobiographique* 26; et *Moi aussi* 25. Voir aussi Raoul (1980) 3-11.

[13] Rita Felski, "On Confession," *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change* (Cambridge MA: Harvard UP, 1989) 89.

[14] Nous pensons à des autobiographies publiées par des personnes, célèbres ou non, qui sans être proprement littéraires sont souvent, sinon toujours, rédigées avec l'aide

d'autobiographie, généralement compétents dans les techniques propres au roman et à l'essai, empruntent fréquemment à l'un ou l'autre genre. Ceci dit, depuis longtemps le roman a utilisé des procédés intimistes, tels que l'insertion d'un journal intime, de lettres ou l'incorporation d'une autobiographie dans le récit narratif. De même le jeu des pronoms personnels je, tu et il/elle contribue souvent au brouillage des signes différentiels des deux genres. Cette ambivalence peut parfois être éclaircie par un contrat de lecture explicite proposé par l'auteur, ainsi que Lejeune l'a suggéré; par exemple, lorsque celui-ci invite le lecteur à le lire depuis le 'pacte autobiographique', en proposant une identité commune entre lui, son narrateur et son héros.[15] De cette façon, il requiert du lecteur une acceptation de cette convention pour entrer dans le jeu, en identifiant l'auteur au 'je' présumé authentique, de chair et d'os, ainsi qu'au 'je' textuel. C'est, selon Michael Ryan:

> [...] the identity of the proper name, the 'deep subject' of autobiography, which guarantees untroubled reference from the text to an 'indubitable' extratextual referent, the author, and which 'conjures' away the 'vertigo' opened by the possibility that the 'I' might be

---

d'un rédacteur spécialiste.

15 Gérard Genette, dans "Récit fictionnel, récit factuel," *Protée* 19.1 (1991), en parlant d'auto-fiction (ou du roman autobiographique) propose "une formule logiquement contradictoire" soit "{A ≠ N, mais A = P = N}" (14).

indeterminate or else an effect of grammar....[16]

IDENTITÉ ET AUTHENTICITÉ : STATUT DU RÉFÉRENT

Dans son livre, *Le Pacte autobiographique* (1975),[17] Lejeune reprend certains des éléments que Jean Starobinski avait signalés dans son article sur le style de l'autobiographie, surtout pour souligner cette identité commune de l'auteur, du narrateur et du héros qui, assimilée à la première personne, permet une narration <<homo/ autodiégétique>>. Selon Gérard Genette,[18] cela n'entraîne pas nécessairement que cette première personne soit toujours le narrateur ou le héros. Le récit pourrait ainsi devenir <<extra/intra/métadiégétique>>, reflétant une différence entre la personne grammaticale et l'identité individuelle à laquelle se reporte cette personne,[19] une implication de fictionnalité.[20]

---

[16] Michael Ryan, "Self-Evidence," *Diacritics* 10.2 (1980): 5.

[17] Lejeune (1975), établit la définition suivante: "Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité" (14).

[18] Voir Gérard Genette, "Voix," *Figures III* (Paris: Seuil, 1972) 225-267.

[19] Par exemple, le Marcel de *La Recherche du temps perdu*, que Marcel Proust prétend être autre que lui.

[20] Genette (1991): 13. Ce genre de récit est évident chez Kristeva.

Le contrat autobiographique entre auteur, narrateur et personnage principal corrobore cette identité simple, où le nom propre de l'auteur figure comme preuve indéniable de sa bonne foi et de l'authenticité du pacte. Lejeune, anticipant des problèmes avec le/les référent(s) qui s'attache(nt) aux pronoms personnels, s'empresse d'expliciter les niveaux d'articulation de la «première personne»: soit la référence et l'énoncé.

> 1. [...] les pronoms personnels (je/tu) n'ont de référence actuelle qu'à l'intérieur du discours, dans l'acte même d'énonciation.
>
> 2. [...] les pronoms personnels de la première personne marquent l'identité du sujet de l'énonciation et du sujet de l'énoncé.

Il continue en soulignant que

> Benveniste signale qu'il n'y a pas de concept <<je>>. Le «je» renvoie, à chaque fois, à celui qui parle et que nous identifions du fait même qu'il parle.[21]

Mais en fin de compte, Lejeune résorbe toute l'articulation référentielle du 'je' dans le nom propre.

> Toutes les identifications (faciles, difficiles ou indéterminées) [...] aboutissent fatalement à

---

[21] Lejeune (1980) 19-20. J.L.Austin (*How to do Things with Words* (Cambridge MA: Harvard UP, 1962)) et J. Searle (*Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language* (London: Cambridge UP, 1969)), dans leur interprétation des 'actes de parole' (speech acts), ont tous deux montré que le langage était un acte illocutoire dépendant de plusieurs facteurs, telles que les normes (grammaticales ou autres) qui lui sont reliées, les stratégies qui sont employées pour mieux guider le lecteur ou le locutaire dans sa lecture ou sa compréhension. L'acte est une 'performance' en soi, car il produit le(s) code(s) qui régit(ssent) la signification du texte ou contexte.

> monnayer la première personne en un nom propre. [...] Dans le discours écrit, [...] la signature désigne l'énonciateur, comme l'adresse le destinataire (Lejeune 1980, 22).

Ces assertions soulèvent des questions quant à leur validité en ce qui concerne l'autobiographie, car le statut de l'auteur se servant d'un pseudonyme complique la situation du nom propre (comme signe d'une identité civile réelle). Cette situation reste acceptable, selon Lejeune, quand il s'agit d'un nom de plume sous lequel l'auteur a choisi de publier. Quant à l'anonymat, il n'est pas admissible, puisqu'aucune référence substantielle ne peut être confirmée, à moins que l'auteur ne se révèle après coup: "Le pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture"(Ibid, 26). Pourtant, Paul de Man met en doute la validité de la 'référence/ ou référents' associés à la véracité de l'autobiographie: "[Are] we so certain that autobiography depends on reference, as a photograph depends on its subject or a (realistic) picture on its model?" (1979, 920).

Dans sa définition, Lejeune souligne également le fait que le récit doit être en prose. Ces deux conditions (l'identité commune et le récit en prose) ont suscité des débats polémiques sur les autobiographies anonymes et aussi sur celles composées en vers (de Nerval ou de Queneau, par exemple). Lejeune traite, dans *Le Pacte*, de cette question controversée de l'anonymat d'une façon assez désinvolte en résumant son ambiguïté ainsi:

> Certes en déclarant impossible une autobiographie anonyme, je ne fais qu'énoncer un corollaire de ma définition, et non la <<prouver>>. Libre à chacun de déclarer la chose possible, mais il faudra alors partir d'une autre définition (Ibid, 33).

Il reconsidère cet aspect dans *Je est un autre* (1980) et *Moi aussi*, "Le Pacte bis" (1986), mais ne change guère son opinion.

Il va sans dire que ce pacte n'a pas été approuvé unanimement et même Lejeune l'a remis en question. Elizabeth Bruss, entre autres, a suggéré plutôt l'idée de l'autobiographie vue comme acte de parole littéraire, ainsi qu'indiqué dans les titres de son article, "L'Autobiographie considérée comme acte littéraire" (1974) et de son livre, *Autobiographical Acts. The Changing Situation of a Literary Genre* (1976). Selon elle, les oeuvres autobiographiques réunissent toutes les conditions de toute production littéraire. Elle estime que le 'pacte' proposé par Lejeune est trop obscur, puisqu'il ne prend pas en considération les aspects diachroniques d'une oeuvre écrite, par exemple, à une autre époque que celle des lecteurs: "Un auteur ne peut légitimement conclure un 'contrat' qu'avec des lecteurs qui comprennent et acceptent les règles qui gouvernent son acte littéraire; seuls de tels lecteurs peuvent, en retour, le tenir responsable de sa production."[22] De plus elle constate que

---

[22] Elizabeth Bruss (1971): 14 (note en bas de page).

> [...de] même qu'on reconnaît dans des textes qui diffèrent les uns des autres des fonctions stylistiques ou des fonctions d'intrigue identiques, on peut aussi reconnaître des textes dont la forme diffère, mais auxquels on est en droit d'assigner la même fonction générique (Bruss 1974, 15).

Lejeune corrige, ou plutôt atténue, le sens dogmatique de sa première définition en précisant sa position dans "Le Pacte autobiographique (bis)". Tout en respectant sa première définition, il examine les observations qui ont été formulées par plusieurs critiques, notamment Bruss: celles qui concernent l'importance de la forme et du contenu, par rapport au 'pacte'. Il affirme maintenant:

> [...]j'ai apparemment surévalué le contrat, et sous-estimé les trois aspects suivants: le contenu même du texte (un récit biographique, récapitulant une vie), les techniques narratives (en particulier les jeux de voix et de focalisation) et le style (Lejeune 1986, 25).

Le fonctionnement des voix et leur focalisation constituent des éléments structuraux marquants de l'autobiographie; ce sont comme "[...] la distance entre le temps de l'énonciation et celui de l'expérience passée [... une] partie intégrante de la diégèse"[23] et entraînent une différence dans l'interdépendance et l'engagement du narrateur

---

23 André Lamontagne, "Sur le concept de 'Situation narrative'. Analyse d'un texte de Julio Cortazar," *Protée* 16.1-2 (1988): 90. Francine Belle-Isle, dans "L'Ecriture autobiographique: une stratégie textuelle embarrassante pour la narratologie," *Protée* 19.1 (1991), montre aussi comment la focalisation est importante: "Ce qui apparaît dans le récit autobiographique, ce ne sont pas les faits bruts de l'existence d'un sujet, mais la vision qu'il en a dans l'instant de sa narration" (66).

et du lecteur au niveau dialogique du récit. Pierre Vitoux remarque à bon escient qu'il peut y avoir "une permutation des rôles au cours d'un même récit,"[24] c'est-à-dire que le narrateur peut être actant comme témoin ou objet de ce qu'il narre. Il y a donc des effets d'omniscience, ou de transparence, qui peuvent mener jusqu'à un obscurcissement rétrospectif graduel, mais qui n'empêchent pas le 'je' commun de l'auteur, du narrateur et du héros d'être vérifiable lorsqu'il s'agit d'une autobiographie pactisée.

Les indications référentielles qui s'échelonnent au long du récit attestent 'l'authenticité' du pacte autobiographique, confirmant la 'réalité' apparente de l'histoire et des personnages impliqués. Ainsi, tout texte autobiographique renferme un texte référentiel, dépendant d'un "«pacte référentiel», implicite ou explicite, dans lequel sont inclus une définition du champ du réel visé et un énoncé des modalités et du degré de ressemblance auxquels le texte prétend" (Lejeune 1975, 26).

Ce pacte référentiel équivaut à une promesse auctorielle de ne dire que 'la vérité', dans la mesure du possible. Cependant il ne faut pas sous-estimer les défaillances capricieuses de la mémoire humaine qui suscitent les oublis, les blancs involontaires, ainsi que le désir conscient ou inconscient que l'on peut soupçonner de la part de l'écrivain

---

[24] Pierre Vitoux, "Notes sur la focalisation dans le roman autobiographique," *Etudes Littéraires* 17.2 (1984): 262.

de vouloir paraître mieux qu'il n'est ou n'a été (ou parfois pire, dans le cas d'un Rimbaud ou Lautréamont). Ce que le lecteur espère, c'est que ces références à l'auteur et à son histoire sont vérifiables, car il compte sur une ressemblance voisine de la 'réalité vécue' et se sentirait trahi en découvrant des mensonges—qui n'auraient pas la 'vérité' d'une fiction où on suppose que l'auteur contrôle les événements.

Dans l'autobiographie, les événements d'une vie servent de jalons qui permettent au lecteur de s'ancrer dans le confirmé de l'histoire. Cependant, l'auteur n'est pas tenu de tout révéler de sa vie: il peut choisir les circonstances, les épisodes qui s'adaptent le mieux à l'autoportrait qu'il est en train de reproduire, et qui soulignent (selon lui) de la meilleure façon la trajectoire de cette tranche de sa vie. Ainsi sans contrôler la trame événementielle, il ajuste la situation personnelle sans pour cela glisser complètement dans l'insincérité ou la fiction. Lejeune avoue que le «je» n'est qu'une "illusion d'unité du sujet qu'encourage le genre autobiographique, [... le] «je» passe son temps à être autre, et d'abord autre que ce qu'il était avant..." (Lejeune 1980, 316). Le je narrant raconte le je personnage, de sorte que la fiction colore tout récit autobiographique, sans pour cela en rendre l'histoire fausse.

MIMÉTISME DE LA FICTION; DÉPLACEMENT DES CODES

D'ailleurs, il est évident non seulement que le roman peut imiter l'autobiographie, mais aussi que les textes fictifs incorporent souvent—peut-être toujours—une part d'autobio-graphie. Même Flaubert, qui visait l'impersonnalité 'objective' a déclaré que "Madame Bovary, c'est moi". Les fantasmes de l'oeuvre fantastique peuvent également révéler plus sur un auteur que le récit autobiographique de sa vie. Ecrire sa vie sous forme de fiction peut éviter certains problèmes (de censure, par exemple) et accorder une plus grande liberté dans l'emploi des techniques narratives. Roy Pascal prétend que dans le roman (autobiographique) "events occurring outside the range of the author-hero may be evoked and imaginatively re-lived, not merely adduced, postulated, or explained. The thoughts and hidden motivations of other people may be exposed" (1985, 164).

Ce sont peut-être les raisons pour lesquelles Cardinal et Kristeva ont choisi d'appeler leur texte autobiographique un roman. Ces deux romans appartiennent à la catégorie des cas limites qui confondent les critiques et les lecteurs, en mêlant les diverses techniques narratives du roman aux pratiques autobiographiques. On pense, par exemple, à Colette, dont l'oeuvre est presqu'entièrement autobiographique et qui pourtant n'a écrit que des romans ou des nouvelles et non pas d'autobiographie telle quelle. C'est une 'autobiographie' cachée et révélée dans la fiction, où toutes les narratrices

dissimulent Colette en la représentant différemment dans chacune des histoires. Proust, dans *À la recherche du temps perdu*, désigne son narrateur sous le nom de 'Marcel' à deux reprises, phénomène qu'il affirme être uniquement une coïncidence, mais sans nous convaincre.

Un autre cas marginal se pose dans "l'autobiographie à la troisième personne", telle que discutée par Lejeune, où le 'je' se dissimule sous un 'il'/'elle' ou encore sous un nom propre (celui de l'auteur généralement): c'est le cas de *Roland Barthes par Roland Barthes*, ou encore de *L'Amant* de Marguerite Duras, où elle alterne dans la désignation de l'héroïne entre 'je' et 'elle'. Lejeune nous rappelle les complexités substantives du 'je' où sont reflétés tous les masques possibles de ce pronom. Les multiples facettes de l'altérité énonciative de la première personne se retrouvent sous-jacentes: un 'je' implicite (le 'je' qui se croit "unique", le centre), un 'tu' (le destinataire qui écoute et participe avec le 'je' si on l'y invite) et un 'il' dissimulé (prétendant à l'altérité—paradoxale—du même) (Lejeune 1980, 36-7). Mais de toute façon, la variabilité du 'je' ne fait que rendre encore plus équivoque la situation déjà problématique du genre.

L'autobiographie falsifiée ou contrefaite, qui expose un 'je' mensonger, à l'identité fabriquée, est habituellement dépistée: elle n'équivaut à la fin qu'à une supercherie. Toutefois, certaines de ces autobiographies sont parvenues à leurrer les lecteurs (et les critiques) de sorte qu'elles ont

été acceptées longtemps comme 'authentiques', comme documents plutôt qu'oeuvres d'art. On pense aux *Lettres de la Religieuse Portugaise,* dont la situation anonyme n'est pas encore complètement éclaircie et laisse croire à un savant subterfuge de la part de son auteur.

Outre ces cas limites, la grande variété des genres avoisinants de l'autobiographie (englobant les mémoires, la biographie, le roman personnel, le journal intime, l'autoportrait, la confession...) ne fait que compliquer son statut équivoque. Leur troublante similarité, doublée de leur usage délibéré par les romanciers, favorise un brouillage des codes, qui tend à confondre les traits distinctifs de l'un et de l'autre. Si ce n'était du pacte identitaire qui distingue plus ou moins le récit rétrospectif 'authentique', toutes les formes autobiographiques, fictives ou non, seraient davantage brouillées, tant la fiction est mimétique et inclusive. Car, en fin de compte, l'autobiographie, telle qu'on la connaît, est basée sur une sélection et/ou une combinaison d'éléments véritables mais pas toujours vérifiables et souvent masqués par le fictif.

Là où l'autobiographie "classique" prétend à l'authenticité, les autobiographes traditionnels reconnaissent cependant souvent eux-mêmes la part d'invention dans leur texte.[25] Surtout si l'auteur connaît déjà bien les techniques

---

[25] C'est ce que Gabrielle Roy maintient elle aussi, comme on le verra plus loin.

du roman, comment prévenir leur apparition et soustraire complètement la fiction du texte? C'est Gide qui a peut-être le mieux résumé le problème dans *Si le Grain ne meurt,* quand il constate que

> Les Mémoires ne sont jamais qu'à demi sincères, si grand que soit le souci de vérité: tout est toujours plus compliqué qu'on ne le dit. Peut-être même approche-t-on de plus près de la vérité dans le roman.[26]

Leah D. Hewitt a exprimé la même idée (plus récemment): "[...] the uneasy relationships between the reality of experience and literature, or between memory and the translation of memory into words, are continually mediated by the detours of fiction" (1990,194). Le 'moi' de l'autobiographie, la 'vérité' du récit sont constamment mis en question—et d'autant plus quand l'auteur est une femme.

L'AUTOBIOGRAPHIE FÉMININE: UNE DIFFÉRENCE GÉNÉRIQUE ?

> Autobiography is an amalgam of one's self-image, one's process of thinking and feeling, and one's talent as a formal writer. Each autobiography, therefore, is unique and defies a formal definition that will subsume all autobiography.
>
> Estelle Jelinek, 1986: XII[27]

---

[26] André Gide, *Si le grain ne meurt,* (Paris: Gallimard, 1955) 183.

[27] Voir Anna Walters, "Self Image and Style: A Discussion Based on Estelle Jelinek's *The Tradition of Women's Autobiography From Antiquity to the Present," Women's Studies International Forum* 10.1, (1987): 87.

Estelle Jelinek, dans cette observation, nous donne l'impression de risquer sinon une définition de l'autobiographie, du moins une formulation explicite, qui est plus ou moins une réitération de la problématique de l'autobiographie classique, et résume les théories des critiques considérés plus haut. L'autobiographie, un genre aux caractéristiques floues, devrait donc pouvoir s'adapter à tout écrivain, femme ou homme. Le style individuel—l'écriture—ou la forme peuvent différencier une autobiographie d'une autre, plutôt que le sexe de l'auteur.

Jusqu'à présent, il a été question de l'autobiographie «canonique», celle qui, selon les critiques féministes (telles que Smith, Showalter, Gilbert & Gubar, Stanton, Jelinek, entre autres), a été établie d'après des normes masculines d'écriture, dans la forme et le fond. Pourtant, Suzanne Wilson (1990) prétend que

> [...] l'autobiographie est [...peut-être] le genre littéraire dans lequel on peut discerner d'une [sic] façon la plus frappante une théorie de l'écriture dans laquelle les femmes parlent d'elles-mêmes et de leur écriture.[28]

Ainsi, les éléments principaux de l'équation "«auto» «bios» et «graphie» [... peuvent constituer] [...aussi bien] une théorie du genre [autobiographique] et de l'écriture féminine" (Ibid,617). Elle suggère des similarités entre les deux écritures: l'autobiographe (homme ou femme) se découvre non

---

[28] Suzanne Wilson, "Auto-bio-graphie: vers une théorie de l'écriture féminine," *The French Review* 63.4 (1990): 617.

seulement rétrospectivement, mais dans le processus de l'écriture même, dont la matière et le style s'apparentent perceptiblement. Cependant, le rapport de la femme à l'écriture demeure problématique même—peut-être surtout—quand il s'agit de l'autobiographie.

RAPPORT DU SUJET FÉMININ À L'ÉCRITURE

> The self that would reside at the center of the text is decentered—and often is absent altogether — in women's autobiographical texts. The very requirements of the genre are put into question by the limits of gender—which is to say, because these two terms are etymologically linked, genre raises questions about gender.[29]

La perception qu'a la femme d'elle-même comme sujet, comparée à celle que l'homme possède de lui-même, est nettement 'autre': un écart appréciable démarque son auto-représentation, dû en partie à son statut de non-sujet dans le système phallocentrique. Cette position difficile du sujet féminin implique de façon particulière certains rapports binaires—entre le corps et le 'moi', le corps et l'espace, le corps et le temps, le corps et le langage/l'écriture—des rapports contradictoires et équivoques pour l'un ou l'autre sexe en général, mais encore plus pour la femme. Alors que le sujet masculin se pose comme 'Un', et que l'autobiographe

---

[29] Shari Benstock, "Authorizing the Autobiographical," *The Private Self: Theory and Pratice of Women's Autobiographical Writings* (Chapel Hill & London: U of North Carolina P, 1988) 20.

(masculin) remet souvent en question cette unicité, le constat du manque de cohérence du 'moi' chez la femme autobiographe complexifie son problème identitaire.[30] Or elle recherche une identité positive, ayant compris "[qu'il] est temps que lorsque la femme se regarde dans un miroir, elle voie enfin son corps et que lorsqu'elle parle, l'écho lui renvoie sa voix".[31]

Toute autobiographe se donne à voir, mais d'abord par/pour lui(elle)-même. De la part d'une femme, il peut s'agir d'un refus d'être toujours celle qui est regardée par l'Un, c'est-à-dire par l'homme. Ce regard sur elle-même peut lui renvoyer une image plus substantielle, plus positive du moi, amenant une transformation de son identité en celle d'auteure, qui se justifiera dans son écriture.[32] Pourtant en

---

[30] Molly Hite, dans la préface de *Redefining Autobiography in Twentieth-Century Women's Fiction*, ed. Janice Morgan & Colette T. Hall (New York: Garland Pub., 1991), nous rappelle que "To be marginal to a dominant culture is to have been denominated its other, which means to carry its least attributes [...and] to have had little or no say in the construction of one's own socially acknowledged identity" (xv).

[31] Hajdukowski-Ahmed, Maroussia, "Le Dénoncé/énoncé de la langue au féminin ou le rapport de la femme au langage," *Féminité, Subversion, Ecriture*, Eds Suzanne Lamy et Irène Pagès (Québec: Remue-Ménage) 64, cité par S. Wilson (1990) 617.

[32] Hite (1991), en parlant de la femme: "For such a subject [marginal], self-writing tends to be participation in the multiple discourses that establish and reestablish this 'self'. It is by definition a revisionary activity, inasmuch as it reinscribes a prescribed subjectivity in another register, intervening in the social construction of identity to bring a somewhat different self into being" (xv).

s'affirmant, l'écrivaine s'éloigne souvent des stéréotypes d'une écriture 'féminine'. Béatrice Didier constate dans *L'Ecriture-femme*,

> [Jadis on...] considér[ait] comme typiquement féminin un style papillonnant, superficiel et prolixe, embarrassé dans les chiffons et les falbalas, les larmoiements et les flots d'une sensibilité névrotique. Typiquement féminin, un laisser-aller, une absence de rigueur plus proche du parler que de l'écrit.[33]

Ce 'style féminin' se rapproche du modèle du journal intime.[34] En outre, on a depuis longtemps rapproché l'écriture féminine du conte, du folklore, d'une tradition orale, raison de plus pour l'exclure des genres classiques. L'autobiographie rétrospective, même si elle a accédé relativement récemment au statut 'canonique', s'est avérée difficile pour les femmes à cause de sa nature publique, affirmative et/ou définitive. Elaine Showalter nous rappelle que, "American, French, and British feminist critics have all [lately] drawn attention to the philosophical, linguistic, and practical problems of women's use of language".[35] Cette question s'inscrit dans un courant de pensée des plus controversés visant la définition

---

[33] Béatrice Didier, *L'Ecriture-femme* (Paris: PUF, 1981) 32.

[34] Voir Raoul, "Women and Diaries: Gender and Genre," *Mosaic* 22-3 (1989): 62.

[35] Elaine Showalter, "Feminist Criticism in the Wilderness," *Critical Inquiry* 8.2 (1981): 190. (cité par S. Gilbert & S. Gubar, "Sexual Linguistics: Gender, Language, Sexuality," *New Literary History* 16.3 (1985): 517).

problématique d'un 'parler' ou d'une écriture des femmes.[36] Pourtant, Hélène Cixous refuse d'accepter l'expression 'écriture féminine' telle quelle, pour désigner celle des femmes. Pour elle les paradigmes 'masculin' et 'féminin' ne servent qu'à emprisonner, qu'à stéréotyper les personnes dans une dialectique binaire. Il vaut mieux, selon elle, parler "d'écriture soi-disant féminine ou masculine" ou mieux encore d'une écriture où "une féminité libidinale déchiffrable peut être observée dans un écrit produit soit par un homme ou soit par une femme".[37] Béatrice Didier constate aussi dans *L'Ecriture-femme* que Proust exhibe manifestement ce que l'on peut appeler une écriture 'féminine', c'est-à-dire une écriture qui contient des éléments et des distinctions que l'on associe habituellement (à tort ou à raison) aux oeuvres écrites par des femmes. D'autres critiques, comme Lionnet, sont conscientes du danger d'enfermer les écrits des femmes dans un ghetto (1989, 247).

Bien que de multiples facteurs entrent en jeu dans l'étude d'un genre et/ou d'un style, on observe que depuis que Rousseau a choisi de distinguer le langage de la femme de celui de l'homme, comme Didier le remarque,[38] ce mouvement de

---

[36] Voir Cixous, Irigaray et des linguistes telles que Lakoff ou Tanner, par exemple.

[37] Verena Andermatt Conley, *Hélène Cixous: Writing the Feminine*, (Lincoln and London: Nebraska UP, 1984): 129 (ma traduction).

[38] Voir Béatrice Didier (1981). En plus de mentionner l'emploi de la métaphore par Rousseau "comme moyen de rendre

différenciation dans l'écriture narrative a instauré une conscience plus positive des enjeux de toute écriture. Ainsi, on sait qu'une métamorphose linguistique, tant chez les hommes que chez les femmes, s'inscrit à chaque nouvelle mode littéraire, que ce soit celle du Romantisme ou du Nouveau Roman, favorisant une façon d'écrire originale qui souvent n'a rien à voir avec les stéréotypes d'un sexe ou l'autre. Or, cette nouvelle vague littéraire (ébauchée par Rousseau), où se discerne un style d'écriture moins 'objectif' et plus affranchi, a amorcé une altération de la vision stéréotypée de la femme, qui n'était vue que sous la désignation 'd'objet' (comme corps et non comme 'sujet'), et en plus comme un corps toujours morcelé, ne présentant aucune unicité dans son ensemble. Mais cette manière de voir se modifie, selon Didier,

> [...] du jour où la romancière [et l'écrivaine en général] parle de son corps, laisse parler son corps, comme elle le sent, et non pas comme les autres le voient. Alors que le regard descriptif morcelait, la sensation interne unifie, et le corps féminin vit, comme il ne pouvait guère vivre dans des textes écrits par des hommes (Ibid, 36).

Didier attribue cette transformation de la perception de la femme à Colette, en ce qui concerne la littérature française, qui "[...] se refuse de voir Claudine à travers le

---

[à son récit] cette chaleur, cette vie de la voix et du chant premiers [...] il poussait peut-être plus loin cette intuition en s'efforçant de donner à Julie un style encore plus imagé et plus proche de la parole qu'il ne le faisait pour Saint-Preux" (32).

regard égrillard de Willy". Colette "[...] crée une nouvelle optique d'inscription de la présence du corps féminin dans le texte". De sorte que petit à petit, "la femme qui [était] l'objet dans la littérature devient le sujet" (Wilson 1990, 618). Evidemment, tout texte autobiographique d'une femme va soulever des questions relevant de cette problématique des rapports de l'écriture (et/ou de la 'voix') au corps de l'écrivaine. Car, comme le soutient Susan Stanford Friedman, "The emphasis on individualism as the necessary precondition for autobiography is thus a reflection of privilege, one that excludes from the canons of autobiography those writers who have been denied by history the illusion of individualism".[39] En conséquence, la situation du sujet féminin par rapport au monde et au langage serait donc celle d'une déplacée, d'une marginale. La femme qui était supposée s'accorder avec son corps, un corps 'interdit' et sans parole, doit d'abord avoir accès au langage pour pouvoir s'exprimer.

RAPPORT DU SUJET FÉMININ AU MONDE ET AU LANGAGE

> Homme, mon ami, tu plaisantes souvent les oeuvres, fatalement autobiographiques, de la femme. Sur qui comptais-tu donc pour te la peindre?
>
> Colette, *La Vagabonde*.

---

[39] Susan Stanford Friedman, "Women's Autobiographical Selves: Theory and Practice," *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*, ed. Shari Benstock (Chapel Hill: U of North Carolina P, 1988) 39.

"Je est un autre", pour reprendre la phrase célèbre de Rimbaud, et cette division entre sujet/objet, cette conscience des divisions dans le moi, vaudrait pour tout sujet parlant. Face au je féminin, perçu en plus comme autre par le système patriarcal, et considéré autre (en fait exclu) dans l'ordre symbolique selon Lacan, comment réconcilier/analyser le sujet féminin, écartelé et divisé dans son image intime, et dans sa représentation autobiographique publique? D'emblée, puisqu'elle n'est pas envisagée comme 'sujet réel', sa conception de la vie est différente de celle des hommes. À partir d'une position de 'sujet' dans un univers plus confiné donc restreint, la femme considère sa vie comme plus vécue («expérientielle» si l'on peut dire) qu'expérimentale: l'optique personnelle, la réflexion intérieure priment d'abord chez elle, fait qui se reflète nécessairement dans ses écrits autobiographiques. "Le concept 'auto'", d'après Suzanne Wilson, "semble suggérer un retour sur soi, une contemplation réflexive", une observation qui, en fin de compte, s'avère identique pour les deux sexes. Dans le cas de la femme, toutefois, "Cette contemplation réflexive mène à quelques images [...] celle du miroir comme reflet de l'autre et de l'objet; celle du corps comme sujet; et celle du sujet comme corps, condition féminine et autre" (Wilson 1990, 617).

Si la femme ne s'est pas toujours perçue comme l'homme, en tant que sujet évident de son écriture (se voyant plutôt

comme écrite par les hommes),[40] il faut aussi concéder que le contenu de l'autobiographie féminine trahit souvent une démarcation indéniable dans sa vision de soi et celle du monde extérieur et entre celle de l'homme et la sienne. Par exemple, on prétend que pour la femme, se concentrer surtout sur une image 'publique' est difficile sinon impossible: elle préfère d'ordinaire analyser ses rapports aux autres dans le domaine du privé, discuter de sa situation concrète auprès des gens qu'elle connaît plutôt que se situer dans un courant de pensée universel, souvent changeant.[41] La majorité des autobiographies féminines ne soulignent pas des actions politiques, dans le but de valoriser la gloire de l'auteure, en signalant sa contribution au bien-être commun. L'auteure qui choisit d'exposer son engagement social, met plutôt l'accent sur la manière qu'elle a rejoint et aidé les autres dans son entourage.[42]

Un sentiment d'aliénation suscité par une perception d'elle-même en position amoindrie par rapport à l'ordre symbolique peut la pousser à dramatiser cette altérité

---

[40] Voir l'article de Gayatri Chakravorty Spivak, "Displacement and the Discourse of Woman," *Displacement: Derrida & After*, ed. Mark Krupnick (Indiana UP, 1983), où dans une déconstruction savante de Derrida, Spivak montre comment l'homme se sert du corps de la femme pour écrire.

[41] Voir à ce sujet le livre de Carol Gilligan, *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development* (Cambridge MA: Harvard UP, 1982) où elle analyse les rapports des femmes aux hommes et à l'univers masculin.

[42] Anna Walters (1987): 87.

fondamentale et cette insuffisance en tant que 'sujet', si bien que souvent elle se conçoit comme étrangère dans son propre monde. De Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe*, adoptant une perspective existentialiste sartrienne, présuppose que cette condition de la femme est souvent, sinon toujours, due à sa situation négative dans ses rapports à l'homme, qui occupe une position supérieure permanente. De Beauvoir n'admet pas la possibilité que la femme puisse se sortir de cette domination en altérant les règles du jeu, soit en cherchant à modifier les (infra)structures du système symbolique plutôt qu'en cherchant simplement à être (comme) un homme.[43]

Cette subordination équivoque conduit souvent à un exil volontaire, par lequel la femme peut croire pouvoir accéder à un déplacement (de milieu, de rang...) qui lui conférera un nouveau statut. Toutefois, c'est rarement le cas, du moins immédiatement; effectivement, elle découvre une étrangeté plus insidieuse qu'auparavant, car maintenant elle doit braver un univers dépaysant, dont les idéologies, les systèmes politiques, et souvent la langue, lui sont généralement étrangers, rendant son altérité doublement contraignante et ardue. Néanmoins, ce 'moi féminin' qui tente de se valoriser, de se distinguer par rapport à l'homme dans l'écriture, arrive à laisser poindre parfois un effort d'affirmation et une

---

[43] Voir Andrea Nye, *Feminist Theory and the Philosophies of Man* (New York: Routledge, 1988): 82-90; Valerie Raoul, "Habeas Corpus: Anatomy/Autonomy in Relation to Narcissism," *The Anatomy of Gender*, eds. D. Currie & V. Raoul, (Ottawa: Carleton UP: 1992) 260-62.

métamorphose dans l'expression langagière,[44] pour créer, selon Elaine Showalter, "a revolutionary linguism, an oral break from the dictatorship of partiarchal speech".[45]

Ce déchiffrement malaisé du 'moi' féminin démystifie peut-être le mythe qui suppose que les écrits autobiographiques des femmes seraient toujours incohérents, pleins de parenthèses ou de ruptures qui brouillent la linéarité canonique du récit, à l'instar de certains écrits de Colette, Sarraute, Duras, Blais, Villemaire, des femmes qui ont manifesté un style d'écriture innovateur en permettant justement l'inscription textuelle de cet écart féminin langagier. Certains prétendent que ces ruptures intimes, découlent peut-être du fait que la constitution biologique de la femme se différencie de celle de l'homme: les cycles et les rythmes physiologiques féminins définiraient et distingueraient le fonctionnement de la femme, y compris son écriture. Des phénomènes naturels pourraient justifier ces discontinuités, ces déversements d'émotions, ces paroles éclatées qui, aux yeux du critique masculin, sont troublants et que, néanmoins, il considère souvent comme un trait intrinsèque, ni plus ni moins, du parler et de l'écriture de la femme. Ces traits affaiblissent son style selon ces mêmes

---

[44] Domna C. Stanton, "Autogynography: Is the Subject Different?," *The Female Autograph* 12-13 (New York: New York Literary Forum, 1984): 16.

[45] Elaine Showalter (1981): 191, cité par Gilbert et Gubar (1985): 517.

critères masculins, mais peuvent aussi assurer le discernement d'une 'féminité' valorisée par ailleurs. Les définitions de l'écriture et son évolution se sont évidemment transformées depuis le Nouveau Roman et Barthes (Didier 1981, passim 33-35), sans parler de la déconstruction derridienne. L'affranchissement de la structure classique a ouvert de plus larges horizons pour tous.

Effectivement, un 'déplacement' s'est produit au niveau de la langue, mais est-ce une raison de s'inquiéter? Selon Barthes si l'on déplace la parole, on engendre une révolution. Appliqué à Julia Kristeva, cet axiome décrit parfaitement le travail de subversion que celle-ci avait déjà ébauché. À ce moment-là (vers la fin des années '60), la sémioticienne avait déjà commencé à troubler le monde linguistique avec ses nouvelles théories du langage et le pouvoir de celui-ci sur l'écriture, sur la société en général et sur le système hiérarchique symbolique. Une reprise, en tout cas une suite des idées barthésiennes (comme bakhtiniennes), où l'emprise du langage dans la littérature est analysée, approfondie, démontrant jusqu'à quel point il domine et censure notre vie pour mieux nous enfermer dans ses rets complexes. Kristeva pousse plus loin son analyse, et établit la valeur subversive des mots, ainsi que leur virtualité incommensurable. En se servant du langage comme matériau primaire et en le 'subvertissant', Kristeva en a démontré le pouvoir, ce qu'elle corrobore en écrivant:

> Cette préoccupation du style comme expérience ou comme symptomatologie subjective, devait me conduire à une observation de plus en plus clinique du langage : apprentissage du langage par les enfants, d'une part, dissolution et pathologie du discours de l'autre. Peu à peu, ma réflexion <<sémiotique>> (que j'appelais déjà une <<sémanalyse>>) s'amplifia d'une véritable démarche psychanalytique.[46]

Cette observation kristévienne souligne l'orientation des rapports symboliques au langage, au pouvoir, déterminée par le mythe phallique, et qui a depuis toujours affecté la femme d'une façon troublante, voire néfaste. Comme celle-ci occupe plus souvent qu'autrement une position subordonnée à celle de l'homme, une image amoindrie et généralement humiliante d'elle-même s'est intériorisée et manifestée dans ses actions, dont celle de l'écriture. Ainsi, d'après Bénédicte Mauguière, l'écrivaine doit lutter "[...]contre la lecture que [les lecteurs] ont faite d'elle-même en la confrontant à des images aliénantes de la féminité et à une tradition dans laquelle elle n'est pas reconnue".[47] Or, quand on retrace la condition du sujet féminin, il faut tenir compte de toutes ces composantes qui se dissimulent dans son tissage.

Si l'on part de l'hypothèse lacanienne que le Symbolique se construit comme le langage, il s'avère que 'la loi du père' et les implications qui s'ensuivent vont marquer la femme. Le pouvoir de la 'parole', échafaud/base de tout le système

---

[46] Julia Kristeva, "Mémoire," *L'Infini* 1 (1983): 45.

[47] Bénédicte Mauguière, "Critique littéraire féministe et écriture des femmes au Québec (1970-1980)," *The French Review* 63-4 (1990): 634.

symbolique et par extension, du système culturel, illustre une certaine ironie puisque c'est la mère (la femme) qui apprend à l'enfant à parler, l'initie au langage, la source primaire des liens entre elle et eux. Mais en même temps, ces liens filiaux instituent la différence entre les sexes, différence que Kristeva explique ainsi:

> La différence sexuelle, biologique, physiologique et relative à la reproduction, traduit une différence dans le rapport des sujets au contrat symbolique qu'est le contrat social: une différence donc de la relation au pouvoir, du langage, au sens.[48]

Le rapport du fils à la mère se distingue de celui de la fille, celui du garçon s'opérant beaucoup plus facilement, rapport que Kristeva commente ainsi:

> [la petite fille] ne retrouvera jamais ce contact avec la mère [cette fusion première] que le garçon retrouve éventuellement dans son rapport à l'autre sexe, sauf en devenant mère à son tour, par l'enfant, ou bien par une homosexualité en elle-même bien difficile et socialement suspecte; et plus encore, au nom de quel bénéfice symbolique douteux ferait-elle ce détachement, pour s'homologuer à l'ordre symbolique étranger? (Ibid,15).

Le moi féminin, par sa perte relationnelle avec la mère, devient vulnérable, plus fragile; cette perte pousse la fille à devenir le double de la mère pour affirmer sa propre identité mais en même temps son affinité à celle-ci. Elle doit se libérer de la mère pour accéder à "l'ordre symbolique

---

[48] Julia Kristeva, "Le Temps des femmes," *3444 Cahiers de recherche de S.T.D.* Université de Paris 7 Institutions 5 (1979): 10.

étranger", libération qui peut s'effectuer par la littérature, c'est-à-dire par le langage qui permet une échappatoire narcissique (métaphorique). Cette virtualité linguistique autorise une percée dans la structure patriarcale, lui accordant une voix/voie pour parler à d'autres femmes, mais également aux hommes. Car essentiellement, la question que la femme cherche à élucider est celle de son identité: suis-je 'moi' parce que je suis comme ma mère, ou suis-je 'autre' parce que je ne suis pas comme elle et ainsi, hétérogène par ma séparation d'elle autant que par ma différence de l'homme? La réconciliation de cette altérité du sujet féminin se résout dans le dédoublement de l'écriture.

Philippe Lejeune conclut son livre, *Je est un autre*, en disant que bien des variations du révolu et de la graphie d'une vie existent dans l'expression du *je*. Cependant, Lejeune ne fait aucune différence entre le je féminin ou masculin. Comment donc spéculer sur cette altérité androgyne: 'autre' par rapport à qui, à quoi? En ce qui concerne la femme, il s'agit évidemment du sujet (féminin) qui veut s'affranchir, se séparer du je des temps passés et se construire une nouvelle identité, différente de celle formulée par le système phallogocentrique.

L'étude de Leah D. Hewitt d'écrivaines francophones (de Beauvoir, Sarraute, Duras, Wittig et Condé), et celle de Françoise Lionnet qui examine le concept de 'métissage' de femmes de culture hybride, marginale ou colonisées se rapprochent beaucoup de la nôtre, ce qui permettra un certain

rapprochement ainsi qu'un prolongement de leurs observations. Car un paralèlle assez frappant s'établit entre la féminité et l'altérité des minorités et/ou des groupes raciaux, comme nous l'avons déjà vu plus haut. Ici, il est question de trois femmes-écrivaines qui se trouvent à l'interstice de deux cultures, dans une position désavantageuse où la langue française est le point de jonction/disjonction, et dont les stratégies scripturales leur apportent finalement le succès.

Les trois textes sélectionnés exemplifient remarquablement la variété de formes et de styles possibles dans l'autobiographie féminine, ` affirmant ou contestant l'orthodoxie des modèles considérés comme 'classiques'. On pourra donc juger si l'individualité du style ou de la forme, ou des éléments traités, reflète forcément le sexe de l'auteure, ou bien plutôt son originalité personnelle, comme Benstock (citée plus haut) le laisse entendre. Il s'agira en plus, d'une tentative de cerner les caractéristiques de la double altérité de ces trois femmes qui racontent leur expérience d'étrangères en français, source linguistique de leur culture francophone.

CHAPITRE 2

GABRIELLE ROY, *LA DÉTRESSE ET L'ENCHANTEMENT* : LE PASSÉ SIMPLE /(DÉ)FINI

> L'oeuvre serait ainsi le révélateur d'un récit fondamental, celui que l'auteur se raconte dans la plus immédiate distance à soi-même et qu'il réinvente, sous des formes diverses, tout au long de sa vie, à chaque nouvel acte de création.
>
> André Brochu[1]

L'AUTOBIOGRAPHIE D'UNE ROMANCIÈRE : VIE ET ROMAN

L'autobiographie de Gabrielle Roy complète le cercle symbolique qui représente sa vie: la conclusion du texte confirme le début de sa carrière d'écrivaine, en même temps qu'elle constitue l'ultime aboutissement de l'oeuvre—ainsi dans un même ouvrage se trouvent réunis le début et la fin de son parcours. Comme le phénix, avec cette autobiographie, Roy boucle sa carrière d'écrivaine pour toujours la recommencer. Des cendres d'un passé défini (celui de sa jeunesse et de son arrivée à l'écriture) ressuscite constamment une écriture régénératrice, qui transmet la continuelle (re)naissance de l'auteure, désormais immortelle.[2]

---

[1] André Brochu, "Le Schème organisateur chez Gabrielle Roy," *Voix et Images* 14.3 (1989): 414.

[2] Paula Gilbert Lewis, *The Literary Vision of Gabrielle Roy: An Analysis of Her Works*. (Birmingham, Ala: Summa Publications, 1984): ch. 7&10, développe aussi le thème du

Quand il s'agit d'élucider les rapports entre la vie et l'oeuvre d'une romancière connue, il est impossible d'éviter le récit des éléments existentiels qui constituent une base de données dans le domaine de l'information publique. Gabrielle Roy est née en 1909 à Saint-Boniface, au Manitoba, où elle effectue ses études primaires et secondaires. Elle se dirigera après à l'Ecole Normale pour ensuite commencer l'enseignement à Marchand (un mois), à Cardinal (un an), et à La Petite Poule d'Eau (un été), petites localités du Manitoba. Elle obtiendra par la suite un poste permanent à l'école Provencher de Saint-Boniface, où elle s'établit à peu de distance de son Alma Mater, l'Académie Saint-Joseph, et de la maison familiale. Après ces années d'enseignement, elle entreprend un voyage en Europe, soit en France et en Angleterre, d'où elle reviendra en 1939 à la veille de la Deuxième Guerre Mondiale.

À la suite d'un dur moment d'indécision, Roy décide de rester à Montréal, et finalement d'élire domicile au Québec. Elle devient pigiste, écrivant plusieurs articles pour divers périodiques. C'est en 1945 que sa carrière d'écrivaine comme telle débute. Ses ouvrages les plus connus peuvent être divisés en trois catégories, selon François Ricard et Paula Gilbert Lewis; d'une part, les romans réalistes exprimant la souffrance doublée de pessimisme: *Bonheur d'occasion* (1945), écrit à la troisième personne, qui lui vaudra la notoriété et

---

recommencement comme faisant partie de l'écriture régienne.

Alexandre Chenevert (1954), narré par un personnage masculin. *La Petite Poule d'Eau* (1950) sépare ces deux romans 'noirs' et inspire un sentiment de quiétude bienvenue. D'autre part, des romans semi-autobiographiques, *Rue Deschambault* (1955), *La Montagne secrète* (1961), *La Route d'Altamont* (1966), exposent un besoin conscient de méditation et de repos. Enfin, *La Rivière sans repos* (1970), *Cet été qui chantait* (1972), *Un jardin au bout du monde* (1975), *De quoi t'ennuies-tu, Eveline?* suivi de *Ely! Ely! Ely!* (1979), récits où ses souvenirs sont (re)définis sous forme romancée et dans lesquels se retrouve un certain humanisme philanthropique qui se mêle à un sentiment de tristesse et de solitude. Roy a aussi publié quelques contes d'enfants et d'autres textes hétéroclites.

Gabrielle Roy est reconnue comme un des plus grands écrivains du Canada et du Québec et sa carrière a été couronnée par de multiples prix littéraires. Elle est décédée du cancer à l'âge de 74 ans en 1983,[3] un an avant la parution de *La Détresse et l'enchantement*. Ce texte ultime du récit de la jeunesse régienne, entre dix ans et trente ans environ, explique l'initiation et l'arrivée symbolique de l'auteure à l'écriture. Cette jeune Gabrielle des jours passés est définie par les éléments éponymes du titre antithétique, puisque sa sensibilité reflète cette 'détresse' et cet 'enchantement'

---

[3] Voir Annette Saint-Pierre, "Une étoile manitobaine (1945-1975)," *Revue d'Histoire Littéraire du Québec et du Canada français* 12 (1986): 186-190.

longuement évoqués dans un discours autodiégétique polarisé entre ces deux émotions extrêmes. Le titre devient donc le fondement structurel (auto)diégétique entier, d'où découlera le récit des événements saillants qui ont marqué la vie de l'auteure, perçue dans la perspective téléologique de la découverte de l'écriture.

L'écriture de l'autobiographie, qui devait comprendre les "trois ou quatre volets que prévoyait le projet initial",[4] n'a jamais été complétée en raison de la mort prématurée de l'auteure. Le premier et seul volume de *La Détresse et l'enchantement* est divisé en deux parties égales qui peignent chacune une période de la jeunesse de Roy. La première, intitulée "Le bal chez le gouverneur", nous dévoile Gabrielle depuis l'âge de dix ans environ jusqu'à vingt-huit ans, âge où elle part pour l'Europe. Dans la seconde partie, "Un oiseau tombe sur le seuil", sont décrits son séjour en France et en Angleterre et les péripéties qui s'ensuivent. Dans les deux parties, Roy partage avec son lecteur les difficultés rencontrées dans le cheminement de sa vocation d'écrivaine, source de déboires et de succès: en d'autres mots, ce sont la 'détresse' et 'l'enchantement' qui se côtoient, qui s'annulent tour à tour, dans leur structuration du 'moi'régien.

Les sous-titres du récit connotent un certain ton: on

---

[4] François Ricard, *La Détresse et l'enchantement*, Avertissement de l'éditeur: 7-8. Pour simplifier, le titre sera dorénavant désigné par les lettres *DE*.

reconnaît la prédilection de l'auteure pour l'idéalisation, le merveilleux qui a marqué son oeuvre après *Bonheur d'occasion* et *Alexandre Chenevert*. En effet, cette autobiographie se lit un peu comme un conte de fée, une version personnelle de Cendrillon, à la différence que le Prince Charmant ne se matérialise jamais, du moins pas d'une façon permanente. Cet aspect fictionnel du récit laisse entrevoir une virtualité fictive à venir, du point de vue de l'époque évoquée, invitant des comparaisons avec les textes semi-autobiographiques qui sont mentionnés au cours de la narration.

LE RÉCIT AUTOBIOGRAPHIQUE 'CLASSIQUE'

Des trois auteures qui seront étudiées ici, Gabrielle Roy fournit l'exemple de l'autobiographie la plus traditionnelle. À cause de son âge et peut-être de sa formation orthodoxe, elle nous offre le récit 'classique' de jeunesse, le portrait d'un 'moi' qui se croit encore capable d'établir son unité. Chez elle, il y a un vif désir d'organiser la vie de façon très cohérente, d'en faire ressortir l'élément de solidarité qui unifierait les peuples de la terre, et peut-être davantage encore ceux du Canada et du Québec.[5] Ces aspects sont

---

[5] Ce thème régien a sans doute été capté la première fois dans le "Le Cercle enfin uni des hommes", un texte de François Ricard, dans *Liberté* 8 (1976): 59-78, qui a été lu à la radio par Léo Ilial et Françoise Faucher sur les ondes de CBF-FM, le 24 juin et le 2 décembre 1973, dans le cadre d'une émission de la série «Documents» réalisée par André Major, en hommage à la

amplement reflétés dans son oeuvre entière, y constituant une esthétique calibrée et harmonieuse qui reflète son message humaniste.

À partir d'une telle perspective existentielle, on s'attend à une autobiographie adoptant un pacte de lecture et des critères de composition qui respectent la norme établie (ceux de Philippe Lejeune énumérés plus haut). Ce pacte autobiographique qui stipule une identité commune entre l'auteure, la narratrice et l'héroïne, un récit en prose et une description distincte d'une partie de la vie de l'auteure, définit effectivement l'organisation du texte régien. Pourtant l'autodiégèse ne garde pas tout à fait sa linéarité, faisant souvent des retours en arrière (analepses) pour inclure le passé des ancêtres (tous les récits des anciens transmis par la mère et par 'mémère' Landry, par exemple), ou encore la narratrice saute en avant dans la chronologie de l'histoire (prolepses), pour présenter quelques anecdotes postérieures qui semblent à propos et signifiantes pour la quête identitaire de la narratrice (comme certains épisodes concernant la mère, ou ses soeurs Dédette et Clémence). Les époques sont néanmoins tissées ensemble pour créer une certaine cohérence. Ainsi qu'André Brochu le remarque en

---

trentième année de création littéraire de Gabrielle Roy. Ce titre vient d'un article publié par G. Roy, "Mon héritage du Manitoba," *Mosaic* 3 (1970): 78-79. Ce thème d'universalité qui imprègne ses écrits a été remarqué par d'autres critiques comme Lewis (1984a) et Gagné (1973) entre autres.

parlant de l'unité du livre "[le] récit-de-vie acquiert donc une unité, une continuité, une cohérence formelles qui lui avaient jusqu'ici fait défaut [...]", en comparaison aux nouvelles semi-autobiographiques que Roy a écrites plus tôt.[6]

De façon générale, on peut fractionner le récit en grandes articulations (les parties sous-titrées en sont deux de conséquence) et exposer une vue d'ensemble de l'ordre temporel du texte régien, en soulignant certaines des anachronies. Cela permet de repérer les rétrospections au premier degré, soit celles qui se réfèrent aux ancêtres les plus éloignés, tels que les Acadiens, pour effectuer une montée graduelle vers le présent textuel. Au cours de cette remontée en arrière constituée de paralepses et d'analepses, la narratrice se perd dans des rêveries, évoquant des conversations avec sa mère ou d'autres membres de sa famille entre autres, et fait reculer ou avancer le récit dans le temps narratif selon sa veine mémorielle. Par exemple, tous les écarts subjectifs qui impliquent ses deux soeurs, Dédette et Clémence, constituent un tissage de fibres diégétiques.

D'autre part, l'instance narrative qui décrit le retour opportun de Dédette dans les environs de Saint-Boniface, avant un nouveau départ pour Kenora, s'accorde avec la chronologie du récit: son soutien moral ("Pars! Pars! Pars!", *DE*,215) est inespéré pour l'héroïne dans sa lutte contre les forces

---

[6] André Brochu, "*La Détresse et l'enchantement*, ou le roman intérieur," *RHLQCF.Frontières* 12 (1986): 202.

(maternelle et autres) qui essaient de l'empêcher de partir pour l'Europe. Ce passage est suivi d'une autre visite, celle de l'auteure elle-même à sa soeur Dédette, mourante, et qui se déroule dans un présent beaucoup plus récent. En fait, la narratrice indique "[qu']il y a sept ans de cela" (*DE*,215). L'écart temporel entre les deux épisodes textuels ne correspond pas à la temporalité historique, puisque ces sept années sont mesurées à partir du moment où la narratrice a commencé à écrire le récit autobiographique. L'espace temporel du texte narratif juxtapose le présent du départ européen à celui de l'écriture de l'autobiographie. C'est donc un agencement qui est exactement comme celui d'un roman à la première personne, où la trame événementielle est contrôlée, en fonction d'une réalité essentiellement 'fictionnelle', puisque des liens sont perçus et soulignés après coup.

Il est évident qu'une transposition spatiale et temporelle subjective (imaginaire) se produit constamment quand il est question du passé. Par exemple, lorsque la petite Gabrielle souffre de l'appendicite (temps présent du récit pour l'héroïne) sa mère, en lui racontant les périgrinations des ancêtres et des maux qui les ont tourmentés toute leur vie, parvient sans le savoir à lui faire intégrer son propre mal de ventre à celui des ancêtres (temps reculé par rapport à la mère et doublement quant à sa fille): "Tu n'as toujours pas de mal? demanda maman. Je fis signe que non, et c'est vrai, je n'en ressentais pas, seulement celui dont j'étais

issue"(*DE*,26). D'abord, la narratrice exige de la part du lecteur une feinte d'interruption volontaire de sa crédulité/confiance en elle, lorsqu'elle rappelle des dialogues entiers dont il semble quasi-impossible de se souvenir avec tant de détails, surtout quand des expressions comme "j'imagine", "je crois bien", "me semblait-il" et "je crois me rappeller" entre autres, précèdent ces évocations (*DE*, passim). Du reste, une continuité est établie à partir de la perception intérieure de l'auteure.

Ce type de technique narrative romanesque est typique aussi de l'autobiographie 'classique' et ne met pas en cause le 'pacte' de 'sincérité' prévu. Le désir délibéré de Gabrielle Roy de rédiger un texte qui sera lu autrement que ses fictions autobiographiques ou qu'un document 'historique' est mise en évidence par sa requête explicite adressée à François Ricard, son éditeur. Elle voulait que cet ouvrage ne fût pas présenté comme des "mémoires" mais

> [...] bien comme une autobiographie. Ce dernier terme [...] lui semblait correspondre plus fidèlement à la véritable nature de son entreprise qui ne vise pas tant à la reconstitution historique d'une époque disparue, que, par le souvenir et l'imagination, et surtout par une écriture fortement imprégnée de subjectivité et d'émotion, à la re-création, à la ré-assumation, dans le présent, d'un passé qui ne cesse jamais de prendre forme et de vivre à mesure qu'il est évoqué. (Avertissement)

Cet avertissement de François Ricard recoupe les éléments majeurs de l'autobiographie de Gabrielle Roy: la subjectivité non-problématisée de la narratrice et son émoi à recréer le

passé dans le présent sont représentés et soulignés. Mais ce qui est plus important encore, c'est l'insistance mise sur la juxtaposition du souvenir et de l'imagination, renforçant la notion de re-création, qui veut dire créer à nouveau et non seulement rapporter fidèlement les faits et gestes d'une vie antérieure. Comment ce mélange de véracité documentaire et d'imaginaire affecte-t-il la crédibilité de l'auteure, puisqu'il devient évident que la remémoration sera celle d'une romancière? Et jusqu'à quel point est-ce que la narratrice fera la différence entre les deux? Chez Roy, l'imaginaire n'est pas moins 'réel' que la 'réalité' elle-même, car il s'assimile à sa façon de penser et devient une seconde nature: "D'abord sustenté par le paysage familier de l'enfance, l'imaginaire est ensuite réactivé et soutenu par l'activité onirique et par le fantasme de l'écriture[7]".

FICTION / VÉRITÉ

> Examinez bien vos paroles et vous trouverez que, lorsque vous n'avez aucun motif d'être faux, il est très difficile de dire l'exacte vérité.
> George Eliot

D'ailleurs, le pouvoir de l'imagination est paradoxalement aussi ce qui crée la 'vérité' de la fiction. La

---

[7] Nicole Bourbonnais, "La Symbolique de l'espace dans les récits de Gabrielle Roy," *Voix et Images* 7.2 (1982): 367-8.

narratrice illustre ce phénomène en décrivant le processus par lequel elle a dû passer pour écrire ses romans, en particulier *Bonheur d'occasion*, sa première tentative d'écriture romanesque.

> Il me faut dissocier les éléments, les rassembler, en écarter, ajouter, délaisser, inventer peut-être, jeu par lequel j'arrive parfois à faire passer le ton le plus vrai, qui n'est dans aucun détail précis ni même dans l'ensemble, mais quelque part dans le bizarre assemblage, presque aussi insaisissable lui-même que l'insaisissable essentiel auquel je donne la chasse. [...] Je m'y astreignais, alors, par souci de réalisme, il est vrai, mais aussi pour retenir une imagination trop débordante et me contraindre à bien examiner toutes choses pour ne pas glisser à la paresse de décrire sans fondements sûrs (*DE*,111-12).

Roy confirme à plusieurs reprises la fragilité de la 'vérité', le caractère éphémère du souvenir, la difficulté de le re-saisir dans sa première conception, celle du moment vécu. Elle affirme aussi que le souvenir, comme l'expérience, passe par le langage et ses effets: "Il y a des mots [...] s'ils nous traquent ainsi à travers la vie, et peut-être au-delà, c'est sans doute qu'ils contiennent une part de vérité"(*DE*,213). La 'vérité' régienne réside dans les mots et leur portée particulière autant—sinon plus—que dans l'événement.[8]

---

[8] Gaston Bachelard, dans *L'Air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement* (Paris: José Corti, 1943), déclare: "On veut toujours que l'imagination soit la faculé [sic] de former des images. Or elle est plutôt la faculté de déformer les images fournies par la perception, [...] de changer les images. S'il n'y a pas changement d'images, [...] il n'y a pas imagination" (7). Cela revient à dire que l'imagination produit des images pour les reformuler en une représentation

Cette autre nécessité du genre, celle de la 'sincérité' du narrateur et de 'l'authenticité' du récit, condition que Roy cherche à remplir fidèlement, est indissociable des mots qui racontent. Effectivement, tout au long du récit autobiographique, la narratrice donne des indices corroborant la véracité de son histoire, faisant appel non pas à des documents historiques mais à ses ouvrages semi-fictifs, indiquant du même coup les éléments, les circonstances qui ont contribué à leur composition.[9] En même temps, elle fournit des détails de sa vie d'adolescente qui peuvent être vérifiés, mais toujours par rapport à ses autres récits (par exemple, des noms comme celui de sa ville natale, des écoles où elle fut élève, de celles où elle enseigna, de villes qu'elle visita). Elle parle de ses parents, frères et soeurs, et de la part qu'ils ont prise dans sa vie pour nous rappeler que plusieurs de ces détails ont déjà été mentionnés dans *Ces enfants de ma vie* ou *Rue Deschambault*, par exemple. Ces marques que le lecteur reconnaît comme justes, puisque conformes à ce qu'il sait déjà, le rassurent quant à la véracité du récit, confirmant le 'pacte' de lecture, basé moins sur l'historicité qu'à la cohérence du récit global

---

psychique nouvelle et créer une différente 'vérité'/ 'objectivité'.

[9] Les mentions de ses ouvrages antérieurs sont multiples: pp 47, 49, 102, 108, 111, 114, 116, 140, 143 187-8, 212, 217, 221, 225, 233, 268, 335, 456.

constitué par son oeuvre.

Or, le souvenir n'est pas si facile à capter si loin du début de sa formation originelle. Plusieurs glissements de mémoire interviennent et en altèrent le processus. D'ailleurs, cela n'a plus autant d'importance depuis que la 'réalité' est perçue, dans la théorie post-structuraliste, comme une fiction parmi tant d'autres. Nous savons que la narratrice peut consciemment ou inconsciemment oblitérer ou brouiller les particularités d'un incident remémoré. Gabrielle Roy est consciente du fait que la fiction s'immisce dans tout discours narratif, quel qu'il soit, autobiographique ou non. Elle remarque que le pouvoir d'invention se manifeste et s'infiltre un peu partout sans toujours être reconnu. Mais dans ce texte, Roy considère important de freiner la portée de son imagination, au contraire d'un roman. Pourtant, dès le premier paragraphe de l'autobiographie, la narratrice inscrit le premier échelon du parcours de l'écriture à venir tout en soulignant les débuts embryonnaires de son imagination féconde. "Le dépaysement [...] m'ouvrait les yeux, stimulait mon imagination, m'entraînait à observer" (*DE*,11). Cet oeil vigilant (toujours à l'oeuvre, semble-t-il), signe d'une imagination latente, prête à capter les bribes nécessaires à la facture d'un écrit, démontre déjà un talent d'observation aigu et fertile. Les religieuses de son école devinent bien cette nuance différente chez la jeune élève, car elles la qualifieront de 'romancière' parce qu'elle scande et exagère

en déclamant, par exemple, les vers de Shakespeare(*DE*,76). La narratrice mentionne comment elle essayait souvent, surtout au début de sa carrière d'écrivaine, de brider son imagination. Maintenant, elle veut encore la brider: "[...] Mon imagination, que j'ai peine parfois à retenir de vouloir intervenir pour retoucher, améliorer peut-être mes souvenirs[...]"(*DE*,382). Consciente d'une 'vérité' personnelle se révélant dans ses oeuvres fictives, elle l'est d'autant plus de la part de la fiction dans ce récit, qui se veut différent, plus 'vrai'.

Que l'auteure admette volontiers que les mots, véhicules du souvenir, "contiennent une part de vérité", cela constitue un aveu de sa foi en l'efficacité de la force illocutoire du langage. La portée illimitée du langage en soi renferme une virtualité incommensurable dans son expression persuasive ou au contraire, dissuasive: le dialogisme d'un texte se résorbe dans ces éléments principaux de la locution. Le récit autobiographique, en tant que structure locutrice, se veut témoin d'une vie et représentation de la voix du sujet, vivant et écrivant; mais d'ailleurs, toute écriture implique un choix de mots, de pensées, d'échos mémoriels reflétant la subjectivité (ou l'apparence de l'objectivité) de l'auteur(e).

LE PROJET IDENTITAIRE : UN MOI IDÉALISÉ

Le récit autodiégétique régien se fait le transcripteur

du cheminement du 'moi' dans sa structuration, dans la formulation de son identité pour enfin s'approprier le statut d'écrivaine. Au long du discours autobiographique, la narratrice intègre son identité au 'je' de l'auteure et à celui de l'héroïne pour exprimer les émois, les conflits psychiques et physiologiques qu'elle rencontre en se construisant une personnalité.

Tout de même, l'identité commune de ces trois 'personnes' (l'auteure, la narratrice, l'héroïne) ne présuppose pas pour autant qu'elles soient analogues, car entre les trois il existe certes des traits similaires, mais aussi des disparités qui se distinguent par le fait que chacune de ces personnes occupe des espaces physiques, temporels et civils hétéroclites, espaces qui se recoupent parfois, surtout en ce qui concerne la narratrice et l'auteure. Le 'je' narrateur, apparemment impartial, permet, par exemple, à la jeune Gabrielle de s'exprimer, de raconter certains événements de sa vie, alors que la narratrice dirige la diégèse [auto]biographique, tout en s'autorisant, en tant qu'auteure du récit, une omniscience qui déborde la narration. Il s'agit donc de la constatation d'un hiatus entre le soi d'aujourd'hui et celui de l'époque révolue. Lorsque Gabrielle Roy-narratrice se rappelle Gabrielle-jeune fille, il s'agit d'une composition d'elle au passé, comme celle d'un puzzle formé de divers morceaux, voire d'une agglomération de souvenirs, souvent mêlés d'indulgence, pour reconstituer une entité favorable à

l'élaboration du moi d'aujourd'hui. Inconsciemment (et parfois consciemment quand on choisit de ne pas révéler un certain aspect de soi qui nous est désagréable), sont rejetées des images qui se heurteraient à la représentation narcissique actuelle de soi, celle dont l'auteure souhaite la perception. En termes psychanalytiques, il est question d'une image de soi à (re)créer, à (pro)jeter, qui représenterait l'idéal du moi, le moi unifié et cohérent du stade imaginaire narcissique.[10] Un discernement avantageux se fait généralement au niveau des moments évoqués.

Ainsi, Roy ne s'étend pas trop profondément sur certains aspects intimes de sa vie, comme les pulsions de la sexualité et du désir: elle préfère garder une pudeur qui contourne ces aspects en les ignorant autant que possible parce qu'elle ne peut (ou ne veut) pas en parler.[11] D'ailleurs, les hommes qui

---

[10] Dans ce texte, il est aussi question d'un narcissisme secondaire, qui se rattache à la notion de 'narcissisme' la plus connue, celle de l'attachement à son corps, ou à une de ses parties, ou encore à un double de soi, autant de représentations diverses du même. Voir Valérie Raoul (1993): 18.

[11] Dans un entretien avec Roy, "La Dernière des grandes conteuses: une conversation avec Gabrielle Roy," *Etudes Littéraires* 3 (1984), Paula Gilbert Lewis a eu l'impression que Gabrielle Roy continuait "de penser que la sexualité ne pouvait que séparer les couples dans la mesure où le corps et l'esprit sont deux entités bien distinctes" (569). Voir aussi Alain Roy, "Ecriture et désir chez Gabrielle Roy. Lecture d'un récit de *La Route d'Altamont*," *Voix et Images* 20.1 (1994). Il montre comment Roy représente son "désir d'écrire", en l'analysant "à la lumière des concepts de la sublimation et de la réparation; et [de] la mise à jour du désir inconscient en tant que principe moteur et organisateur du récit, dans "Le Vieillard et l'enfant", [...] illustr[ant] la tension entre le

entrent dans sa vie sont quasiment inexistants, ou alors ne sont que brièvement évoqués, et font figures de "protecteurs", "d'autorité", de "père", "d'amis"[12] ou de soupirants éphémères. Comme l'explique bien Agnès Whitfield, ces rencontres sont plutôt effectuées "sous le signe du regard" (1992, 395) et n'équivalent pas à une démarche qui demande une intervention intime de la part de l'héroïne. On se rappelle tous ces hommes rencontrés de part et d'autre dans ses nombreuses excursions au Manitoba, en Europe, ou ailleurs. Il y a ceux qui veulent l'épouser à première vue, ceux qui se pâment devant elle et ceux qui l'admirent de loin. Mais aucun ne réclame un engagement définitif jusqu'à l'arrivée de Stephen, le Prince Charmant qui réussit presque à la capturer. Whitfield définit pertinemment les rapports entre les deux amants, relation que Gabrielle finit par rejeter à cause de "l'inégalité des forces que [c]es rapports avec Stephen lui imposent"(Ibid, 402). Il est possible que le présage d'une vie comme celle de sa mère, même dans le cadre le plus éloigné du

---

voilement et le dévoilement des forces pulsionnelles qui s'opère dans l'écriture régienne...." (133-161). Voir également Agnes Whitfield, "Gabrielle Roy's *Children of My Heart* or Portrait of the Artist as a Young Woman," ed. Janice Morgan & Colette T. Hall, *Redefining Autobiography in Twentieth-Century Women's Fiction* (New-York: Garland Pub., 1991), pour une explication similaire.

12 Voir à ce sujet l'article d'Agnès Whitfield, "L'Autobiographie au féminin: identité et altérité dans *La Détresse et l'enchantement* de Gabrielle Roy," *Mélanges de littérature canadienne-française et québécoise* (Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa, 1992): 391-404.

sien, la garde de s'impliquer davantage. Ne dit-elle pas: "J'essayais de me rappeler le mal que m'avait fait Stephen, j'essayais de me souvenir d'avoir pourtant découvert que, si de la chair découle parfois du bonheur, il en découle sûrement tout le malheur possible" (*DE*, 417)? S'agirait-il alors d'un refoulement pulsionnel, la crainte de se laisser aller à son désir pour Stephen advienne que pourra et, du même coup, risquer son autonomie de femme et d'écrivaine? Vu l'extrême réserve de Roy en ce qui concerne les rapports physiques, on se demande également jusqu'où la fiction entre en jeu dans cette anecdote amoureuse et si Stephen n'est pas vraiment un Prince Charmant comme dans les contes de fées, sans chair et sans os, irréel. Malgré la déception de Gabriellle, on a l'impression que pour Roy l'écriture, et enfin peut-être sa sérénité émotionnelle, passent avant tout, la forçant à une vie sans amours ardentes. Il est probable que le métier de Stephen a joué un rôle important dans sa décision de ne plus le revoir, car elle dit: "Est-ce qu'il y aurait place dans un coeur d'homme pour une passion politique dominante, des larmes, le rire et de l'attachement incompréhensible pour un bout de champ isolé en forêt?"(*DE*, 421). Néanmoins un sentiment d'ingénuité, d'inexpérience persiste à travers cet épisode de jeune femme à l'étranger, isolée et craintive.

L'image idéale que Gabrielle Roy projette d'elle-même à l'époque est celle d'une adolescente intelligente et sérieuse devenue une jeune fille pleine d'énergie, avec un sens de

l'humour contagieux, à la répartie facile, qui peut aussi être déprimée (à l'image de sa mère), même démoralisée et solitaire quand les choses ne vont pas comme prévu. Les émotions du titre de l'autobiographie reflètent donc le caractère de la jeune femme: les extrêmes—le désespoir et la joie—équivalent à un équilibre idéal marqué par l'intensité des pôles plutôt que la banalité d'un 'juste milieu'.

De façon générale, la narratrice maintient un va-et-vient constant entre les deux pôles de l'analogie et du contraste, qui se diversifient en des associations et dissociations subjectives à l'endroit de la mère, des ancêtres et de la nature. Cette activité textuelle est la plus manifeste dans les rapports de l'héroïne à sa mère, ainsi que dans leurs dispositions et goûts personnels partagés. À maintes reprises, la narratrice souligne les qualités qu'elle admire chez sa mère pour les récupérer et les assimiler plus tard à sa propre personne. Par exemple, leur passion pour la marche se démarque singulièrement, enthousiasme que Lewis reconnaît également et qu'elle considère un moyen de réconciliation entre la nature et la civilisation pour Roy et ses personnages.[13] À la première page, la narratrice nous affirme que:

> nous étions tous naturellement marcheurs chez nous, aimant nous en aller au pas, le regard ici et là, l'esprit où il voulait, la pensée libre, et tels nous sommes encore, ceux d'entre nous qui restent en ce monde (*DE*,11).

---

[13] Lewis (1984a): 166.

Ce passage illustre plusieurs caractéristiques habituelles révélant l'image que Roy désire projeter des siens et d'elle-même: une volonté d'indépendance, de liberté, de soif de connaître. Si les enfants exhibent des goûts prononcés pour le voyage, l'autonomie, la curiosité, c'est que la mère en est la source. C'est par la marche que Mme Roy se détend, ordonne ses idées et reprend du courage quand la vie est difficile. Gabrielle Roy avouera également qu'elle a souvent eu recours à la marche (dans la nature comme dans les rues) pour se défaire de ses angoisses, de ses soucis et même parfois de sa tristesse, comme lors de son passage à Paris et à Londres (*DE*,Paris: 277-8; Londres: 308). Vers la fin de sa vie, l'auteure-narratrice admettra son besoin continu de faire encore de longues marches pour se ranimer et se renouveler intellectuellement quand elle écrit. Il est question ici d'une version du 'déplacement' physique à petite échelle, écho des grands déplacements de sa vie qui lui permettront de se connaître/de se créer.

LE MOI NARCISSIQUE

L'optique dramatique accordée au rôle de la mère, certes un signe d'affection respectueuse, révèle aussi une dimension narcissique. Mme Roy sert de miroir à l'héroïne, qui s'y contemple pour faire ressortir les qualités qui la valorisent à ses yeux. En effet, telle sa mère, elle se voit énergique,

animée, patiente, aimante, rayonnante de joie de vivre, vaillante (même dans les moments les plus difficiles), avec une imagination des plus vives. "[M]aman était le plus souvent rieuse, portée à l'optimisme et même au rêve [...]" (*DE*,12), nous dit-elle et plus loin, "Elle riait [...] d'un rire qui paraissait ne contenir aucune amertume, aucune aigreur, seulement la franche gaieté d'un être qui sait porter sur soi un regard de parfaite et douce lucidité" (*DE*,101). Lorsque la narratrice se décrit, elle se reconnaît les mêmes traits: "Je redevenais rieuse, taquine, pleine de tours, [...]" (*DE*,114); "jeune, insouciante, rieuse, et aimable [...]" (*DE*,151); "[...] puis, soudain, la jeunesse, le côté gai de ma nature reprenaient le dessus, et voilà que j'étais projetée en pleine drôlerie, riant et faisant rire autour de moi [...]"(*DE*,326). Elle s'émerveille maintenant d'avoir été cette jeune femme: est-ce le temps seul qui a estompé ce souvenir pourtant radieux? On devine même un sentiment de solitude latent chez la narratrice, sans doute la rançon de sa célébrité:

> Aujourd'hui, si loin de celle que j'ai été alors, la regardant aller, vivre, rire et courir, sans presque croire que ce fût moi cette créature légère, je crois comprendre que je rayonnais de bonheur d'être aimée à chaque pas et que ce rayonnement, m'attirant encore plus d'amour, me faisait davantage rayonner (*DE*,479).

Il est évident que ce dialogisme mémoriel lui permet d'établir un équilibre entre les différentes constantes psychologiques et morales maternelles que l'auteure s'est appropriées.

Si la mère de la narratrice a su charmer ses enfants par

sa joie de vivre, sa vive imagination et ses dons de raconteuse, ce sont à ces derniers talents maternels que l'héroïne s'identifie le plus étroitement. En effet, la narratrice explique qu'avec ses histoires, Mme Roy était comme "la Schéhérazade qui a charmé notre longue captivité dans la pauvreté"(*DE*,143) et qu'elle arrivait "à rebondir du malheur jusqu'au plein soleil!"(*DE*,142). Roy se voit elle aussi investie de l'imagination créatrice et du courage ingénieux de sa mère, qui savait raconter pour divertir et rassurer sa famille. Paula Gilbert Lewis raconte que dans un entretien avec Roy, l'auteure "affirma désirer ardemment—si l'art de raconter devait se perdre—qu'on la reconnaisse et qu'on se souvienne d'elle comme «la dernière des Mohicans», comme «la dernière des grandes conteuses»" (1984b: 574). Il s'agit ici d'un désir de prolonger cette qualité maternelle en recréant son mythe personnel. Le portrait de la mère est celui du double, dédoublement qui lui permet d'affirmer indirectement ses propres traits positifs par association, sans paraître orgueilleuse. C'est également l'idéalisation du double choisi, autant que celle de soi. Cette idéalisation, toute 'authentique' qu'elle paraisse, arbore aussi, par instants, des soupçons de facticité imaginative provenant d'un besoin de valoriser la mère pour se racheter aux yeux des siens, pour se faire pardonner cet abandon de la mère qui sera, comme on le verra plus loin, la condition de sa réussite en tant qu'écrivaine.

Bien que l'empreinte maternelle ait été déterminante dans la composition du moi régien, ce n'est pas la seule image à participer au collage de l'identité de la jeune Gabrielle: il y a aussi celle des ancêtres québécois et acadiens. Ses origines généalogiques sont importantes, vitales même pour le portrait que la narratrice veut peindre d'elle-même. Chez ses ancêtres, elle admire le courage, la ténacité dans leur lutte pour fonder une patrie, mais elle s'assimile avant tout à leur langue, à leur affection pour la nature et à leur mobilité continentale. Comme ses aïeux, Gabrielle Roy se complaît à errer dans la nature, "[...] la nature sauvage dans laquelle elle pouvait se réfugier en cas de besoin de solitude ou de contact avec le monde de la nature" (Lewis (1984b, 571). Ainsi, chez elle cet agrément manifeste souvent une envie de distraction ou, au contraire, celle de faire la chasse au cafard et ne représente pas autant une question de salut physique—ses ancêtres ayant souvent eu à partir pour des lieux éloignés pour assurer leur survie—mais plutôt un désir ferme de sauvegarder ses talents artistiques. Pour elle, comme pour les aïeux, l'espace naturel est une source importante de renouvellement, de régénération qui permet de recommencer à neuf. La nature fonctionne aussi comme symbole d'une certaine universalité, par opposition à une culture qui se définit par son exclusivité; elle représente une évasion vers une plus grande liberté, hors la sujétion individuelle aux déterminants personnels.

D'ailleurs la présence de la nature s'infiltre dans la vie de tous les personnages de l'oeuvre régienne, mais peut-être jamais autant que dans celle de l'héroïne de l'autobiographie, où une nature agréable dans son réconfort l'encourage, éloignant les contretemps aliénants. D'abord, cette nature apporte une solidarité collective, comme ce 'nous' famillial, signalant déjà une affinité humaniste au monde externe: "Il y eut ceci d'aimable dans notre vie: presque jamais la nature ne s'abstint de nous marquer une sorte de bienveillance à travers nos épreuves"(*DE*,24). Plus tard, cette nature restera intimement liée à sa propre vie pour la soutenir dans sa séparation, l'accompagner dans 'la détresse' et 'l'enchantement' de ses aventures ou mésaventures quotidiennes. Autrement dit, la nature sert de paravent contre les sensations d'étrangeté et d'infériorité qu'elle éprouve trop souvent.

On sent chez Gabrielle un besoin d'être acceptée, d'être aimée pour ce qu'elle est, de retrouver la sécurité qu'elle avait connue au sein d'une minorité pourtant menacée; c'est ce besoin qui provoque en partie le partage de son être (Albert LeGrand) entre la détresse et l'enchantement qu'elle expérimente. Son âme sensible est souvent blessée, même gênée par le rejet et/ou l'accueil ambigu de ceux qui la perçoivent comme 'autre'. Et son 'moi', qu'elle cherche ardemment à unifier en lui imposant les traits de ceux qu'elle aime et révère, se rebelle face à cette confusion troublante des codes

sociétaux.

LE MOI DÉPLACÉ / DÉPAYSÉ PHYSIQUEMENT

Par le truchement d'un système d'associations et de comparaisons, un mouvement spatial et physique constitue en filigrane la toile de fond de toute activité soumise au récit, et la notion de 'l'errance' trame étroitement l'espace textuel de l'autobiographie, devenant partie intégrante de l'univers de Gabrielle. Rappelons que ses ancêtres étaient souvent nomades dans leur besoin de se trouver un nouveau terrain où s'installer et que sa mère avait une prédilection pour le déplacement en général. On pourra constater à quel point ce phénomène a dominé l'existence régienne sur le plan physique, mais également comment il a favorisé cet idéalisme invétéré chez elle, ainsi que son concept d'universalité humaniste.

On a déjà observé dans l'oeuvre de Gabrielle Roy cette disposition frappante chez ses personnages qui manifestent une passion pour les départs, réels ou imaginaires[14], un goût partagé par l'auteure elle-même. Cette tendance anime le discours narratif et devient une métaphore qui informe le récit et ponctue le cheminement de l'héroïne vers sa carrière d'écrivaine. La métamorphose, introduite par le voyage, se

---

[14] Voir à ce sujet Lewis (1984a) ch. 7, où le voyage est associé à l'imagination.

joue sur un axe vertical[15] qui accompagne le déplacement latéral (physique). Chaque trajet ou promenade conduit généralement vers un état meilleur ou du moins présumé tel, réclamant alors du voy(ag)eur une part imaginative, hypothétique: cette amélioration est promise d'abord par le départ physique, la distance géographique.

Du reste, le déplacement comme voyage signifie souvent un dépaysement quelconque dans l'espace: il engendre la différence; il promet l'étrangeté, l'inconnu, et l'exceptionnel face au familier. Pour Mme Roy-mère, le voyage avait toujours été un événement important; pour un rien, elle était toujours prête à sortir, à partir: "Chaque pas hors de la maison était pour elle une sorte de voyage qui aiguisait sa perception de la vie et des choses"(*DE*,143). Ce changement d'atmosphère lui permet une sorte de renouvellement, de transformation de l'esprit qui préserve sa santé mentale dans les durs moments de la vie.

La jeune Gabrielle sera aussi encline aux voyages: toute

---

[15] La symbolique de la verticalité et de l'ascension est évidente dans le texte régien. Selon Bachelard (1943), les symboles ascensionnels sont des "métaphores axiomatiques", et elles "engagent" spirituellement. "Toute valorisation n'est-elle pas verticalisation?" (18). Gilbert Durand, dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (Paris: Bordas, 1984), continue dans cette veine: "L'ascension constitue donc bien le 'voyage en soi', le 'voyage imaginaire le plus réel de tous' dont rêve la nostalgie innée de la verticalité pure, du désir d'évasion au lieu hyper, ou supra, céleste [...]" (141). [Les paroles entre guillemets simples sont de Bachelard, (33)]. Roy a avoué que "l'oeuvre de Gaston Bachelard représentait pour elle un apport de première importance" (Lewis 1984b, 572).

enfant, elle aimera suivre sa mère dans ses pérégrinations journalières et hebdomadaires: dans *Rue Deschambault*, il est aussi question de ces voyages de la mère et de sa jeune fille, dont les traces se retrouvent dans l'autobiographie. Au début de son enseignement, Roy devra se déplacer souvent en des endroits éloignés de Saint-Boniface, des lieux perdus et quasiment inexistants dans l'immensité de la plaine. Chaque fois, c'est pour elle un dépaysement inconnu: elle doit apprendre à se débrouiller seule, à assurer son prestige contre les autorités locales et les élèves plus grands qu'elle, certains presque du même âge. Une autre expérience propice à son éducation intellectuelle, tout comme à son apprentissage de voyageuse, s'amorcera avec son association à une petite 'compagnie ambulante' d'artistes de différents talents qui "parcourait, en tournée de spectacles, les paroisses de langue française du Manitoba"(*DE*,145), compagnie sous les auspices de laquelle Gabrielle dévoile ses dons pour le récit et la déclamation. C'est à cause de cette expérience que la jeune institutrice croira longtemps être destinée à faire du théâtre; ce n'est qu'après des échecs successifs à Paris et à Londres qu'elle comprend que cette carrière ne lui est pas réservée. À ce moment-là, Roy prend conscience de l'originalité de son talent d'écrivaine. Ces apprentissages, riches de connaissances différentes autant que déroutantes, lui fourniront dans l'avenir presque tout le matériau nécessaire à la création de ses romans.

Lors de son voyage en Europe, une autre sorte de dépaysement l'accueillera, celui qui amène une étrangeté nouvelle en plus de l'inconnu sur une échelle encore plus grande. Son arrivée à Paris la décontenance singulièrement: "Parmi les flots de dépaysés que Paris reçoit tous les jours, en vit-il jamais arriver de plus égaré que moi, à l'automne de 1937?" (*DE*,247). Désorientée et incapable de retrouver la jeune personne qui devait l'acceuillir à la gare pour ensuite la conduire chez la logeuse, elle doit se soumettre aux multiples agressions verbales des Parisiens. Une fois ces premières difficultés réglées, d'autres l'attendent encore, pour la confondre davantage. Ainsi la minuterie de l'éclairage électrique des immeubles la désempare, la laissant littéralement dans le noir; la petite taille et le gémissement de l'ascenseur sont effarants, lui donnant l'impression d'une cage-prison; et finalement, l'accueil plutôt sec de la logeuse la paralyse. La précarité de son identité est de nouveau menacée par l'affaire de la malle volée et de ses précieuses médailles perdues, médailles que sa mère avait tant admirées mais que Gabrielle avait tenu tout de même à emmener avec elle en Europe; son chagrin s'aggrave à la pensée de sa mère face à l'annonce de cette malencontreuse nouvelle, autre source d'inquiétude et de reproche. Pourtant, petit à petit, Paris lui devient plus rassurant, quoique toujours troublant: "Paris, pour un rien, un jour m'égratignant, le lendemain, pour un rien aussi [...] me faisant patte douce, je ne savais

jamais où j'en étais avec cette ville-chat, comme l'a si bien appelée Ionesco" (*DE*,283).

Il semble également que tout voyage s'associe pour elle à la marche, et c'est grâce à cet exercice qu'elle pourra apprendre à aimer et à connaître tous ces lieux distants visités. De sorte que lorsqu'elle sera à Paris, à Londres et à Montréal, l'héroïne se familiarisera avec les quartiers de ces villes, un peu comme sa mère l'aurait sans doute fait en s'y promenant d'un côté à l'autre, en les visitant et en s'instruisant sur les habitudes des résidents.

Du reste, son dernier voyage en Europe, l'excursion en Provence (accompagnée d'une amie canadienne-anglaise), lui procure un bonheur quasi-édénique, un temps comblé de souvenirs merveilleux, et qui met en relief un moi quasi-idéal, un double excellent de la mère: la joie, l'ingéniosité, la crânerie que la narratrice montre sont exemplaires. Du reste, Roy revisitera cette province française des années plus tard, après son mariage et l'avènement de sa célébrité, "[...]quand le besoin me viendrait de repasser par où j'avais été heureuse—une hantise incroyable dans ma vie [...]"(*DE*,486), en quête de la félicité perdue. Ce besoin d'errance, trait foncièrement régien, révèle par ailleurs un désir d'appartenir à une lignée d'exilés, de nomades, d'aventuriers: paradoxalement, sa fidélité se situe du côté de l'évolution, du déplacement.

L'autobiographie, tout en étant associée par définition

aux ressemblances, aux associations, au narcissisme, ne nie pas pour autant la présence des éléments de différence qui s'y trouvent entremêlés, puisque la similarité se définit par opposition à la divergence. La juxtaposition des deux notions de l'analogie et du contraste constitue un mouvement dialectique, dans lequel un processus sélectif, physiologique et psychique, souvent inconscient, se décèle dans la progression de l'auto-portrait et dévoile une perception utopique de soi. Cette représentation narcissique de soi n'est jamais simple. Elle inclut tous les aspects qui constituent un individu, ses aspirations, ses angoisses, ses différentes dispositions, qui ne sont pas toujours compatibles. En se regardant, on crée une distance avec soi-même, malgré la tentative, dans le cas de Roy, d'établir une image cohérente du moi. Un sentiment d'étrangeté à soi-même s'éveille.

LE MOI FACE À L'ÉTRANGER, À L'EXIL

Le besoin de l'héroïne (et aussi celui de la narratrice) de se protéger contre un sentiment d'étrangeté, de non-appartenance—peut-être parce qu'elle s'est beaucoup déplacée comme les ancêtres—se transmet souvent dans ses rapports à la nature.[16] La plaine, le ciel et le vent manitobains ont tous

---

[16] Antoine Sirois, dans "De l'idéologie au mythe: la nature chez Gabrielle Roy," *Voix et Images* 14.3 (1989), prétend que les "rapports intenses de Gabrielle Roy avec la nature [...] sont à la source de son écriture" (384).

été des repères sécurisants pour elle. Elle tente de retrouver où qu'elle aille dans ses déplacements, ces éléments alliant à la nature le bien-être familier du chez-soi et les dons de la mère nourricière et consolante.[17] C'est ainsi que la narratrice représente maintes fois sa mère et elle-même, prenant refuge dans la beauté de la nature pour recouvrer une paix fuyante, bercées par son enchantement. D'ailleurs, la narratrice affirme qu'il arrivait à sa mère "[...] de lever le regard sur le haut ciel clair pour le contempler avec une sorte de ravissement. [...] On est bien chez nous"(*DE*,16), associant donc la sécurité immédiate de la nature au confort de son foyer, de sa ville. Ce rapprochement sert (et servira) de placébo aux inquiétudes journalières des deux femmes.

La nature finit effectivement par être reliée au bonheur, mais à un bonheur qui se trouve toujours à distance, à l'horizon, souvent difficile à atteindre et généralement reflété par l'étendue du ciel ou de la plaine, surtout la plaine manitobaine. La narratrice explique,

> Je m'engageais dans ce petit chemin creux [...].Il n'y avait pas d'horizon, [...] Puis tout à coup, l'ouverture, l'ampleur soudaine, le déferlement sans limites des terres nues! Ce petit chemin sans but abordait l'éternité. Je recevais une onde de bonheur inexplicable (*DE*,52).

La plaine, cette immensité qui se déroule sous ses yeux

---

[17] Dans son entretien avec l'auteure, Lewis mentionne qu'"[en] effet, la prédilection de Gabrielle Roy pour la campagne et son amour de la nature transpiraient constamment de ses propos". (1984b, 571).

jusqu'à l'horizon du bonheur, lui promet un enchantement terrestre. La présence de cet espace au bout de ce petit chemin, insignifiant en soi, abolit l'ennui et laisse entrevoir la possibilité d'une plénitude déferlant dans l'au-delà éternel, rêve qui servira fréquemment de refuge et de défense contre l'inconnu réel qui reste énigmatique.[18]

Pour maintenir ce sentiment de bonheur et de sécurité, il arrive que la narratrice rapproche d'autres lieux visités de ceux de sa province natale. Les plaines manitobaines sont, à ses yeux, sûrement les plus belles, sauf peut-être celles du Dorset en Angleterre: "Je n'en ai vu de plus harmonieuses nulle part ailleurs, sinon peut-être dans les downs du Dorset où elles déferlent vers la mer"(*DE*,51-2). Associé aux downs, aux plaines, le verbe 'déferler' est révélateur en soi: car cet espace ininterrompu, comme celui des vagues de la mer, se confond aux nuages du ciel, provoquant une fusion où l'horizontalité de la plaine rejoint la verticalité du ciel, créant ainsi un sentiment de transcendance intérieure chez l'observatrice, sentiment qui parvient souvent à contrer l'effet d'étrangeté ressenti au même moment.

C'est peut-être également la raison de l'attrait

---

[18] Gilbert Durand (1984) prétend que "[...] l'imagination selon les psychanalystes est résultat d'un conflit entre les pulsions et leur refoulement social, alors qu'au contraire elle apparaît la plupart du temps, dans son élan même, comme résultant d'un accord entre les désirs et les objets de l'ambiance sociale et naturelle" (36). Il semblerait effectivement que l'imagination de Roy se range dans la dernière catégorie.

qu'exercent les crépuscules sur l'héroïne, ce moment de la journée qui lui permet les "tête à tête avec l'horizon", autrement dit, une tentative de rejoindre l'infini, et de se défaire de ses anxiétés temporelles:

> "Je pars, [...] marchant vers le grand rougeoiement du fond de la plaine, tout au bas du ciel—car pour que le sortilège opère, il me faut, en plus de l'illusion de l'infini, que règne l'heure douce d'un peu avant la nuit" (*DE*,132-3).

Les crépuscules sont aussi pour le père les moments qu'il chérit le plus; comme la narratrice, il préfère cette "heure consolante", remplie de paix, où "la lumière faiblissait, [...] le contour des choses se défaisait, flottait peut-être quelque peu comme dans les rêves [...]" (*DE*,39). Enveloppée par la nature envoûtante, l'ascension de la pensée se mue en un effet onirique, signalant l'enchantement de l'instant. C'est l'heure exquise où l'idéalisme régien prend son essor. Ce moment entre le jour et la nuit est pour la fille, comme pour le père, un moment de communion avec son 'moi' intime qui les aide à identifier l'étrangeté qui les entoure et à se familiariser avec elle.

On a souvent remarqué que le vent fait partie intégrante de l'univers régien. Personnifié, il devient tour à tour taquin, agressif ou troublant comme Lewis le constate: "This symbol of freedom and adventure is also a reflection of the changes of individuals: their revolts, searches, and wandering throughout life" (1984a, 213). Pour Bachelard, le vent est ce qui agite l'univers cosmique, mais produit en même temps

l'agitation de l'esprit, stimulant l'imagination par son souffle capricieux et déroutant. Selon lui, il possède sa propre psychologie: "Le vent s'excite et se décourage. Il crie et il se plaint. Il passe de la violence à la détresse" (Bachelard (1948), 262). C'est bien le mécanisme que l'on aperçoit dans le récit autobiographique régien, car le vent reflète les émotions de la jeune Gabrielle et/ou de la narratrice, ou bien des autres personnages. La nature se soumet, en général, à l'itinéraire de la plume narrative: elle devient effet de réel pour souligner les joies ou les malheurs de ceux qu'elle accompagne ou poursuit. D'ailleurs, le vent, élément naturel mais incontrôlable, double dans l'écriture de ses mouvements impérieux les sentiments troublants éprouvés par les êtres déplacés.

On retrouve le vent escortant la narratrice au cimetière de Somerset, où il s'amuse "à retracer la pauvre histoire tout embrouillée de[s] vies humaines égarées dans l'histoire et dans l'espace" (*DE*,63), tout comme son histoire à elle. Il l'accompagne également lorsqu'elle prend le petit chemin si particulier à ses aspirations (*DE*,52), où elle ne voyait "rien qu'une sorte d'ennui que psalmodiait le vent captif entre les bosquets resserrés" (Ibid,52), juste avant la trouée enchanteresse. À Marchand, devant les paysages morts, "[...] le vent [était] arrêté au seuil [du] village, n'osant franchir une mystérieuse frontière invisible" (*DE*,109), découragé comme la jeune Gabrielle par le manque de vie évident. À Cardinal,

où l'héroïne s'ennuie à en mourir, le vent est mesquin et froid et pousse la neige par bourrasques un peu partout, sans jamais se taire (*DE*,11-2), comme pour l'empêcher de penser ou de s'amuser. Par ailleurs, la réapparition du vent dans les downs d'Angleterre, où il est fou, tourmentant les ciels immenses, est signifiante. Car après tout, on se souvient que lors de son passage à Wake Arms, les émois de Gabrielle étaient multiples et profonds: son amour pour Stephen mis en doute, sa carrière de théâtre différée et sa capacité d'écriture absente. Mais comme par enchantement, dans la sécurité du 'cottage' des 'Perfect', les maux/mots se sont concrétisés en un flot scripturaire. L'inconnu est de nouveau maîtrisé, cette fois dans l'écriture, pour faire place à l'inspiration.

On dirait que le vent, sans logis, sans racines, sans amarres, comme un nomade qui vagabonde dans le monde, répand ou le désordre ou le calme selon son désir—ou plutôt selon celui de la narratrice. De toute façon, la présence de la nature, et en particulier celle du vent, envahit l'écriture et se transforme en une trajectoire des multiples états physiques ou psychiques des actants, introduite dans le récit comme facteur déterminant de leurs émotions et de leurs affects, les absorbant ou les rejetant.

L'étrangeté a le don de se manifester de bien des façons et le progrès dans le temps est un des catalyseurs de cette sensation. Le passé doit faire place au présent, impliquant

effectivement le changement, ce ravisseur étrange(r) des jours d'antan tant vénérés. Lors de ses retours au Manitoba, après s'être établie au Québec, l'auteure est débordée à maintes reprises par les bouleversements affolants du progrès, comme le démontre l'épisode de la maison de l'oncle Excide qui, vidée de ses entrailles, abrite maintenant les nouvelles machines agricoles (*DE*,60-1). Le temps joue le rôle de l'Autre/ l'étranger qui dérange et bouleverse sans remords, comme le vent qui tourbillonne et détruit ce qu'il rencontre sur son chemin. Au contraire du vent et du temps qui éparpillent ce qu'ils touchent, les songes, dans leur virtualité, recueillent et rassemblent les souvenirs pour (nous) les restituer un jour, et de cette manière repousser l'étrangeté, l'apprivoiser. Ils représentent aussi la potentialité de l'acte de création dans la ré-assumation, duquel l'auteure prévient le lecteur au début de l'autobiographie, acte qui lui permet de revivre une seconde fois les réminiscences favorisées, tous ces souvenirs (surtout manitobains) qui la hantent.

La notion du déplacement pour Roy est capitale dans ce texte et dans son oeuvre entière, provoquant la créativité. Pourtant l'exil régien au Québec (partie de sa vie dont elle parle peu dans ce premier volet de son projet autobiographique) a eu des répercussions qui ont marqué sa vie et son écriture d'un sentiment d'abandon de son lieu natal et de culpabilité associée à sa mère. La vive nostalgie que la

narratrice manifeste à l'égard de ses aïeux et d'un temps révolu en général fait partie d'un mouvement d'appropriation du passé et des origines, de ré-identification rédemptrice. Dans ces retours en arrière, elle recherche (et trouve) une appartenance, une adhérence qui peuvent mieux ancrer ses racines manitobaines (québécoises et acadiennes distantes) et ainsi contrer l'indifférence qu'elle dit avoir ressentie durant sa vie au Québec. Sa 'différence' par rapport aux Québécois, avec qui elle a vécu le reste de sa vie, se transformera en un bénéfice, devenant une source d'altérité qui la rendra profondément plus 'universelle'.[19]

LE MOI FACE AU DÉPLACEMENT / DÉPAYSEMENT LINGUISTIQUE

Même avec le secours 'maternant' de la nature, ce sentiment d'être 'autre' dans son pays, d'être différente, continue de talonner l'héroïne dans sa jeunesse, et sera constamment reprise dans l'instance narrative. Cette aliénation se fait ressentir surtout par ses liens à la langue française par rapport à l'anglais qui l'entoure en dehors de Saint-Boniface.

---

[19] Voir Lewis (1984a), où elle affirme que Roy était considérée plus canadienne-française que québécoise. "Several critics of her works have recognized this important aspect of her fiction and have seen her both as a Manitoban, that is, as an *étrangère*, and as a *Québécoise*. But rather than analyzing Roy's works as a Canadian, these same critics have prefered to label them as internationalist, universal, and humanistic [...] [making them] world literature." (8-9)

À la première ligne de son autobiographie, Roy partage avec son lecteur une de ses angoisses principales, c'est-à-dire sa première impression de l'altérité qui est la sienne dans son propre pays: "Quand donc ai-je pris conscience pour la première fois que j'étais, dans mon pays, d'une espèce destinée à être traitée en inférieure?" (D.E.,11). Ce souvenir l'émeut encore—elle se croyait comme les autres, elle voulait être comme les autres. Etre différent entraîne toujours le sentiment de non-appartenance, de rejet, de non-conformisme qui fragmente l'être et le pousse à rechercher des affinités qui le définiront mieux. Kristeva prétend que "[...] l'étranger commence lorsque surgit la conscience de ma différence et s'achève lorsque nous nous reconnaissons tous étrangers" (Etrangers, 9). Ce processus ne se réalise pas facilement et, en plus, il est lent et interminable.

La 'différence' implique donc la notion du contraire de la conformité, tout comme celle d'appartenance au 'même'. Un exemple de l'identification et son contraire—la différenciation—est souligné dans l'épisode du parapluie (*DE*,14), où l'héroïne et sa mère s'étaient esquivées d'une situation embarrassante qui risquait de les compromettre davantage. L'anglais de Mme Roy s'avérant insuffisant, tout le magasin Eaton était venu à leur rescousse, sans vraiment les aider. Toujours est-il qu'après leur fuite inaperçue des employés, la jeune Gabrielle s'est sentie fâchée contre sa mère pour les avoir mises dans un tel pétrin, où elles

allaient (selon la fille) être mal vues à la fin et, "si toutes deux nous riions, nous faisions aussi rire de nous" (*DE*,15). Ce à quoi la mère avait retorqué qu'elle n'avait jamais eu la chance de mieux apprendre l'anglais et que c'était à elle (l'héroïne) de corriger ce problème. Ainsi, la fille doit perpétuer la mère et la venger en apprenant à faire ce qu'elle n'a pas pu, ce qui revient, en fin de compte, à l'obligation d'être à la fois pareille mais différente d'elle.

Effectivement, le premier paragraphe du récit contient les éléments fondamentaux à la facture de l'autobiographie: le déplacement physique (le trajet) et mental, ("stimulait mon imagination"); l'inconnu (la sensation de dépaysement, de lointain); la perception d'être étrangère (l'accueil qui leur est fait); et enfin l'image d'elle-même associée à celle de sa mère ("maman et moi"). Une mise en abyme de l'autobiographie entière se développe donc sous nos yeux, marquant les concepts de la différence et du déplacement. La question "Quand donc ai-je pris conscience pour la première fois...?" (*DE*,11), ébauche, de la part de la narratrice de *La Détresse*, un souci quant à la valeur réelle de son appartenance et de sa conformité à son pays natal, interrogation qui conjecture les origines de sa 'différence' et la cause de cette différenciation.

Cette question initiale propose une corrélation entre les sentiments d'étrangeté et d'altérité que l'auteure a souvent éprouvés durant sa vie par rapport à sa langue maternelle, le

français, et le fait d'être une femme déplacée où qu'elle soit: "«une Manitobaine qui parle français», «une Canadienne française du Manitoba», [...] «une Manitobaine qui habite le Québec»" (Lewis 1984b, 566) et une Canadienne française en France.[20] Gabrielle Roy ne s'est vraiment jamais réconciliée avec la réaction de rejet du Québec envers les expatriés de la province, sentiment qui l'a troublée plus ou moins toute sa vie, d'après son autobiographie et la conversation qu'elle a eue avec Paula Gilbert Lewis peu de temps avant sa mort. Dans ce même entretien, Roy lui fait comprendre qu'elle "ne se croyait pas différente des autres auteurs québécois" (Ibid). Ainsi pour elle, ses liens d'appartenance au Québec (les mêmes ancêtres, la même culture, la même langue) justifiaient son désir de rapatriement et de solidarité. Roy a essayé d'apprivoiser ce 'même' qui la traitait comme 'autre', mais elle a fini par accepter ce sentiment de différence et d'étrangeté, dépassant enfin la recherche narcissique du double et de l'origine dans le monde pour les reconstituer par les mots.

Que ce soit au Manitoba, en Europe ou à Montréal, la langue française (*DE*,138-141) a sans doute été la source d'une différence et d'une désorientation foncières pour Gabrielle;

---

[20] L'affirmation suivante de Réjean Beaudoin dans *Le Roman québécois*, (Montréal: Boréal, 1991), cerne cette aliénation éprouvée par les éléments allogènes: "L'étrangeté s'énonce sur le mode de l'ambiguïté: l'ailleurs et l'ici nouent en elle des liens nécessairement obscurs" (78).

mais elle est aussi ce qui l'identifie, ce qui se réitère dans tout le texte qui est, après tout, écrit en français. Devenir une auteure francophone, quand elle aurait pu écrire en anglais, abandonner les siens, ceux qu'elle représente et que sa mère incarne, reste pour Roy le signe le plus évident de sa loyauté. Non seulement sa mère est-elle toujours aux prises avec l'anglais qu'elle connaît mal (ainsi que nous l'avons déjà vu), mais la découverte de son 'infériorité' à cause de son français l'humilie et la suit où qu'elle aille, semble-t-il, que ce soit dans les magasins, à l'école, en voyage ou même en France. La province du Manitoba, où elle a vécu ses jeunes années de formation, n'a pas été différente de ce point de vue. À l'école catholique, on apprend aux jeunes Franco-Manitobains que

> [...] notre foi et notre fidélité à notre passé allaient être mises à rude épreuve. Nous aurions à faire montre d'une inébranlable volonté. Plus encore, en plein chez l'ennemi [les Anglais], nous aurions le devoir par nos qualités profondes, notre conduite exemplaire, notre excellence en toutes choses, de témoigner en faveur de notre collectivité (*DE*, 82).

Il s'agit non seulement d'une différence, mais d'une infériorisation qui produit un mouvement contraire de fierté collective, de confrontation, d'auto-défense, de narcissisme moral: "la tactique à employer contre l'adversaire anglais avait été le tact, la diplomatie, la stratégie fine, la désobéissance polie" (*DE*,82). En outre, les enfants vivent un bilinguisme quasi-schizophrène: "[...]nous ne passions pas que d'une langue à l'autre—nous passions surtout d'un climat à un

autre" (*DE*,83).

Le fait de s'estimer 'étrangère' chez elle, à cause de son français, suscitait des sentiments malaisés de sa part et souvent injustes de la part des autres. À l'école, quand la défiance des lois publiques scolaires n'était pas trop flagrante, "le Department of Education fermait les yeux"[21] (*DE*,70) sur les infractions des enseignants. Toutefois, un pressentiment de danger persistait toujours, car des "petits groupes de fanatiques tenaient pour la stricte application de la loi" (Ibid), entraînant une hostilité sournoise entre les groupes ethniques.

En dépit de tout, la jeune Gabrielle s'est souvent faite l'instrument de la bonne volonté: par exemple, c'est elle qui sauve la face de la classe quand l'inspecteur anglais vient. Cette démonstration du bon enseignement de l'anglais à l'école française, un triomphe à l'égard de sa mère, transmet un mouvement d'ardeur patriotique comique à cause de son accent dans la langue utilisée.

Paradoxalement, parler anglais—si c'est nécessaire pour 'réussir'—met en péril la survie du français. Elle se fera encore l'avocate de la langue française, cette fois à l'École

---

[21] Le fait que Roy ne traduit pas le nom de cet organisme illustre, il semble, l'influence qu'avaient alors (et encore aujourd'hui) les institutions du pays, institutions qui par leur autorité pouvaient se permettre d'être indulgentes (de "fermer les yeux"), quand bon leur semblait. C'est un effet de *double standard* (deux poids, deux mesures): s'il n'y a pas de griefs, on feint l'ignorance.

Normale, en affrontant le directeur et en lui demandant d'expliquer comment on pouvait être heureux à l'école quand ce n'était pas toujours possible d'étudier dans sa propre langue. Le débat n'eut jamais lieu, grâce à la présence d'esprit du directeur, qui remet les explications à plus tard dans son bureau où, en la félicitant de son courage (et de sa bonne question), il lui fait comprendre (comme les religieuses l'avaient déjà fait) que le tact, la diplomatie, étaient encore les armes les plus fortes pour l'avancement de sa langue (*DE*,83-84). Comme sa mère, elle doit faire preuve de courage dans les situations difficiles, qui exigent l'équilibre précaire de la corde raide, entre la diplomatie et le refus de céder.

Même à Paris, où l'on parle français, Gabrielle est victime plus tard d'un certain ostracisme à cause de son accent et de ses expressions à tournures canadiennes: "— Et où pensez-vous aller comme ça, la petite dame? — De l'autre bord. — Quel bord? Le bord de mer!" (*DE*,248), lui reproche-t-on à la gare. Par conséquent, pour être mieux acceptée, elle devra réapprendre l'usage des mots de sa propre langue. Lors de son séjour en Angleterre en 1938, elle s'est apparemment sentie mieux accueillie qu'en France, peut-être parce que l'on considérait encore le Canada comme territoire colonial, en plus du fait qu'elle pouvait parler anglais (quoique son anglais trahisse un accent français autant que canadien anglais). D'ailleurs, ses tentatives de devenir actrice—que

ce soit en français ou en anglais—échouent à cause de ses extinctions de voix. Il s'agit peut-être de l'effort physique et psychologique d'avoir à modifier son accent, dans les deux langues, problème qu'elle résout en choisissant l'écriture.

Sa maîtrise, durement gagnée, d'un français 'standard' (hexagonal), lui vaudra des reproches plus tard au Québec. Selon elle, les Québécois ne l'ont jamais vraiment jugée comme l'une des leurs, même s'ils étaient ravis de sa célébrité d'écrivaine. C'est la France qui a reconnu ses talents d'auteure, avant même que le Québec soit revenu de son choc du réalisme de *Bonheur d'occasion,* réaction inattendue qu'elle estime plus tard compréhensible de la part des Québécois.

> À quoi est-ce que je m'attendais? [...] Que je serais instantanément reconnue, acceptée. Au lieu de quoi je fus cette curiosité, une petite Franco-Manitobaine qui parle encore le français, [...] «la petite cousine de l'Ouest». J'avais beau expliquer: mes parents, tous deux sont nés au Québec; je reviens au pays. Pour personne, je n'étais l'enfant retrouvée. [...] C'est alors que j'ai compris que nous, Canadiens français, n'avons peut-être pas le sentiment du sang. Celui de la nationalité, oui, mais pas du coeur, comme les Juifs, comme d'autres dispersés. Nos gens, dès qu'ils sont éloignés, ne sont plus tout à fait nos gens. J'ai beaucoup souffert de cette distance que les Québécois mettaient alors et mettent encore entre eux et leurs frères du Canada français (*DE*,140).

La voix auctorielle s'ajoute à celle de la narratrice pour atténuer la portée de cette déclaration, quand elle poursuit:

> Maintenant que je vis depuis longtemps au Québec, heureuse [...] que j'y ai été honorée de la plus haute récompense littéraire qu'accorde son gouvernement, [...] j'ai presque envie de sourire de la déception de ma jeunesse hypersensible

(Ibid).

Pourtant, à son arrivée à Montréal, l'héroïne remarque que son français et celui des Québécois sont semblables et que leur accent possède des tonalités pareilles. Il n'y a donc aucune difficulté à se faire comprendre d'eux. Et elle s'aperçoit qu'après tout, les problèmes concernant l'emploi de l'anglais dans les lieux de service y sont aussi nombreux. L'ironie frappante ici, c'est qu'elle sera enfin mieux acceptée des Québécois quand elle parlera comme une Française, malgré les nouveaux reproches que l'on lui fera.[22]

D'ailleurs, la problématique du langage se fait sentir aussi autrement, car il arrive qu'une mésentente survienne entre elle et sa mère au niveau des mots, à cause de leurs perspectives divergentes. C'est ainsi que pour Gabrielle, l'institutrice novice, 'Marchand', nom du premier village où elle enseignera, signifie un premier travail et une expérience inespérée, alors que pour la mère, ce nom veut tout simplement dire un trou, un petit village perdu et nul, où elle ne peut imaginer que l'on envoie sa fille. Le même signifiant, le même référent ont deux connotations incompatibles, soulignant l'altérité du même, soit la mère.

Une autre différenciation langagière se développe durant les années scolaires de Gabrielle: 'être première' pour elle prend une autre signification à la fin de ses études à

---

22 C'est peut-être parce qu'elle ne s'est jamais vraiment associée aux auteurs contemporains du Québec. Voir Lewis (1984a): 11.

l'Académie Provencher et perd son enchantement, son importance initiale. L'expression devient donc un vocable qui ne conjugue plus qu'une valeur insignifiante ("J'avais été première en français cinq années successives [...] et en anglais aussi[...]" (*DE*,78)). Par contre sa mère apprécie tout autant le fait qu'elle soit 'première', puisqu'elle ne finit pas d'être fière de sa fille tant ses médailles sont précieuses à ses yeux. La perte de ces médailles représentera donc une trahison de la mère en même temps qu'une occasion de se libérer d'elle et de ses valeurs.

D'ailleurs, l'effrayante possibilité de la disparition de la langue française aux mains de l'adversaire/de l'étranger anglais bouleverse l'héroïne-narratrice. Une surprise consternante se présente au cimetière, où la narratrice fait la découverte des tombes de l'oncle Excide et de son épouse. Sur leur pierre tombale sont inscrites, en anglais, les épitaphes suivantes: 'Father', 'Mother', ce qui la conduit à constater avec regret que, eux qui n'avaient été ni Father ni Mother pour "[...] personne au cours de leur vie, le seraient à jamais sous le ciel pur, [...] Ils m'étaient ravis aujourd'hui plus complètement qu'ils ne l'avaient été le jour de leur mort"(*DE*,63). Cette rétrospection symbolique régienne par rapport à la langue française illustre à quel point elle y tenait, voulant à tout prix la préserver pour ensuite la propager dans son oeuvre.

Le français, comme langue et instrument de différence,

ainsi que le dépaysement causé par le déplacement sont des facteurs qui priment dans l'existence de Gabrielle Roy. De même, la langue française forme la substance même de son autobiographie et ses voyages structurent son récit. Ces éléments fomentent en elle l'aliénation et l'étrangeté et finissent toujours par s'associer à sa mère, le double à imiter, à égaler, à protéger, mais également la force adverse qui la retient, qui empêche l'auteure d'être autre, autonome et indépendante dans son éloignement, sans avoir à sentir qu'elle abandonne ses origines, son 'identité' de base.

LE 'FÉMININ' DU RÉCIT

Les sentiments d'identité, d'appartenance (liés ici à la mère, aux ancêtres et à la nature) dans le texte régien s'opposent souvent à une différence qui suscite l'individuation pour finalement conduire à l'autonomie et, dans le cas de Roy, à la naissance de l'artiste. Ces conflits, ces luttes dont la narratrice exprime les émois et les perplexités, montrent la résistance que la jeune Gabrielle, sans doute inconsciemment au début, manifestait contre cette vie de subordonnés, d'exclus, de refoulés que les siens avaient expérimentée et, en particulier, celle de sa mère et des autres femmes comme elle.

Cette attitude est illustrée par l'humiliation indignée que l'héroïne ressent lorsque sa mère a recours à l'éternelle

histoire de famille pour mieux convaincre le médecin de leur contrainte financière (*DE*, passim 19-22). Pourtant, Gabrielle finit par imiter elle-même sa mère quand celle-ci se fracture la hanche peu de temps avant son départ pour l'Europe et qu'elle craint de voir disparaître la possibilité d'échapper à sa vie limitée (*DE*,198). Or, l'exposition de ses crises intimes au médecin représente également un appel et une sollicitation d'approbation, car la décision de partir, avec toutes les angoisses qu'elle entraîne, est pénible à prendre: laisser derrière soi un milieu familier, abandonner sa mère (c'est ainsi qu'elle le perçoit) pour faire face à l'inconnu, cela nécessite de l'encouragement. Les tactiques maternelles étaient, elles aussi, une invitation au courage qui semblait lui faire défaut devant telle situation financière difficile ou tel autre obstacle.

La mère fait donc figure de miroir pour l'auteure: plus elle l'observe, plus elle se reconnaît. Pourtant ce désir ardent de ressusciter son image s'estompe devant la condition féminine de Mme Roy. Autant le portrait moral de cette dernière veut s'harmoniser à celui de la narratrice, autant sa situation féminine la dissocie de celle-ci. Le discours autobiographique s'apitoie sur cette condition malencontreuse, alors que l'héroïne refuse d'y prendre part. C'est pour elle une source continuelle de détresse, autrefois comme maintenant.

Son aversion pour la situation féminine maternelle en est

une de contradictions, même d'ambivalence, où les thèmes de "l'errance et de l'appartenance"[23] s'opposent continuellement. Son désir d'appartenir aux siens se heurte à celui de s'éloigner d'eux afin de s'émanciper pour devenir écrivaine et retrouver la solidarité qu'elle recherche au moyen des mots. Effectivement, dans cette relation de la fille à la mère se dessine un complexe qui, par sa tenacité dans l'inconscient de l'auteure, la stigmatise et revêt l'apparence d'une dette symbolique. Cette culpabilité constante que Roy ressent envers sa mère pour l'avoir 'abandonnée, délaissée' lors de son voyage en Europe et puis, de nouveau, à son retour à Montréal[24], provient certainement en partie de ce qu'elle s'est toujours contemplée dans le reflet de sa mère et, maintenant que le miroir est cassé, la mère étant morte, elle doit le perpétuer dans une dialectique admirative qui prolonge la revalorisation maternelle. De sorte que le projet d'écriture est un effort pour supplanter l'emprise de la mère, mais sans pour cela la rejeter, au contraire. Toutefois Roy n'arrive pas à résoudre complètement cette pseudo-abjection en écrivant. Selon Kristeva, l'abjection peut être facile et douce, lorsqu'elle s'effectue dans les paramètres normaux de

---

23 François Ricard, *Gabrielle Roy,* (Montréal: Fides 1975): 74.

24 On sait qu'une de ses soeurs, Marie-Anna Roy, a publié un livre, *Miroirs du passé,* dans lequel elle mentionne, d'une manière hostile, cet abandon de Roy. Cela a fait beaucoup de peine à Roy.

la séparation. L'écriture, comme forme artistique de défoulement, est souvent une façon pour la femme de se réconcilier avec la mère. Par contre, cette même abjection peut devenir source de confrontation, de rejet violent quand la coupure se fait mal.[25]

Autrement, Gabrielle Roy fait montre dans ses écrits d'un "humanisme féminin qui n'est pas un féminisme mais qui n'est pas non plus totalement traditionaliste",[26] par lequel la plume régienne s'évertue à essayer de redresser la condition de la femme (comme celle de sa mère), mais invariablement sans résultats concrets (du moins narrativement).[27] Le texte autobiographique trace un profil sociétal, qui réitère les mêmes paradigmes conjugués dans l'oeuvre entière, voire "la difficulté de s'épanouir comme individu face aux exigences du rôle dans la famille, la cruauté du choix à faire entre les valeurs de l'ego et celles du groupe",[28] attitudes que la

---

[25] On verra comment Cardinal et Kristeva illustrent aussi des modèles d'abjection difficiles dans leurs autobiographies. Voir Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection* (1980).

[26] Chantal de Grandpré, dans une critique de *The Literary Vision of Gabrielle Roy: An Analysis of Her Works*, de Paula Gilbert Lewis, "Le Québec au féminin vu des Etats-Unis", *Voix et Images/32* 9.2 (1986): 329. D'ailleurs, Lewis (1984) rapporte que Roy lui avait avoué qu'elle reconnaissait "un sentiment d'humanisme tragique [qui] s'exprimait à travers ses êtres imaginés" (570).

[27] Effectivement, Roy s'est sortie de ce guet-apens en devenant écrivaine et célèbre en plus, mais ses personnages ne sont pas aussi fortunés.

[28] Gabrielle Pascal, "La Condition féminine dans l'oeuvre

protagoniste reflète elle-même.[29] Cette reconstitution narrative des thèmes principaux de l'oeuvre régienne (basée sur les usages qui ordonnaient la vie de son milieu) souligne l'existence et l'évolution de Gabrielle-héroïne, qui parvient à s'en libérer, à l'encontre des personnages fictifs de Gabrielle Roy-auteure.

Sous l'esthétique régienne tendue par cette double thématique de l'adhésion et de l'éloignement se profile un désir d'indépendance de la part des personnages féminins, désir qui s'oppose à leurs devoirs familiaux restrictifs, devoirs qui souvent les emprisonnent, de sorte qu'elles renoncent à toute amélioration ou changement (voir G. Pascal 1979). L'héroïne ici, sous le regard avisé de la narratrice, parvient tout de même à rompre cette façon de penser et à se distancer des normes établies, pour atteindre un certain déconditionnement qui lui permet d'assumer une nouvelle identité, un moi affranchi. Il s'agit du modèle 'classique' de l'autobiographie masculine; Roy ne fait qu'aborder la problématique des autobiographies féminines qui soulignent le fait d'être femme.

---

de Gabrielle Roy," *Voix et Images* 5.1 (1979): 143. Voir également Lewis (1984a).

[29] Voir Agnes Whitfield, "Gabrielle Roy as Feminist: Re-reading the Critical Myths," *Canadian Literature* 126 (1990). Elle constate que la critique n'a fait cas que du tradionalisme régien et, par ailleurs, a négligé le côté féministe de l'auteure.

Or, le féminisme embryonnaire qu'on peut y déceler affecte-t-il l'écriture régienne? Selon certains critiques, dont Leah Hewitt (1990), des auteures comme Sarraute et Duras exhibent une écriture féminine dans leurs textes autobiographiques à cause de la forme fragmentée de leur discours diégétique. A. Brochu remarque que chez Roy, quand il s'agit d'autobiographie, "la forme fragmentaire de la nouvelle est abandonnée pour la composition unitaire, jusque-là associée aux seules oeuvres de fiction" (1986, 202). Hewitt poursuit son argument en opposant à ces 'nouvelles autobiographies' l'exemple de Simone de Beauvoir qui, par contre, a nettement essayé d'éliminer tout signe qui aurait pu marquer son écriture comme féminine et a choisi, comme Roy, le modèle classique du genre autobiographique, celui qui, pour elle, reflète le mieux sa vie rangée de jeune fille d'abord et, par la suite, son désir d'émulation d'une logique 'masculine'. De Beauvoir considère l'écriture d'une façon traditionnelle, comme un pouvoir, une affirmation de la vérité, de la logique, et elle ne remet pas en question sa valeur de représentation; néanmoins, elle déplace ces fonctions phallogocentriques par l'ambivalence de son texte autobiographique. Selon Hewitt, cette ambivalence est la source de l'introduction du facteur 'féminin' dans son récit, qui finit par miner sa propre perception de la vision masculine (1990, 16-17).

Doit-on conclure que Gabrielle Roy, par son emploi d'un

modèle classique de l'autobiographie, se range du côté de la convention 'masculine'? Ce serait supposer qu'elle ait désiré être lue et perçue comme une femme qui maîtrise les convenances du genre, refusant ainsi d'étaler sa féminité, si jamais cet aspect de la question l'a effleurée. Patricia Smart remarque pourtant que "La spécificité féminine d'un texte sera toujours aussi insaisissable que sa spécificité nationale; et la tentative de l'identifier tout aussi politique".[30] A. Whitfield prétend que la critique s'accorde pour voir l'oeuvre régienne comme "traditionnelle" alors que le "véritable mythe maternel" chez Roy est un subterfuge "pour empêcher une saisie plus nuancée, plus féministe, en fait, des aspirations et du comportement de la femme régienne" (1992, 392). D'ailleurs la manière dont Roy traite ses personnages masculins signale une vision féminine et, peut-être, une sorte d'indifférence envers eux. Ils sont surtout dépeints de façon à faire ressortir leur androgynéité, plutôt que leur virilité, mettant l'emphase "sur le rôle de l'altérité masculine dans la construction de l'identité féminine" (Whitfield 1992,404). D'ailleurs, Roy ne fait guère mention de son propre mariage ni de son mari, ce qui ne passe pas inaperçu.

Doit-on également qualifier cette faculté d'imagination vive dont Gabrielle Roy fait preuve de signe du féminin? Certes, tout écrit littéraire démontre essentiellement une

---

30 Patricia Smart, "Entre la maison, l'eau et le cosmos: l'écriture féminine," *Voix et Images* 12.2 (1987): 334.

part d'imagination, puisque toute oeuvre d'art en est une de création. Le narcissisme, typique de l'autobiographie, est associé en psychanalyse à l'ordre imaginaire, au stade d'identification à la mère et à la projection de soi par la création artistique (Raoul, 1991). Ce don de Roy marque ses pensées, ses rêves, son idéalisme pour s'intégrer dans son écriture et l'imprégner d'un caractère spécifiquement régien: mais ce phénomène n'est pas forcément d'essence féminine, à moins que l'on désigne toute activité 'sémiotique' (au sens kristévien) comme signe 'féminisant', quel que soit le sexe de l'auteur(e). Cet imaginaire fertile est ce qui nourrit, de toute façon, le dynamisme de l'univers textuel de Roy.

L'ÉCRITURE : ÉCHAPPATOIRE ÉGOCENTRIQUE

> L'oiseau pourtant, presque dès le nid, à ce que l'on dit, connaît déjà son chant. (*DE*,505)

L'attrait du même est paradoxal: autant il peut séduire, autant il peut être abject dans le sens kristévien. Du reste, pour Gabrielle Roy le même est plus attirant qu'autrement et elle le recherche activement dans son passé éloigné et immédiat. Elle le trouve à souhait dans la figure de sa mère (et des ancêtres), un peu seulement dans celle de son père, (comme dans son amour des crépuscules), et dans une certaine mesure chez ses soeurs, surtout Dédette et Clémence, dont elle admire la patience, la générosité et l'altruisme.

Mais, c'est dans son apprentissage de l'écriture que la transformation et la confirmation simultanée du même nous sont davantage évidents. Ainsi, l'effort appliqué de sa mère dans la narration de ses pérégrinations permet à la jeune protagoniste de constater l'ingéniosité de la méthode utilisée. Elle remarque que quand les histoires maternelles étaient "inventées, elle [sa mère] se souciait peu de la crédibilité, autant, dans les autres, le récit reposait sur la finesse de l'observation et le sens du détail juste" (*DE*,142). Cette remémoration illustre jusqu'à quel point l'héroïne a façonné ses propres talents de narratrice sur son observation consciencieuse de sa mère, tout comme elle souligne son mimétisme maternel. Elle indique aussi une différence essentielle établie dès le départ entre récit imaginaire et récit 'vrai', récit de témoin aussi bien que celui de 'raconteur', nécessaire aux deux.

La prédisposition à l'écriture s'est manifestée tôt chez Roy, s'il faut en croire l'échelonnement des signes précurseurs à la facture de ses nouvelles et romans. À Marchand, par exemple, les "moments de [cette] vie" deviendront la "graine en terre" qui sera "converti[e] en récits", soit *L'Enfant morte* et *Cet été qui chantait* (*DE*,108). On trouve de nombreuses indications explicites des événements et incidents de sa vie qui, devenus souvenirs, seront plus tard rappelés, énumérés et transposés dans ses ouvrages. Dans *Ma grand-mère toute puissante*, se présente déjà en grande

partie la description de la maison de Somerset. Son séjour à la Petite Poule d'Eau lui a procuré le matériau nécessaire à la facture du roman éponyme. De nombreux détails de son voyage en Europe, notamment ceux d'Angleterre, parsèment ses autres livres comme *La Montagne secrète* (335). La valeur qu'elle accorde à ses réminiscences déteint sur son écriture et explique la nature semi-autobiographique de ses romans. Une partie de vérité, de détails observés reste toujours mêlée à la fiction de ses ouvrages.

En réfléchissant sur la diversité de ses souvenirs, la narratrice remarque:

> Tant, tant de fois, la solitude m'a jetée ainsi dans une meilleure connaissance des êtres et des choses. [...] Je pressentais parfois que je devenais moi-même comme un vaste réservoir d'impressions, d'émotions, de connaissances, pratiquement inépuisable, si seulement je pouvais y avoir accès (*DE*,210,221).

Cette comparaison d'elle-même à une source intarissable illustre une association symbiotique de sa part à tout ce qui l'entoure, mais réaffirme en même temps ce qu'elle a déjà déclaré au début de son autobiographie, c'est-à-dire que tout ouvrage est un mélange de vérité et de fiction: "Si bien qu'il est vrai de dire d'un livre qu'il est une partie de la vie de son auteur en autant, bien entendu, qu'il s'agisse d'une oeuvre de création et non de fabrication" (*DE*,229). Roy insiste sur une différence entre 'créer' et 'fabriquer'.[31]

---

[31] Il semble que pour Roy créer, c'est oeuvrer artistiquement par l'entremise de son imagination, de son

De cette enceinte de réminiscences en perpétuel mouvement, "les ailes de l'imagination" selon Bachelard, est tirée l'énergie graphique.[32] C'est une mutation continuelle. Ces errances à travers les lieux et les villes d'Europe et du Canada orientent l'écrivaine en herbe vers un but définitif, une trajectoire qui informe la recherche du moi dans son désir d'unité, d'idéalisation et d'assouvissement. L'apte prédiction de Bodham (*DE*,315), prévoyant sa célébrité future, renforce ce sentiment chez elle: "Sans trop m'en rendre compte, je me rapprochais de ce qui allait être ma véritable, ma seule école" (*DE*,290). Néanmoins, il arrive que l'écriture de l'autobiographie rivalise avec le récit du processus de l'écriture naissante: "[...] le derviche sait de mieux en mieux qu'il n'a pas le temps de recueillir tout ce qui lui revient du passé s'il veut voir le bout de sa tâche" (*DE*,324). Et alors, la narratrice-auteure comprend que si elle s'attarde trop à élaborer sa personnalité, elle risque de ne pas finir le récit autobiographique et, par conséquent, de ne jamais boucler son avènement à l'écriture et, par extrapolation, laisser l'image de son 'moi' inachevé.

---

inspiration, alors que fabriquer impliquerait plutôt le contraire.

[32] Bachelard (1943), affirme que "[l]'imagination [...] est, avant tout, un type de mobilité spirituelle, le type de la mobilité spirituelle la plus grande, la plus vive, la plus vivante" et encore "[d]ans l'imagination dynamique, tout s'anime, rien ne s'arrête. Le mouvement crée l'être [...]" (8, 258).

Par ailleurs, on retrouve la métaphore de l'oiseau[33] dans un autre contexte, symbolisant l'auteure devenue l'Autre, l'étrangère. Le titre de la seconde partie de l'autobiographie, "Un oiseau tombé sur le seuil", fournit l'image éponyme de l'arrivée opportune de l'héroïne chez Esther Perfect, à Wake Arms, où elle est reçue à bras ouverts, tout "comme l'oiseau qui a fait long voyage pour choir, du ciel, juste sur [le] seuil" (*DE*, 380). Une fois dans la chambre qu'on lui destine, Gabrielle se croit revenue chez elle au Manitoba. L'association est claire: un contexte familier et regretté (la chambre et les downs/plaines) est déplacé pour détruire la figure de l'exil qu'il contenait. Cette atmosphère intime et paisible permettra à la jeune Gabrielle de s'acclimater et, du même coup, de trouver l'inspiration nécessaire à son écriture. Cette image de l'oiseau s'avère motivée, car l'auteure recherche la liberté et l'autonomie rattachées à l'oiseau, aussi bien que le refuge du nid—combinaison nécessaire à son écriture. Il est à propos de noter comment les noms des personnages reflètent généralement le besoin psychologique du moment: les 'Perfect', le père et la fille, représentent la perfection d'amis essentiels, le père absent et manquant et, Esther 'l'étoile'

---

[33] Selon Jung (cité par J.E. Cirlot), dans *A Dictionary of Symbols*, trad. de l'espagnol par Jack Sage, (New York: Philosophical Library, 1971): 26-7, l'oiseau serait le symbole de la spiritualité et de pensées dans leur élan, alors que pour Bachelard (1943), l'oiseau (bleu) est le résultat de la motion aérienne, soit de la pure association d'idées.

qui orientera Gabrielle (comme l'Etoile polaire) vers l'écriture. Et que dire de "Wake Arms"—n'est-ce pas approprié pour traduire 'l'éveil des bras/mains' à l'écriture, tout comme la réception chaleureuse des Perfect? D'autres noms se prêteraient à une analyse plus poussée, comme ceux de Ruby, de Gloria, etc. Il semble peu probable que ces noms aient été les 'vrais' noms des gens connus par Roy—mais quel but cela servirait-il de vérifier?

La première poussée de l'écriture surgit en effet à Wake Arms, dans ce milieu 'Perfect' à la fois étranger et familier, au nom symbolique de l'éveil de son bras à l'écriture: "[...] je découvris en moi, ce matin-là, le vif désir d'écrire, né tout aussi instantanément" (*DE*,391). Les courts articles qu'elle y écrivit (en français) furent les premiers à être publiés et cela en France. "L'histoire" qu'elle se mit à écrire, "[... lui] venait dans les mots de [sa] langue française [...] de [sa] lignée, de [sa] solidarité ancestrale" (*DE*,392). Le patrimoine ancestral, qui n'avait jamais vraiment disparu, revient à son secours pour s'implanter fermement, dans un environnement anglophone qui fait lui aussi écho à son passé. Enfin, le 'moi' régien croit avoir trouvé "[sa] destination, [...] en tout cas [...][son] identité propre que jamais plus [elle] ne remettrai[t] en question" (*DE*,392): il s'agit du lieu de l'écriture, du personnage littéraire de l'écrivaine, mobiles mais stables.

Cependant, plus tard sur le bateau de retour, elle n'en

est toujours pas sûre. Elle réévaluera encore une fois ses aptitudes à l'écriture, dans un moment de dépression: "Sur tous les plans je sentais que j'avais échoué: en amour, dans l'écriture, en art dramatique, en toutes choses vraiment" (*DE*,496). Sous une pulsion mélancolique, la narratrice revoit cette tranche de sa vie, où le Prince Charmant est disparu par sa faute à elle, puisqu'elle n'a pas voulu abdiquer son indépendance en faveur de la sienne, où chaque fois qu'elle s'est trouvée dans une situation étrangère et adverse—ses moments de cafard à Paris et à Londres—son écriture se tarissait et où sa carrière théâtrale s'est terminée, sans jamais vraiment débuter. Il est difficile à son 'moi' de l'époque de s'accepter, de croire à l'avenir.

Néanmoins, l'auteure-narratrice nous indique comment sa métamorphose en écrivaine a effectivement suivi son cours. Après avoir assuré son lecteur qu'elle doit se sentir aimée et paisible pour pouvoir écrire, elle raconte comment, dans la colère et le froid glacial de sa chambre à Prats-de-Mollo, non loin de Perpignan, elle se "lanç[a] à écrire [ses] premières pages dictées par l'indignation, la pitié, la grande souffrance d'appartenir à l'espèce humaine" (*DE*,490). Ce témoignage évoque une évolution chez elle; l'écriture survient avec plus de facilité, même sous des climats adverses, et esquisse maintenant le portrait d'une écrivaine naissante avec plus de courage et d'initiative. Une transformation majeure s'est opérée—l'écriture dépasse (et déplace) les hésitations

personnelles de l'auteure pour s'enraciner plus fermement dans une prise de parole universaliste, humaniste. Elle termine son récit autobiographique sur une note plus positive: celle de l'oiseau qui connaît son chant dès sa naissance, l'évidence que Gabrielle Roy croit vraiment être 'née écrivaine', avec une imagination "ailée".

Le portrait que Roy finit par peindre est celui d'un moi 'unifié', quoique ombré, qui laisse voir son apparence extérieure, mais qui n'aime pas révéler le 'moi intime'. C'est également celui d'une personne affranchie de la condition féminine vécue par sa mère, une personne qui se suffit, qui s'idéalise, qui croit pouvoir parler pour 'les hommes'. "[...Nous] ne pouvons nous penser que dans le temps et dans l'espace"[34]. C'est ainsi que Gabrielle Roy a voulu se faire voir, dans le déplacement qui amène le changement et le dépaysement souhaités et qui, inexorablement, conduit au plus grand déplacement possible, la mort, l'espace où l'ici et l'ailleurs, le même et l'autre s'annulent. En fin de compte, la métaphore du voyage 'euphémise' cette descente vers la mort et "[...] travaille à contrer l'espace inhumain, sauvage et insensible de la Création"[35]. Cependant, la mort n'arrête pas nécessairement tout, puisque l'autobiographie régienne servira

---

[34] Anne Henry, "Imaginaire pour une autobiographie fictive: *A La Recherche du temps perdu* de Marcel Proust," *Autobiographie et Biographie* (Paris: A-G Nizet, 1989): 116.

[35] Nicole Bourbonnais (1982): 368.

de recommencement continuel à son écriture. Sans devenir mère, Roy laissera quelque chose à la génération suivante. Dans l'entretien avec Lewis (1984b, 570), Roy a reconnu sa croyance "en la continuité perpétuelle d'une vie qui, inévitablement, se répète d'une génération à l'autre". Sa vie sera 'répétée', (re)produite dans le texte par des lectures successives.

Le récit-de-vie de Roy illustre l'importance du rôle de la fiction dans tout texte autobiographique. Son emploi d'un modèle picaresque comme structure du récit (les voyages, les aventures, les déboires et/ou les réussites de la protagoniste naïve) signale l'intrusion de la fiction, alors que l'élément 'conte de fée', espace diégétique idyllique où tout doit finir bien, témoigne de son penchant pour le romanesque, l'idéalisation, l'utopie. La reconnaissance par l'auteure-narratrice du pouvoir d'intervention du fictif dans son discours diégétique corrobore l'impossibilité de cerner sûrement le degré de facticité du texte mnémonique. Le jeu entre 'moi' et 'elle', textuellement nécessaire, est également reflété par les motifs de l'étrangeté et de l'exil qui se manifestent en fil d'Ariane dans l'écriture régienne en se focalisant sur le voyage, la langue et le rapport à la nature/l'espace environnant, pour en faire ressortir les éléments aliénants. La différence et le déplacement dans la vie et l'écriture de Gabrielle Roy ne l'empêchent pas d'être une 'féministe humaniste traditionaliste', si l'on peut ainsi dire, une écrivaine qui se veut universelle plutôt que

féminine, mais dont l'oeuvre est marquée surtout par une relation ambivalente à la mère. Son récit autobiographique, écrit en français, témoigne de sa loyauté à la langue maternelle malgré son abandon des lieux de son enfance.

Nous verrons chez Marie Cardinal la même problématique du déracinement, du rapport au pays d'origine abandonné, du besoin de séparation de la mère et de trouver 'les mots pour le dire', mais dans un texte qui révèle des stratégies et des conclusions tout à fait différentes.

CHAPITRE 3

MARIE CARDINAL, *LES MOTS POUR LE DIRE* : LE PASSÉ IMPARFAIT

> Connaître le passé est une manière de s'en libérer puisque seule la vérité permet de donner assentiment ou refus *en toute lucidité*.
> Raymond Aron,
> *Dimensions de la conscience historique*

L'AUTOBIOGRAPHIE COMME ROMAN : AMBIVALENCE GÉNÉRIQUE

Une fonction fréquente de l'autobiographie est d'inscrire dans le récit une initiation, souvent à l'écriture. Gabrielle Roy, à la fin de sa vie et après une carrière brillante, montre dans *La Détresse et l'enchantement* comment elle est venue à l'écriture tout en franchissant les obstacles qui l'empêchaient de secouer le joug de son milieu d'origine. En même temps, le lecteur s'aperçoit que cette origine hétérogène est la source de son succès, de sa différence qui devient universelle. Marie Cardinal, de vingt ans sa cadette, avait également débuté sa carrière d'écrivaine avant la publication de *Les Mots pour le dire* en 1975. Ce texte autobiographique qui se qualifie comme roman, trace aussi, par le truchement d'une psychanalyse, le parcours de son arrivée à l'écriture. Cet avènement se produit simultanément avec sa (re)naissance à la vie 'réelle' ("Je suis née à quarante ans sachant parler le

français et capable de le dire")[1] dans un cheminement linguistique qui lui permet de trouver les 'mots pour dire' le traumatisme mental qui l'affecte depuis sa jeunesse, mots qui la libéreront suffisamment pour vivre une existence plus équilibrée et productive.

Que Gabrielle Roy se soit complu à s'identifier dans le passé, ce miroir qui lui transmettait une image narcissique agréable, cela justifie peut-être ce ton 'intimiste' (si bien retracé par Jacques Brault)[2] qui la portait aux réminiscences intérieures. Ce retour incessant au passé, proche et lointain, révèle chez elle une intention de partager ses souvenirs, mais également un plaisir évident à définir ce temps révolu, nostalgique et rétrospectivement 'parfait' et simple. En revanche, pour Marie Cardinal, le passé représente plutôt un grand trou noir, où sa mémoire et son inconscient refusent de la laisser pénétrer: un passé si désagréable, et à la fois si opprimant, qu'il la pousse au bord de la folie.

Française d'Algérie, Marie Cardinal a vécu dans ce pays jusque vers la fin des années '50. Après son mariage et l'échec de celui-ci, elle s'établira dans une ville étrangère,

---

[1] Marie Cardinal (1977) 98. Dorénavant, les sigles *AD* (*Autrement dit*) et *MPD* (*Les Mots pour le dire*) seront utilisés pour référer à ces deux textes.

[2] Voir Jacques Brault "Tonalités lointaines (sur l'écriture intimiste de Gabrielle Roy)," *Voix & Images* 14.3 (1989), "[...] Gabrielle Roy [...] possède le don d'évoquer, en un rythme à la fois unifiant et légèrement syncopé, l'attente du moment tonal où fusionnent le bonheur du signifiant et le signifié d'un pathos atténué [...]" (393).

Paris, pour y élever seule ses trois enfants. Comme pour Gabrielle Roy, l'influence de la mère exerce un rôle capital dans la vie de Cardinal, mais là s'arrête la similarité car, autant l'empreinte maternelle a été positive sur Roy, autant celle de la mère de Cardinal a été néfaste. Le problème cardinalien provenait en partie de l'absence du père, ses parents ayant divorcé l'année de sa naissance, absence qui est aggravée par l'insistance morbide de sa mère à vouloir rendre le père responsable de la mort de leur première fille, due à une infection tuberculeuse, maladie dont il souffrait et dont il ne lui avait jamais appris l'existence.[3] Par conséquent, l'enfance de Cardinal a été troublée par l'intransigeance maternelle, intransigeance qui se fonde en partie sur une rigoureuse adhésion aux règles religieuses et culturelles de la minorité française. Ainsi que pour Gabrielle Roy, c'est la mère qui représente le statut minoritaire et 'moralement' supérieur, et le français, sa langue première/maternelle.

Les études de Cardinal, plus poussées que celles de Roy, et dominées également par des institutions catholiques, l'ont menée à l'enseignement de la philosophie, du français et de la littérature aux études supérieures. Au début des années '60, quand Cardinal et sa famille s'installent à Paris, où elle ne peut plus enseigner à cause de ses devoirs familiaux accaparants, elle devient écrivaine indépendante. Cardinal et

---

[3] Françoise Lionnet, "Marie Cardinal," *Dictionary of Literary Biography* 1992, passim.

son mari se séparent et celui-ci accepte alors un poste à Montréal où il s'établit définitivement; Marie et les enfants le retrouvent tous les étés. À présent, elle aussi habite cette ville pour la majeure partie de l'année, passant les étés en Provence (également un lieu privilégié régien). En '84, elle est devenue «Canadienne»;[4] c'est donc dire que Cardinal et Roy partagent maintenant une même nationalité. On sait aussi que Roy manifestait une certaine prédilection pour la France (malgré ses premiers déboires)[5], peut-être à cause de l'accueil favorable de son premier roman, *Bonheur d'occasion*. De même Cardinal obtiendra en France un certain succès relié à sa 'différence', à ses origines algériennes, ayant d'abord éprouvé quelque rejet.

Comme le texte de Kristeva qui sera abordé plus loin, celui de Cardinal traite des principales préoccupations intellectuelles françaises depuis 1962, soit la psychanalyse et le langage; la politique de décolonisation; la problématique de la créativité féminine et son rapport au système patriarcal.[6] Ces éléments contrastent avec

---

[4] Entrevue avec Hélène Pedneault, "Marie", *La Vie en rose*, 17 mai 1984, 18.

[5] François Ricard, "La Métamorphose d'un écrivain: essai biographique," *Etudes Littéraires* 17.3 (1984), prétend qu'après son séjour en France et en Angleterre de 1947-1950, "Gabrielle Roy [...] rentre au Québec, d'où elle ne repartira plus" (451), mais elle est certainement retournée en France ainsi qu'au Manitoba.

[6] Voir Françoise Lionnet, "Marie Cardinal," *DLB/83* 1992: 30-39.

l'autobiographie de Roy qui ne s'intéressait pas à la psychanalyse comme telle et très peu même à la psychologie. Si on considère la place des trois textes autobiographiques par rapport à l'oeuvre entière de chaque auteure, on remarque que leur rang dans l'ordre chronologique est différent. L'autobiographie régienne, typique du modèle classique, se situe à la fin de sa vie et donc de sa carrière; ce récit nostalgique où elle évoque sa jeunesse confirme son statut d'écrivaine 'pionnière' du roman au Québec. Par contre, Cardinal et Kristeva, ayant toutes deux publié leur texte autobiographique vers le même âge (entre quarante et cinquante ans), ont moins de recul. Elles adoptent un langage beaucoup plus contemporain qui correspond mieux à leur histoire et à l'infrastructure psychanalytique du récit. Toutes deux sont déjà des écrivaines reconnues, Marie Cardinal ayant écrit cinq romans avant *Les Mots pour le dire,* alors que Kristeva avait déjà établi sa réputation d'intellectuelle dans le milieu universitaire parisien et international.

Comme la plupart des romans de Roy, les livres de Marie Cardinal se distinguent par leur aspect autobiographique, dans la mesure où ils redisent d'une façon romancée ses souvenirs de jeunesse, ou racontent des péripéties de sa vie de femme ou de mère. Cardinal, en parlant avec Annie Leclerc dans *Autrement dit,* affirme son attachement au genre autobiographique:

> J'ai besoin d'être la femme de chacun de mes livres. J'ai été les six femmes de mes six livres

> (dont certains sont écrits à la troisième personne), et comme j'espère écrire au moins vingt livres, on pourra dire que j'ai écrit vingt autobiographies... (*AD*,85).

Selon elle, son oeuvre ne forme qu'un 'seul livre'[7], puisque chaque roman procède d'un incident déjà mentionné auparavant et construit le récit autour de lui, que ce soit par rapport à ses enfants, à son mari ou à elle-même. Cependant, elle est d'avis que les romans et les autobiographies se recoupent puisqu'ils contiennent tous des caractéristiques analogues, et qu'aucun écrit ne peut être tout à fait impersonnel même si l'on essaie de se cacher derrière un écran fictif. L'oeuvre cardinalienne se discerne par ses thèmes itératifs, "[...] particulièrement [ceux du] désordre et [de] la mort, [de] l'absence du père, [de] la relation symbiotique mère-fille et narratrice-pays natal, [de] la culpabilité de la mère et de la femme-écrivain, et enfin [de] l'écriture comme moyen d'accoucher de soi-même"[8] Il s'agit d'une réminiscence continuelle qui se rapporte à sa famille et aux conflits rencontrés au cours de son existence. Comme Roy, elle fait retour en arrière dans le passé pour mythifier l'image de la mère, pour reconnaître le déplacement comme source de

---

[7] Cardinal, *Au Pays de mes racines* (Paris: Grasset, 1980), "Dans chacun de mes manuscrits je reprends un passage d'un manuscrit précédent. Pour faire la chaîne, pour indiquer que je n'écrirai jamais qu'un seul livre qui sera fait de tous mes livres" (194).

[8] Anne Donadey Roch, "Répétition, maternité et transgression dans trois oeuvres de Marie Cardinal," *The French Review* 65.4 (1992): 567.

connaissance et de survie.

Marie Cardinal, comme Roy, est une femme déplacée qui s'est exilée pour faire carrière. Quand elle a quitté l'Algérie vers 1960, elle n'avait pas prévu que ce serait pour toujours. Mais la guerre civile qui y sévissait à ce moment-là s'est terminée par l'accession algérienne à l'indépendance et le rapatriement des pieds-noirs. Les origines algériennes-françaises de Cardinal transpirent dans son écriture: les images poétiques et sensuelles qu'elle crée, dans certains de ces livres (*Ecoutez la mer,* 1962, *La Mule de corbillard,* 1963, *Les Mots pour le dire,* 1975), pour décrire la Méditerranée et la nature africaine révèlent son grand amour pour son pays natal, rappelant les évocations de Camus dans *Noces* (1939) et *L'Eté* (1954). Comme Roy, Marie Cardinal a gagné des prix: le Prix international du Premier roman en 1962 pour *Ecoutez la mer,* et le Prix Littré en 1976 pour *Les Mots pour le dire.* Ainsi que pour Roy (*Bonheur d'occasion*), des films ont été tournés à partir de certains romans cardinaliens, soit *Les Mots pour le dire, La Clef sur la porte* et *La Mule du corbillard.* Cardinal se distingue de Roy par son engagement féministe. Elle consacre maintenant beaucoup de son temps à donner des conférences et à participer à des débats concernant la féminité sous tous ses aspects, mais surtout ceux de la maternité, de la créativité et de la sexualité féminines. À chaque automne, Cardinal dirige un séminaire à l'Université de Montréal (Faculté de l'Education permanente), ce qui lui

permet de rester en communication avec le public étudiant et son lectorat: ce besoin chez elle de rejoindre le public (ou est-ce le lecteur?) démontre une volonté de trouver 'les mots qui disent' (oralement aussi bien qu'à l'écrit) pour mieux sensibiliser à la cause féminine. (Lionnet, *DLB/83* 1989, passim)

L'AUTOBIOGRAPHIE ROMANCÉE VÉCUE

> À quoi ça sert de raconter sa vie
> si on en n'invente pas des bouts.
> Michel Tremblay
> *Des Nouvelles d'Édouard*

Là où Gabrielle Roy choisit d'écrire une autobiographie classique, c'est-à-dire un récit qui se conforme aux critères lejeuniens, le texte de Cardinal affiche l'étiquette de 'roman'. Ce récit à la première personne est raconté par une narratrice sans nom qui finit néanmoins par mentionner le véritable nom de sa mère et le prénom de son mari, des indications civiles qui se rapportent à l'écrivaine. Dans *Autrement dit*, son livre suivant, l'auteure avoue après coup avoir vécu la plupart des événements décrits dans ce récit, mais aussi avoir manipulé la vérité et omis certains faits: par exemple, elle n'a jamais parlé de la coïncidence entre son cancer naissant et la mort de sa mère (*AD*,198). Elle affirme avoir fait une sélection afin de présenter une projection de sa psychanalyse plus continue et plus lucide: "D'accord, j'ai

vécu tout ce que vit la femme du livre, mais je l'ai vécu au jour le jour. [... Toutefois] c'est en écrivain que j'ai vu cette histoire, pas en témoin" (*AD*,27). Déjà, le 'moi' se divise annonçant la virtualité de la fiction qui, selon l'auteure, se retrouve inévitablement dans toute oeuvre. Dans *Autrement dit* (84-5 passim), lorsqu'elle parle des *Mots pour le dire*, elle le nomme à tour de rôle roman ou autobiographie. Dans le texte même, la narratrice mentionne son intention

> [...] d'écrire un jour l'histoire de mon analyse, d'en faire un roman où je raconterais la guérison d'une femme qui me ressemblerait comme une soeur, sa naissance, sa lente mise au monde, son arrivée heureuse dans le jour et la nuit de la terre, sa joie de vivre, son émerveillement devant l'univers auquel elle appartient (*MPD*,293).

Suivant la reconnaissance de Gabrielle Roy du rôle important de l'imagination dans toute écriture, autobiographique ou non (voir chap.2), Cardinal signale également la nature problématique et envahissante de la fiction. Ainsi, l'autobiographie romancée mais vécue de Cardinal ne sera alors pas si différente de celle de Roy de ce point de vue là. L'écrivaine reconnaît ouvertement (*AD*,28), par exemple, que la révélation de l'avortement manqué n'avait pas vraiment été si importante dans la cure analytique que dans *Les Mots pour le dire*. De sorte que la confession de 'l'avortement raté' ayant pris de l'ampleur dans son texte, Cardinal s'est alors aperçue qu'elle "marquait mieux le rejet de la petite fille. On était déjà loin de la vérité et pourtant on était en plein dedans" (*AD*,28). Son histoire

offre, en effet, autant d''objectivité' et de 'vraisemblance' dans son exposition que celle de Roy, constatation qui corrobore l'opinion de Philippe Lejeune dans la remarque suivante:

> Que dans sa relation à l'histoire (lointaine ou quasi contemporaine) du personnage, le narrateur se trompe, mente, oublie ou déforme,— et erreur, mensonge, oubli ou déformation prendront simplement, si on les discerne, valeur d'aspects, parmi d'autres, d'une énonciation qui, elle, reste authentique (*Le Pacte*, 39).

C'est donc dire que le tri de la mémoire (qu'il soit involontaire ou conscient) influence largement la nature des faits rapportés dans la narration d'une vie, leur attribuant néanmoins une vraisemblance contingente. Contrairement à *La Détresse et l'enchantement*, dans *Les Mots pour le dire*, on trouve une linéarité frappante dans un récit composé d'éléments diachroniques, d'une rétrospection ordonnée pour souligner une chronologie émouvante, vécue par une protagoniste qui, à la suite d'une maladie mentale, met de l'ordre dans sa vie—mais son propre ordre, remplaçant celui qu'on a voulu lui imposer. Le critique et le lecteur sont confrontés à un ouvrage littéraire qui ne semble vouloir se conformer à aucune désignation, même s'il adopte davantage le modèle d'une autobiographie qu'autre chose. Les troubles démentiels de l'héroïne sont si harmonieusement chronométrés et agencés que cette crise mentale, si épouvantable qu'elle soit, prend presque un air de situation sociale normale, courante. La cure psychanalytique ouvre la voie de la guérison

miraculeusement—chaque expérience ou épisode rappelés s'explique avec une facilité déroutante. Tout tombe en place: les rêves sont interprétés simplement, naturellement. Ceci dit, le récit n'en est pas moins attentif aux détails, instituant un mouvement qui déplace un semblant de normalité dans un monde de dédoublements, de dyades. L'instance narrative confère aux gestes et aux pensées de l'héroïne une crédibilité qui rend la psychanalyse à la fois plausible et étonnante.

Là où la vision de Gabrielle Roy, en dépit de sa 'détresse', revient à un certain idéalisme universaliste et finalement optimiste, elle reste cependant marquée par la pudeur en ce qui concerne la sexualité. Par contre, celle de Cardinal se distingue par sa volonté de révéler le pire, de faire face à l'innommable qu'elle a baptisé la CHOSE. Avec le secours d'une psychanalyse qui va durer sept ans, elle parviendra définitivement à dissoudre cette CHOSE avec des mots. *Les Mots pour le dire* est littéralement la poursuite de ces mots catalyseurs de sa (re)création, des mots qui la sortent de cet enfer angoissant dans lequel elle s'est ensevelie et qui l'emmurait complètement. Seulement la tâche d'articuler la CHOSE, la formulation des mots au psychanalyste, ne se produit pas facilement.

> [...] [C]omment trouver les mots qui passeraient de moi à lui? Comment jeter le pont qui joindrait l'intense au calme, le clair à l'obscur, qui enjamberait l'égout, le fleuve gros de matières en décomposition, le courant méchant de la peur, qui nous séparait le docteur et moi, les autres

et moi? (*MPD*, 9).

Ces paroles deviennent alors la clef susceptible d'ouvrir les portes de cette pseudo-geôle qui la prive de toute liberté. Car en trouvant les mots convenables, Cardinal exposera ses problèmes mentaux et somatiques, mais aussi d'autres problèmes de femmes, qui ont été ensevelis et cachés trop longtemps. Ce récit autobiographique est donc par ailleurs une attestation des difficultés que toutes les femmes rencontrent quand il s'agit de parler de leurs troubles feminins, de leur 'féminessence'.[9] Dès lors, Cardinal examine le sort de la femme, face à celui de l'homme, dans un système où l'homme est le sujet phallique. Sidonie Smith récapitule schématiquement cette intervention cardinalienne, en déclarant que la femme autobiographe inclut derechef sa propre histoire culturelle dans son récit: "[...she] confronts personally her culture's stories of male and female desire, insinuating the lines of her story through the lines of the patriarchal story that has been autobiography".[10] Pour ce faire, Cardinal ne mise pas seulement sur l'aspect linguistique du texte, elle consolide en outre son discours autobiographique en y incorporant les filiations sociales et politiques de sa

---

[9] Mot de ma fabrication qui, à mon avis, définit mieux ce qui se rapporte spécifiquement aux femmes, à l'opposé des mots 'féminité' ou de 'féminitude' qui semblent contenir une perspective un tantinet péjorative puisqu'ils impliquent une différence marginale.

[10] Sidonie Smith, *A Poetics of Women's Autobiography Marginality and the Fictions of Self-Representation* (Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 1987) 19.

culture ambivalente. La guerre d'Algérie et ses répercussions, le colonialisme et ses oppressions politiques et culturelles, l'impérialisme de la France, tous ces éléments culturels socio-historiques associés au sexisme et au paternalisme encadreront une expérience unique et personnelle faisant ressortir le "métissage"[11] culturel de son ethnie et de sa société coloniale.

L'aspect confessionnel (et médical) du récit cardinalien a produit la confusion des critiques, ce qui les a portés à nommer son livre d'abord un roman, pour le désigner plus tard, comme 'un document sur la psychanalyse' (*AD*,84). Et, en effet, que ce texte ait été couronné du Prix Littré, accordé au meilleur livre artistique médical publié en France (Lionnet *DLB/83* 1989), a peut-être contribué à l'ambiguïté de son statut en infusant une dimension documentaire au récit, déjà compliqué par sa position entre autobiographie et fiction.

Pourtant la part de vérité de l'histoire est plus facile à circonscrire dans ce cas que pour bien des autobiographies. *Autrement dit*, publié deux ans après la parution des *Mots*, nous permet de corroborer plusieurs événements racontés dans le roman autobiographique cardinalien, développés et commentés

---

[11] Terme qui exprime admirablement cet entrelacement, cette corrélation qui devrait exister entre les races afin de revaloriser leurs traditions culturelles, leur histoire occultée par les systèmes dominants. Voir Françoise Lionnet, "Métissage, Emancipation, and Textuality," *Life/Lines: Theorizing Women's Autobiography* (Ithaca & London: Cornell UP, 1988); *Autobiographical Voices: Race, Gender, Self-Portraiture* (Ithaca and London: Cornell UP, 1989).

maintenant par l'auteure, tels que 'l'avortement raté', l'intransigeance de la mère, sa conformité démesurée aux règles traditionnelles, religieuses et culturelles. Une critique féministe est même allée jusqu'à rencontrer son psychanalyste, le docteur Michel de M'Uzan, pour se rassurer sur la véracité du discours cardinalien.[12] En conséquence, les incidents racontés sont 'rapportés' comme 'authentiques', même si certains ont été orchestrés ou réarrangés pour améliorer la cohérence du récit, processus semblable en tout cas à celui d'une autobiographie qui observe le pacte classique. Le lectorat, "a transcendent authority, a kind of policing force who could purportedly verify the fulfillment of the contract or pronounce the work a fraud " (Domna Stanton 1984, 12), s'en est trouvé satisfait, pacte ou non, si l'on tient compte de l'énorme popularité de l'oeuvre. Bruno Bettelheim, célèbre pour ses analyses littéraires psychanalytiques, croit également que le livre est vraisemblable, puisqu'il affirme: "[...] this is not a novel of the imagination; this is a tale based on the author's own experience, which brought her as close to utter destruction as any person can come and still live to tell about it".[13]

---

[12] Marilyn Yalom, *Maternity, Mortality, and the Literature of Madness* (University Park and London: Pennsylvania State UP 1985) 52. Yalom nous dit avoir rencontré le docteur Michel de M'Uzan, membre de la Société psychanalytique de Paris et auteur de *De l'art à la mort* (Paris: Gallimard, 1972).

[13] Bruno Bettelheim, postface, *The Words to Say It*, trad.

Qu'un ouvrage soit désigné autobiographique ou non n'a pas grande importance, selon Marie Cardinal, puisqu'à la fin des éléments autobiographiques, des indications personnelles du vécu y sont toujours présents. L'objectivité dans l'écriture s'avère impossible:

> Comme si le fait de se cacher derrière la troisième personne pour écrire, ou de changer de sexe, ou de s'évader dans le rêve et le fantasme, n'est pas aussi révélateur, aussi près de la confession, de l'intimité, aussi autobiographique finalement que d'écrire une histoire à la première personne (*AD*,85).

Une résolution d'écrire autobiographiquement informe tous les écrits de Marie Cardinal et la pousse à affirmer: "Je ne sais plus et ne veux plus écrire autrement qu'à la première personne"(*AD*,85). La nouvelle personne, née de la psychanalyse racontée dans *Les Mots pour le dire*, souhaite proclamer sans cesse le moi neuf, maître de sa vie dorénavant; autrement dit, l'auteure ne veut plus suivre aveuglément les règles qui dominent les 'autres' et reconnaît que l'écriture autobiographique est peut-être la seule ouverture qui lui permette de s'affranchir du carcan imposé par la culture et ses normes. La reprise du texte autobiographique, prolongation de la psychanalyse, lui permet de réaffirmer sa maîtrise de 'la chose', son statut de '(re)née'. La motivation autobiographique formulée par Nancy K. Miller, "J'écris donc

---

par Pat Goodheart (Cambridge, Massachusetts: VanVactor & Goodheart, 1983): 297.

je suis"[14], s'applique à elle tout comme cet autre postulat: "Writing—for publication—represents entrance into the world of others, and by means of that passage a rebirth: access to the status of autonomous subject" (Miller,266). C'est, pour Cardinal, une continuelle naissance à soi par la prise de conscience de l'écriture: celle-ci, autobiographie romancée, constitue un moyen de survivance aussi efficace que la psychanalyse, une seconde thérapie qu'elle prolonge et surpasse en la racontant. Lionnet remarque:

> "Self-writing is thus a strategic move that opens up a space of possibility where the subject of history and the agent of discourse can engage in dialogue with each other. New modes of interaction between the personal and the political are created, and metaphors of abortion and rebirth are given narrative significance within the larger social and historical spheres [...]" (1989, 193).

Cette seconde mise en place des mots permet de redéfinir le passé pour ensuite s'en défaire radicalement.

LA TRAVERSÉE DU PASSÉ : UNE RÉTROSPECTION LINGUISTIQUE SALUTAIRE

> L'oubli est la plus compliquée des serrures mais il n'est qu'une serrure [...] (*MPD*,203)

Pour arriver à sa naissance à l'écriture, la protagoniste

---

[14] Nancy K. Miller, "Women's Autobiography in France: For a Dialectics of Identification," *Women's Language in Literature and Society* (New York: Praeger, 1980): 266, ma traduction.

doit se défaire d'un passé accablant qui l'assujettit, la déchire et l'anéantit quasiment. Ce processus requiert son extirpation des filets d'une culture équivoque, dont le pouvoir est véhiculé surtout par les contraintes maternelles. Ce sera la cure psychanalytique qui lui permettra enfin de démêler l'écheveau de ses expériences d'enfance et de jeune femme, expériences douleureuses qui entraînent une névrose. En fouillant son passé, l'héroïne découvre que toutes ces contraintes subies lui avaient dérobé son identité, qu'elle ne savait plus qui elle était ni qui elle devait ou voulait être.

Les Mots pour le dire consiste en la narration du passage de la protagoniste d'un état névrotique à celui d'une santé mentale saine, de la reconnaissance d'une absence d'identité à la construction d'un moi voulu. L'évolution s'échelonne entre plusieurs niveaux et réussira grâce à un travail continu et prodigieux de la part de l'aliénée. Ainsi, se rendre au bureau de l'analyste trois fois la semaine constitue pour elle une tâche éprouvante, car ses angoisses constantes l'obligent à un parcours d'aveugle pour arriver à sa destination. Ce chemin hebdomadaire lui imposait "une peur si grande, si intense, si torturante que seule [sa] folie faisait qu'[elle] pouvai[t] la supporter" (*MPD*,84). Cette lutte la paralysait au point de vouloir rester cloîtrée chez elle, de sorte que sa cure commence par l'ironie de quitter une impasse pour une autre, puisque la résidence du docteur se trouve dans une "ruelle en impasse" (*MPD*,7). Le succès de son analyse dépendra de sa

capacité à émerger de son cul-de-sac pour se sortir des deux impasses: la ruelle du docteur se transformera effectivement en (rite de) passage à sa nouvelle identité.[15]

D'abord, pour couper le cordon ombilical, il lui faut 'décortiquer la chose' et découvrir sa source. C'est alors qu'elle s'aperçoit que sa vie jusqu'à présent n'a été qu'un réseau de règles ambivalentes et étouffantes. Quand ce ne sont pas les règles maternelles, ce sont les normes de la culture elle-même qui la contrôlent, ces normes intériorisées par sa mère et qui lui sont (re)transmises dans un effort, peut-être inconscient, de propager ce paternalisme endurci, religieux et/ou civil du colonialisme français. La narratrice voit à présent à quel point ces interdictions l'ont empêchée de croître moralement et mentalement. Bruno Bettelheim (1983) nous fait comprendre (dans sa postface à l'édition anglaise du texte) que cette assimilation de toutes les règles et de tous les désirs de sa mère, au plus profond de son inconscient, a produit chez la protagoniste les symptômes qui ont ensuite donné lieu à une névrose.

La constatation de l'influence ambivalente que sa culture avait exercée dans sa vie exhorte la narratrice à mieux

---

[15] Lionnet compare la pièce dans laquelle Cardinal subit sa cure à un endroit approprié à l'accouchement: "The imagery [Cardinal] uses to describe the location of that office is particularly suited to the birthing metaphor: it is an island of surprising calm and tranquility in the midst of Paris, at the end of a narrow cul-de-sac, 'une ruelle en impasse' [...]" (1989, 195).

scruter ses deux pays d'origine, l'Algérie et la France. Comme sa mère (de la quatrième génération de Français d'Algérie), elle est pied-noir parce que née dans ce pays, mais son père lui transmet la nationalité française et lui donne un patronyme, 'Cardinal'. L'auteure nous apprend dans *Autrement dit* qu'avant son père, un Français de France, la famille se servait du nom de la première grand-mère, "puisque le fils du premier ancêtre romantique portait le nom de celle qui l'a mis au monde, c'est-à-dire le nom du notaire cocu de Bordeaux..." (*AD*, 16-22). La narratrice se rend compte des influences disparates et contradictoires de ces deux pays sur elle. L'Algérie, en rétrospective, paraît toujours agréable, alors que la France ne lui rappelle que des épisodes plutôt fâcheux. Elle se souvient des voyages annuels imposés par sa mère, où elles allaient rendre visite à la parenté, ce qui exigeait l'exécution de toute une gamme de règles les unes plus embêtantes et pénibles que les autres et toutes aussi ennuyeuses. Par contre l'Algérie, le pays de son enfance, lui procure une certaine liberté face aux règles maternelles, celles-ci se trouvant équilibrées par d'autres influences (les serviteurs, les enfants à la ferme et à l'école entre autres). Cette liberté, si restreinte qu'elle fût, lui laisse un souvenir nostalgique de sa jeunesse sans présence maternelle continue. Dans le bureau du psychanalyste, elle "reviv[ait] un pays d'amour et de tendresse, une terre parfumée de jasmin et de friture. [...] Tous ces gens qui avaient fait [d'elle] une

petite fille sachant rire et courir [...]" (*MPD*,112-3).

Pourtant, ce ne sont pas que ces souvenirs heureux qui lui viennent de son enfance, mais également ceux qui ont entraîné sa chute vers le gouffre de l'aliénation. Effectivement, elle revit par la psychanalyse ainsi que par l'écriture autobiographique, grâce à l'effet mnémotechnique des mots, les malaises qui l'ont ankylosée, les débuts de cette folie qui a failli la submerger et l'aliéner totalement à elle-même. C'est donc le regard d'une narratrice à la poursuite d'une identité fuyante qui engage l'acte narratif dans *Les Mots*.

> Elle et moi. Moi, c'est elle. La folle et moi [...] Je la vois dans une rue, pressée. Je sais son effort pour paraître normale, pour stopper la peur derrière son regard. [...] la tête enfoncée dans les épaules, [...] absorbée à la fois par la montée de l'agitation intérieure et par l'installation du blindage des yeux (*MPD*,15-17,passim).

C'est finalement en démasquant l'hallucination, cette phobie de l'oeil qui la surveille constamment, qu'elle échappera au dédoublement du 'moi'/'elle'. Cet oeil terrifiant qui la poursuivait partout se révèle être la lentille de la caméra de son père, en train de la filmer urinant sur le sol, opération qui déclenche une épouvantable colère de la part de la fillette. Elle découvre à quel point cet oeil 'engendre' chez elle le sentiment du poids d'un nombre démesuré de règles—y compris plus tard les règles menstruelles—amplifiant leur pouvoir de sujétion et d'aliénation. Cet incident, insolite en soi, attire le souvenir d'un autre, celui d'une réprimande

maternelle, dramatique à ses yeux, mais normale à ceux des adultes qui ordonnent son univers. Le premier oeil se double désormais de celui de la mère intransigeante, source des multiples interdictions prescrites pour la dominer et la parfaire à l'image de la mère/soeur. Paradoxalement, cet oeil se décuple dans ses dédoublements: en un regard névrosé tourné sur soi et sur la folle, en celui de la mère en tant qu'autorité persistante et en l'oeil de la petite fille qui "voyait clairement, durement même sa mère et ce qui l'entourait. [...] Un oeil, surtout, qui était sensible à la chose, un oeil que la chose bouleversait, un oeil qui avait vu la chose dans sa mère" (*MPD*,235). Cet oeil, c'est également celui de la narratrice qui se regarde à travers les yeux de l'analysante et du psychanalyste dont elle usurpe les pouvoirs d'acuïté psychologique. D'ailleurs, elle redouble son autorité narrative en passant de la fillette à la mère et vice versa, et en partageant les rôles d'analysante et de psychanalyste pour mieux examiner sa condition. Il est difficile de discerner jusqu'à quel point cette activité ludique s'interpose dans la part de fiction du récit, quoiqu'il soit évident qu'il s'agit d'une prolongation des deux rôles essentiels dans tout texte autobiographique—le je narré et le je narrant.

À mesure que l'analyse avance, une différence visible se perçoit entre ces deux je; la narratrice remarque maintenant une mutation chez la protagoniste, mutation qui lui permet

d'être capable de se voir autrement, de pouvoir se moquer de ses affres honteuses. L'hystérie, dont le symptôme le plus apparent est le sang qui coule, ces règles interminables, diminue.

> Je m'amusais en secret à appeler le sang, la peur, le tuyau avec l'oeil, la sueur. Je les faisais venir devant moi l'un après l'autre: ils restaient à l'extérieur. Je les détaillais, je les manipulais avec crainte d'abord puis hardiment: ils n'entraient pas (*MPD*,191).

D'une manière générale, le discernement de ce nouvel état lui signale effectivement l'énormité du processus entrepris: "Enfin je conduisais au lieu de me laisser conduire!" (*MPD*,244). Les complexes qui étouffaient la malade s'estompent graduellement pour dissiper la paranoïa et faire place à une stabilité mentale et physique plus vigoureuse. L'exorcisme de ses nombreuses angoisses lui permet de se décontracter, car elles ont perdu leur pouvoir maléfique sur son inconscient, disposition qui se manifeste par la distanciation que la narratrice maintient désormais dans son récit envers la 'folle'. L'emploi du pronom 'elle' souligne et confirme son propre éloignement de la névrose qui la paralysait et indique un état mental maintenant ré-équilibré. Le nouveau moi se pose.

Plus la protagoniste parle, plus elle se décharge de ses troubles psychiques. L'impasse dans laquelle se trouve la demeure du docteur devient jour après jour le lieu d'incubation où elle apprend à se reconstruire, mot par mot.

> L'impasse devenait un laboratoire en même temps

> que le château des portes fermées. Le petit docteur était mon garde-fou et le témoin de mes voyages dans l'inconscient. Ma route était maintenant jalonnée de points de repère qu'il connaissait aussi bien que moi. Je ne pouvais plus me perdre (*MPD*,211).

Ainsi le gouffre sans fond qu'était devenu son passé se comble petit à petit, supplanté par une promesse de sentiments positifs. Un mouvement descendant se rectifie en verticalité ascendante et la conduit à une sérénité morale qui laisse poindre une identité neuve, de sorte que l'impasse de la ruelle était "devenue le chemin de [son] paradis, l'allée de [son] triomphe, le canal de [sa] force, le fleuve de [sa] joie" (*MPD*,187). La formation de la nouvelle personne s'opère au dedans comme au dehors et au fur et à mesure que l'harmonie interne se manifeste chez la protagoniste, "[...] [sa] vie, à l'extérieur prenait elle aussi un sens et une forme. [Elle] devenai[t] de plus en plus capable de parler avec les autres, de les écouter, d'assister à des réunions, d'aller seule d'un lieu à un autre" (*MPD*,253). Les mots ont recouvré leur pouvoir émancipateur, leur 'raison d'être', pour la nouvelle Cardinal. À force de nommer l'horreur, elle (r)appelle la vie, (re)nomme son 'moi' et devient autonome, permettant sa réintégration à une existence 'normale' (non-aliénée) et faisant d'elle le sujet du récit, celle qui parle (nomme) et écrit (autographie).

L'ABJECTION : LA GRANDE IMPERFECTION DU PASSÉ

> Il y a dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable.
> Julia Kristeva[16]

La protagoniste de *Les Mots pour le dire* se meut dans un univers où la différence est la mesure selon laquelle on la juge. Si la mère la rejette si abominablement, c'est bien parce qu'elle diffère de cette autre enfant, sa soeur maintenant morte depuis des années, mais toujours présente par son image parfaite, du moins aux yeux maternels. Les effets de l'attitude de la mère sont aggravés par l'absence du père et l'insensibilité apparente de celui-ci aux rares occasions où il lui arrivait d'être auprès de sa fille. Cette séparation obligée du père la laisse confuse et craintive: était-ce elle, sa fille, la raison de son abandon, ou son départ était-il le résultat de l'humeur coléreuse de sa mère? L'absence paternelle dans le texte, ainsi que celle du frère rarement mentionné, sont souvent associées aux obsessions pathologiques et à l'influence malsaine de la mère, signalant avant tout une hostilité frisant la paranoïa à l'égard de celle-ci, symptomatique de la maladie mentale dont souffre la protagoniste. Pourtant au moment de la mort de son père,

---

[16] Voir *Pouvoirs de l'horreur* (1980), 9.

l'adolescente reconnaît le rôle qu'il avait exercé:

> Cet homme je ne le connaissais pas, je ne l'avais que très peu vu. Mais il était pourtant mon seul allié, sans que je le veuille. Je n'avais jamais compté avec lui et maintenant je devais compter sans lui, cela faisait un grand vide inexplicable (*MPD*,75).

Cette remarque dissimule une ambivalence conflictuelle. Pourquoi le père a-t-il été mentionné si peu pendant la cure? Est-il effectivement effacé pour mieux amplifier l'écart physique entre la mère et lui donc, par extension, entre sa fille et lui? Deux conclusions semblent s'imposer: l'oeil phallique menaçant de son hallucination allie le père à la condamnation venant de la mère, alors que l'absence réelle du père accentue davantage le rejet qu'elle a ressentie pendant son enfance. Pourtant cette absence représente un refus des valeurs de la mère, refus qu'elle veut partager.

La résistance qu'elle éprouve face à la culture française coloniale et ses normes, sa répugnance obstinée de s'y astreindre vont de pair avec l'écart immuable, impossible à franchir, entre elle et ses deux parents. L'absence du père avait renforcé la profonde emprise de la mère sur l'enfant: cette séparation l'a empêchée, à cette époque, de voir qu'il pouvait lui aussi s'être révolté contre les règles et qu'en définitive il aurait pu être son allié. Cette omission quasi-totale du père, son absence textuelle s'avère insolite pour une cure psychanalytique freudienne, portant Marilyn Yalom à examiner ce cas:

> Freudian theory, replete with [...] notions

> currently contested among feminists, such as penis envy, castration complex, rivalry with Mother, and desire for Father, was certainly the basis upon which Cardinal's analyst had constructed his personal therapeutic system. Perhaps, too, he had been somewhat influenced by Lacan, the French neo-Freudian, for whom human beings are, above all, "speaking beings" (Yalom 1985, 52).

Phil Powrie, qui recommande une lecture oedipienne de *Les Mots pour le dire* remarque le même phénomène et souligne que la cure subie par Cardinal comportait plus d'un aspect des théories psychanalytiques courantes et n'était pas nécessairement freudienne.[17] Powrie cite le commentaire de Yalom et poursuit en disant que cette "omission" de la part de Cardinal peut être également une "représentation poétique" de la relation mère-fille, illustrant la matrice décrite par Irigaray (selon M. Le Clézio)[18] ainsi qu'une justification du "re-positionnement" de la protagoniste comme sujet dans le langage, de même qu'une exploration des liens mère-fille qui

---

[17] Voir Phil Powrie, "Reading for Pleasure: Marie Cardinal's *Les Mots pour le dire* and the Text as (Re)play of Oedipal Configurations," *Contemporary French Fiction by Women: Feminine Perspectives* (New York: St. Martin P, 1990) 165. Elle prétend que *Les Mots* représente un modèle qui oeuvre pour et par l'inconscient, et "maps out the principal operations of the Oedipal scenario whose replaying is cathartic and pleasurable". Ce 'plaisir' est transféré au lecteur (et davantage aux lectrices) puisque le texte "functions as a powerful matrix which, like a fairy-tale, structures the Oedipal struggle for independence" (163, 174). Les deux notes qui suivent sont aussi discutées dans le texte de Powrie.

[18] Marguerite Le Clézio, "Mother and Motherland: The Daughter's Quest for Origins" *Stanford French Review* 5.3 (1981): 382. Le Clézio propose que Cardinal se cherche une identité, soit comme libérée de ou reliée symbiotiquement à la mère; soit, à un autre niveau, comme identifiée et réunie à toutes les femmes dans un *je* singulier ou un *nous* collectif.

peuvent être élucidés par la grille psychanalytique de l'abjection kristévienne (postulat de Patricia Elliot).[19] Il serait approprié de se rappeler que, selon une approche lacanienne, lors de l'absence du père, la mère peut s'arroger et occuper la position paternelle par rapport à l'ordre symbolique et 'représenter les règles', 'le nom du père', plutôt que le giron réconfortant de la mère 'imaginaire'. N'est-ce pas cette position que la mère de la narratrice détient? Elle sert d'enceinte aux règles phallocratiques, culturelles et religieuses.

Pour arriver au dévoilement de la 'chose' (objet de l'abjection maternelle, associé au 'ça'), l'exploration d'un terrain interdit doit s'effectuer, entraînant la découverte de ce passé imparfait. Toutefois, cette imperfection ancienne, à savoir l'abjection ignominieuse, n'est pas propre à la mère seulement: elle constitue au même degré une imperfection chez les deux femmes, la fille étant contaminée par les règles de la mère, qu'elle perpétue par sa féminité, ce que Patricia Elliot confirme: "[...] the process of abjection is at work both between herself and her mother, and within her own psyche" (1987,75). Quoique la fillette n'ait pas demandé d'être rejetée par sa mère, le fait qu'elle a assimilé

---

19 Patricia Elliot, "The Eye of Abjection: Marie Cardinal's *The Words to Say It*," *Mosaic* 20.4 (1987): 74. Selon Elliot, le sujet de l'abjection est lié à—et toujours menacé par—son propre rejet, lequel est signifié (représenté) par l'objet phobique. Dans le cas de Cardinal, la 'chose' serait cet objet phobique.

docilement les normes culturelles maternelles la rend fautive par extension. Bettelheim explique son complexe de cette manière:

> She developed a symptom in which her female organs enslaved her and ruined her life by operating against her conscious desires, and they did so at exactly the same age as had her mother's. Only in the daughter's case, she did not stop producing menstrual fluid; on the contrary, it flowed continually. In this way her female organs did what the mother had wished hers would do, since she had wished for some bleeding to indicate the loss of the fetus (1987,304).

Cette somatisation du désir maternel impliquant sa propre destruction (l'avortement voulu par la mère) l'a projetée sous la pulsion d'un inconscient tenace vers cette psychanalyse comme dernier recours. Si elle réussit, c'est grâce à sa ferme confiance en son analyste lui-même, prouvée par l'arrêt du sang. Bettelheim associe cette foi que Cardinal manifeste envers son psychanalyste à un inconscient malléable. Pour qu'une cure se réalise, il faut, de la part de l'analysant(e), un sentiment de sécurité qui lui permette d'accepter et d'obéir aux instructions du docteur, sinon le processus de transfert ne pourra jamais s'accomplir. D'ailleurs par le transfert, l'analyste deviendra son allié, prenant la place du père absent qui n'a pas pu l'aider.

C'est donc dire que l'analyse consiste en une introspection foncière qui vise avant tout une réconciliation entre la protagoniste et la petite fille d'autrefois, ce double obnubilé par son inconscient réfractaire. Au début, les mots ramènent laborieusement à la surface des images de

jeunesse souvent incomprises, qu'elle parvient cependant à déchiffrer avec l'aide du docteur. La femme de maintenant, perplexe devant les scènes qui défilent devant ses yeux,

> "[...] se demandai[t] pourquoi cette attitude rigide, ces mains fermées sur la nappe [...] Pourquoi cet ennui, cette gêne en face de [son] père? Qui [lui] avait imposé tout cela et pourquoi? [...] [Elle] commençai[t] à voir se dessiner clairement l'emprise de [sa] mère" (*MPD*,85).

Peu à peu, la perception des origines de l'implantation de la 'chose', sous la pression de l'inconscient de la narratrice-fillette, se précise. Un dédoublement d'elle-même, enfant, s'ébauche devant les yeux de la protagoniste, lui faisant reconnaître une petite fille en grande partie sage et obéissante, mais aussi une autre qui refusait assez souvent de se soumettre aux caprices maternels.

Maintenant, voici qu'elle arrive à visualiser cette panoplie de règles oppressives et leur modification en d'autres règles, désormais sanglantes, symboles de tout son malheur. Une fois ce flot de sang contenu, la véritable terreur qui l'avait toujours tenaillée, celle de la mort, le pendant à son propre avortement, se profile et la livre à une irréversibilité incontournable.

> Si j'ouvrais les yeux je vivais la décomposition de l'extérieur, des objets, de l'air. Si je fermais les yeux je vivais la décomposition de l'intérieur, de mes cellules, de ma chair. [...] Rien ni personne ne pouvait stopper, [...] cette dégradation de tout (*MPD*,39).

Tous ces fantasmes condensés dans sa pensée et son inconscient

de femme folle, toutes ces inhibitions refoulées de peur de contrarier sa mère, s'étaient transformés en automatismes abjects, qui découvraient (et préservaient) le déchirement provoqué par cette mort retrouvée qu'elle avait presque subie lors de 'l'avortement raté'. L'intériorisation de cette terreur l'avait si bien marquée qu'elle n'avait pas vu se développer en elle un double néfaste qui la poursuivait partout, lui dérobant sa propre existence. En effet, elle 'vivait la mort', absolument inséparable de sa mère, le comble du narcissisme primaire dans son imitation morbide de la vie utérine précaire.

Rejetée et réprimée par l'inflexibilité maternelle et sa propre mésintelligence de la situation, la protagoniste s'est abîmée dans une confusion phobique profonde. Kristeva explique ce qu'un tel hiatus dans le fonctionnement des codes symbolique et imaginaire peut entraîner.

> Dans l'expérience de séparation sans solution ou de chocs inévitables ou encore de poursuite sans issue, et contrairement à l'animal qui n'a de recours que le comportement, l'enfant peut trouver une solution de lutte ou de fuite dans la représentation psychique et dans le langage. [...] Cependant, [...] il faut à l'enfant une solide implication dans le code symbolique et imaginaire; lequel, à cette condition seulement, devient stimulation et renforcement. [...] Si la dimension symbolique s'avère au contraire insuffisante, le sujet se retrouve dans la situation sans issue du désarroi qui débouche sur l'inaction et la mort (Kristeva 1980, 48).

Effectivement, c'est ce que la femme narrée s'approprie: la mort et l'inaction dans le mimétisme des désirs maternels, en attendant la possibilité d'une lutte à travers ce que Kristeva

désigne comme "la représentation psychique et [...] le langage" (Ibid).

L'enfant, constamment rebutée dans toutes ses tentatives d'appel à la tendresse et confrontée à un modèle maternel ambivalent, est fréquemment la victime d'actes ignobles. Un de ces incidents a lieu le jour où, afin de lui faire avaler son potage, la mère déguise sa voix, imitant les gestes et les sons du "marchand d'habits" dans le but de terrifier la fillette, qui déjà manifestait une grande peur à l'égard de cet homme et des "dépouilles de rats séchés, [...] pendues par la queue à sa ceinture" (*MPD*, 215, mon inversion). L'incident se termine par la régurgitation du mets, que la mère enragée oblige la petite à ingérer tout de même. Ce comportement déraisonnable de la part de la mère, qui frise l'aberration, révèle qu'elle souffrait également d'une pulsion affective malsaine, doublée d'une bassesse sans nom: "L'abjection est immorale, ténébreuse, louvoyante et louche: [...] une haine qui sourit, [...] un ami qui vous poignarde" (Kristeva 1980, 12).

D'ailleurs, la mère choisissait d'exprimer son affection pour sa fille seulement lorsque celle-ci était malade et alors les soins maternels étaient prolixes et tendres, persistant aussi longtemps qu'ils lui paraissaient nécéssaires. Dans ce cas-ci, cette maternité fortuite et inéluctable n'a apporté que des épreuves et du chagrin aux deux femmes: l'abjection qui s'ensuit annihile toute chance d'harmonie, promouvant

plutôt un ressentiment latent envers leur culture pour les avoir contraintes à subsister dans une atmosphère saturée de règles trop souvent confuses et démoralisantes.

D'une même façon paradoxale, toutes ces règles, soutenues par une collectivité à l'esprit clos et aux préjugés tenaces, reflètent fréquemment une phobie de la sexualité. Par conséquent, aux yeux de la fille, la mère semblait souvent exhiber une indifférence sexuelle qui avoisinait le déséquilibre. Et c'est sans doute pourquoi l'adolescente est choquée par le souvenir insolite qui lui revient de sa mère qui, derrière les murs de sa chambre, la nuit de préférence, dansait en se mouvant sensuellement au son de la musique de jazz, elle qui autrement apparaissait toujours si froide, presque asexuée:

> [...]Ses yeux presque fermés, sa bouche entrouverte, laissaient filtrer un plaisir, une satisfaction intenses. Je la trouvais indécente. [...] C'était du jazz. Je ne comprenais pas quels liens il pouvait y avoir entre elle et ces rythmes. C'était de la musique qui venait du ventre, des reins, des cuisses, toute une région du corps que ma mère ne pouvait pas connaître, ne devait pas connaître. Il me semblait que je la surprenais en flagrant délit de péché [...] (*MPD*, 301-2).

Pour l'enfant, la mère représente un degré de répression sexuelle si élevé que cette transgression de sa part confond toute logique. En effet, le visage du péché représente pour la jeune femme (et pour sa mère) une opposition immuable à sa liberté d'action, puisqu'il renferme tant de sentiments de culpabilité, jamais tout à fait maîtrisés. Or, l'abnégation

découlant de l'interdit sexuel et sensuel symbolisait ce rôle sublime imposé par la mère suivant les règles de sa culture.

Par ailleurs, l'affection que l'enfant manifestait à l'égard de sa mère, son admiration visible, sa soumission excessive font pendant à la rancune et à la colère que la narratrice manifeste maintenant ouvertement. Kristeva mentionne également que l'abjection est:

> [...] an extremely strong feeling which is at once somatic and symbolic, and which is above all a revolt of the person against an external menace from which one wants to keep oneself at a distance, but of which one has the impression that it is not only an external menace but that it may menace us from inside. So it is a desire for separation, for becoming autonomous and also the feeling of an impossibility of doing so [...].[20]

La blessure gravée dans le coeur de l'analysante par 'l'imperfection' maternelle ne s'efface pas facilement: les tourments infligés par l'abjection consciente de sa mère éclipsent la tendresse marginale qu'elle lui voue. Une des conséquences du rejet de son bébé, encore foetus, a été d'en faire un double imparfait d'un original disparu et inimitable. Toutefois l'enfant mise au monde, le rejet maternel se perpétue: son désir de faire de sa seconde fille une femme idéale, celle qu'elle voudrait être, traduit une subversion de l'amour morbide qu'elle vouait à son premier bébé, l'enfant

---

20 Kelly Oliver, "Interview with Julia Kristeva," *Women Analyze Women* (New York: New York UP, 1988) 135-6, cité dans *Reading Kristeva: Unraveling the Double-bind* (Bloomington & Indianapolis: Indiana UP, 1993) 55.

'exceptionnelle'. Si bien que la narratrice aurait ardemment voulu "être la pierre [tombale que la mère embrassait] et, par extension, être morte. [...] Je me voyais allongée parmi les fleurs, ravissante, inerte, morte, et elle me couvrant de baisers" (*MPD*,234). C'est également "[...] une complicité entre [la mère] et la décomposition, un goût de la mort qu'elle ne cherchait pas à cacher" (*MPD*,231) et dont la protagoniste semble avoir hérité, répliquant malgré elle cette morbidité maternelle. Déjà, l'enfant souhaitait inconsciemment la mort.

Il est dit que les enfants, même avant leur naissance, ont la faculté de pressentir la disposition affective maternelle. Il est donc possible que le manque d'amour-propre de la part de la protagoniste découle déjà de cette anticipation foetale, longtemps avant l'aveu de l'avortement raté proprement dit. Une identification narcissique persiste dans son désir de vouloir être comme cette soeur morte, celle qui aurait dû lui ressembler, et le reflet des voeux maternels. Elliot décrit ainsi ce rapport ambivalent de la protagoniste/narratrice à sa mère: "Despite [...] her desire to be the ideal child for her mother, when she writes about these two aspects of herself [the good and the bad child] the ideal child becomes the ideal only of her mother while the flawed child is identified with herself"(1987,77). Un sentiment de désolation intense, s'alliant au désir de la mort, provient donc en grande partie de son incapacité

d'arriver à cette perfection qui lui semblait ne dépendre que de la volonté de la mère (*MPD*,237 passim).

Les traumatismes soufferts par la jeune enfant, puis l'adolescente, rupturent les rapports filiaux, entraînant une condamnation sévère de tous les principes et les normes que professait la mère. Ces lois émanent de toute une culture ambivalente. D'une part, le colonialisme contribue à mieux ancrer le système patriarcal français, préservant ses inégalités; d'autre part, l'Eglise, sous une façade bien intentionnée, renforce chez ses fidèles, surtout les femmes, un sentiment de supériorité envers les colonisés non-chrétiens. En confrontant la condition féminine dans ces circonstances, le récit autobiographique cardinalien utilise la relation entre ces deux femmes, la mère et sa fille, pour illustrer un conflit inévitable. L'absence d'affinité affective entre elles produit une déception mutuelle qui paralyse toute initiative de communication possible, provoquant une abjection réciproque. La mère se blâme de ne pas avoir élevé un double parfait d'elle-même, la fille se condamne parce qu'elle n'est pas ce double, mais également parce qu'elle ne veut/ne peut pas l'être. Dans une situation pareille, le non-conformisme devient une trahison.

LA PSYCHANALYSE : LA VOIE / VOIX RETROUVÉE

> Ma grand-mère disait toujours : "Si mes tricots pouvaient parler!" Et moi je dis toujours que j'écris le discours des tricots.[21]

Ce discours auquel le livre de Marie Cardinal fait allusion, c'est bien celui des mots qu'elle prononce pour retrouver la voix de son 'moi' perdu, en même temps que la voie de l'autonomie. À travers l'efficacité illocutoire du langage se perçoit effectivement le pouvoir qu'ont les mots de véhiculer des valeurs esthétiques, sociales et éthiques, dont dépend souvent la transformation ou la perpétuation d'une culture et, par extrapolation, d'une identité individuelle. Ce phénomène est illustré dans la dialectique du discours des *Mots pour le dire*, dialectique qui dépouille les normes et les stéréotypes culturels et sociétaux représentés par les mots, afin de disséquer la problématique du disfonctionnement psychique de l'héroïne. Dès lors s'élabore le dépistage d'autres 'mots pour dire' ses affres mentales, engageant ainsi un dialogue textuel, mouvement qui finira par générer la substance de son nouveau moi, conscient d'être viable, mais conscient aussi d'elle-même en tant que femme dans une situation qui n'est plus celle de sa mère.

Le point de rupture qui lui fournit en dernier ressort le

---

21 Hélène Pedneault (1984) 19.

courage de suivre un traitement psychanalytique est la menace de lui enlever son utérus fibromateux (*MPD*,14): "Je savais que les psychanalystes ne mettent pas leurs clients à l'hôpital" (*MPD*,17). D'ores et déjà, acceptant la tâche quasi-impossible d'expliquer au psychanalyste l'éclosion de la 'chose', elle devra obéir aux conseils du docteur. Celui-ci n'enlève rien à son corps, puisqu'il tire les mots de sa psyché pour les exorciser: l'expédient qu'il lui propose: «Parler, parler, parler, parler. Parlez, dites tout ce qui vous passe par la tête, essayez de ne pas faire de tri, de ne pas réfléchir, essayez de ne pas arranger vos phrases. Tout est important, chaque mot» (*MPD*,85), la soumet à inventorier ses souvenirs.

Sa voix, instrument de l'ouverture de son inconscient récalcitrant, fraie la voie de son éventuelle guérison en nommant les obstacles autrement insurmontables dans leur envergure subjective. Dans un premier temps, l'analysante devient un 'être parlant' dans le sens lacanien, réduite à un flot de mots (in)opinés qui se substitue au déferlement constant du sang et, par la même occasion, ouvre ses voies lacrymales, bloquées depuis longtemps (*MPD*,42). Dans un deuxième temps, cette voix prononçant les mots de la délivrance inespérée assure le déplacement nécessaire des souvenirs profondément enfouis dans sa mémoire inconsciente. L'encouragement du docteur aide sa voix 'suspendue' par les tourments lancinants de son angoisse (*MPD*,50) à trouver le moyen de remédier à sa condition d'aliénée: "Essayez de

comprendre ce qui vous arrive; ce qui provoque, atténue ou accentue vos crises. Tout est important: les bruits, les couleurs, les odeurs, les gestes, les atmosphères..." (*MPD*,44).

Le pouvoir des mots en général et de ceux dont elle se sert en particulier se constate de façon frappante: ils ont la capacité d'abolir les symptômes psychosomatiques, d'estomper les marques du rejet (maternel, culturel ou sociétal), de cicatriser ses blessures mentales et physiques, de la réconcilier avec les carences des autres, même celles de sa mère, enfin de reconstituer son nouveau ego et d'ouvrir des avenues inconnues, telle que l'écriture. Ce sont ces mots mêmes qui tricotent "le discours" cardinalien, c'est-à-dire la texture du récit. Un transfert métonymique s'ébauche: la substitution du logos à la folie. C'est en vertu du débit incessant des mots que sera fracassée l'écorce de la chose, entraînant l'érosion du gouffre mental et la restauration d'une autonomie stable. D'entrée de jeu, ces vocables (im)pulsionnels transmutent les manifestations de sa névrose en une interprétation cohérente des causes et effets pathologiques de sa psyché déréglée.

Or, ses paroles se métamorphosent 'littéralement' en signifiés d'une identité neuve, d'une (re)naissance à la réalité et de son passage à l'écriture par l'intermédiaire des notes qu'elle compose. Il est alors possible de rapprocher cette expérience de Marie Cardinal—son passage de l'oral à l'écrit—de celle de Gabrielle Roy qui, après s'être

longuement essayée au théâtre comme actrice, découvre enfin que c'est l'écriture qui lui permet de trouver sa vraie voix/voie.

LES MOTS (RE)CITÉS : UNE (MÉTA)THÉRAPIE

> Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement
> Et les mots pour le dire viennent aisément.
> Boileau, *Art poétique*

Le titre du livre de Cardinal, qui rappelle la maxime célèbre de Boileau, semble d'abord ironique[22] puisque les 'mots pour le dire' ne viennent certainement pas aisément, et la CHOSE ne s'énonce pas clairement. La facilité d'énonciation surviendra seulement la seconde fois quand ces mots de la cure seront insérés dans le roman, au moment où la narratrice commence à (re)vivre l'expérience psychanalytique, s'obligeant ainsi à se distancer de l'analyse elle-même pour mieux en entreprendre la narration. Françoise Lionnet souligne le parallèle entre la situation de l'analyse et le dédoublement du texte écrit à la première personne: "The narrative text epitomizes this duality in its splitting of the subject of discourse into a narrating self and an experiencing self,

---

22 Lionnet (1989) suggère que par son action de cacher ses carnets de notes sous son matelas, Cardinal voulait dissimuler sa transgression de la loi (norme) littéraire symbolique (rappelée ironiquement par le titre du livre), celle qui se veut censure ou critique de tout acte d'écriture (197).

which can never coincicide exactly" (1988,262). Plusieurs critiques de l'auto-récit ont examiné ce phénomène de la dualité du sujet autobiographique, dont Lejeune qui affirme que

> [...] le sujet de l'énoncé est double en ce qu'il est inséparable du sujet de l'énonciation; il ne redevient simple, à la limite, que quand le narrateur parle de sa propre narration actuelle, jamais dans l'autre sens, pour désigner un personnage pur de tout narrateur actuel (*Le Pacte*,39).

Une affinité évidente entre la vie passée et présente de la protagoniste-narratrice et de l'auteure se discerne et suscite un rappel de leur existence réciproque, mais non analogue, puisque jamais tout à fait concordant. Le temps brouille le souvenir dont la nature changeante et fugace soumet la narratrice à un (re)tracé mémoriel qu'elle reconnaît être ambivalent et difficultueux. Comme il s'agit de la narration d'une psychanalyse, les parts respectives de la mémoire involontaire, associative de l'époque narrée et du souvenir conscient, rationnel de l'époque de la diégèse doivent être coordonnées. C'est ce qui explique cet agencement impeccable des événements dans le récit de cette vie si déséquilibrée, si bien que l'harmonie textuelle, sans réduire la vraisemblance des effets de réel, confère au récit un aspect de facticité.

Par ailleurs, l'admonestation de l'analyste 'de parler, parler, parler, de ne pas songer à agencer ses phrases ou à choisir les mots' accentue l'agencement méthodique de la diégèse, contrecarrant le désordre de la psychanalyse. Ceci

dit, pour mieux dramatiser l'état mental de la protagoniste et les difficultés qui en découlent, une organisation rigoureuse du texte discursif est impérative, sinon cette débâcle de mots décousus et sans fin que serait la véritable analyse ne séduirait guère. Cardinal en est consciente: "Si j'avais pris des notes quotidiennes à cette époque et que j'aie publié ces notes une fois la psychanalyse terminée, cela aurait donné un document sur la psychanalyse"(*AD*, 27). Lejeune, remarquant un effet semblable dans l'agencement des éléments constitutifs des *Confessions* de Rousseau, constate:

> Ces variantes [du récit] ne doivent pas être interprétées comme signes d'une «déformation» [...] apportée après coup à des souvenirs supposés d'abord «authentiques», mais comme témoignage de la recherche de sens qu'impose à l'autobiographie la construction d'un récit où chaque souvenir se trouve mis en rapport avec tous les autres, et voit son sens modifié, enrichi, approfondi par les exigences que manifeste sa place dans la structure (*Le Pacte*,161).

Cardinal ne pouvait se permettre de (re)citer son analyse mot à mot, car cela aurait fourni un livre technique dont les détails ennuyeux et interminables n'auraient sans doute eu peu de valeur littéraire et qui ne se lirait pas comme 'un roman', sûrement pas comme le roman qui a reçu le Prix Littré.

Si la psychanalyse sert de véhicule au texte pour 'décortiquer' les règles qui oppriment l'existence de la malade et en illustrer l'influence excessive, c'est, par ailleurs, dans le contexte linguistique du discours diégétique que la valeur analogique des mots, leur affinité et leur

portée politique, historique et sociale sont mises en relief. L'analogie la plus frappante est évidemment celle entre la protagoniste et l'Algérie, terre d'origine et 'mère culturelle' de la narratrice, un pays qui, comme elle, subit l'influence de la colonisation et du paternalisme français. Ce pays recouvre, en plus, l'indépendance par une longue et sanglante guerre civile. Françoise Lionnet continue l'analogie allégorique en posant aussi la mère comme double de la France, qui mourra comme la culture colonisatrice. Elle commente l'épisode du dévoilement de 'la saloperie' ainsi:

> [...]this episode prefigures the violence of war and its attendant mutilations and monstrosities. France wants to abort its colonial progeny, the pieds-noirs being a burden and an embarrassment. The mother, like the métropole, kills and mutilates with language that tortures (1989, 204).

Le pouvoir du langage est tel qu'il peut imiter les monstruosités cruelles et suicidaires de la guerre, du bourreau et de l'oppresseur. D'ailleurs, les mots meurtriers de la mère sont ceux qui ont infligé une plaie permanente à sa fille, plaie si bien intériorisée qu'elle en a conservé les effets—sanglants et mortifères—jusqu'à maintenant.

Dans de telles circonstances, que le développement de 'la chose', son enracinement tenace et son pouvoir démesuré et destructif soient toujours attribués à la mère, à son influence néfaste et à son éducation mal-intentionnée de sa fille, cela peut sembler une présomption adéquate. Mentionnons néanmoins que, dans son analyse probante, Phil Powrie expose

l'aveu de l'avortement raté comme reproche injustifié de la part de la narratrice et suggère qu'en fait cette confession n'est soulignée si fortement que pour son effet poignant sur le lecteur, car dans la psychanalyse originelle, cet incident, aussi morbide qu'il ait pu apparaître, n'avait pas été longuement traité (Powrie 1989, 164). Par conséquent, selon Powrie, la lectrice retire d'une telle lecture un plaisir subjectif, en associant sa propre vie à celle de la narratrice et/ou en se rapprochant empathiquement de la situation vécue. L'auteure-scriptrice expérimente également le même plaisir d'identification en revivant son expérience dans la rédaction du récit, plaisir qui se transmet dans le choix des mots qui 'disent'/'(d)écrivent' les événements relatés et dans leur agencement. Du reste, pour la narratrice des *Mots*, ce pouvoir tonique du langage s'est avéré triple: elle emploie les mots une première fois en suivant l'analyse, puis une deuxième fois en écrivant ses notes (le carnet), et enfin, dans la facture finale du livre-même: une (méta)thérapie, une thérapie qui va au-delà de son temps, qui se dépasse.

Or, cela vaut sûrement la peine de scruter la trajectoire de cette écriture initiatique, car l'association qui s'établit entre l'écriture et l'analyse annonce la substitution qui s'est produite,[23] signalant une évolution dramatique. Ainsi,

---

[23] Voir Carolyn A. Durham, *The Contexture of Feminism: Marie Cardinal and Multicultural Literacy* (Urbana and Chicago: U of Illinois P, 1992): 219.

la protagoniste gardait des notes plus ou moins depuis le début de son traitement: "la nuit et le matin très tôt, j'écrivais". Plus tard dans la cure, elle décide de garder une sorte de journal, "un petit carnet" qu'elle remplit tous les jours et transcrit sur des feuilles avec sa machine à écrire, des documents de peu d'importance, puisqu'elle les croit n'être que des

> [...] divagations [...] faites d'éléments de ma vie que j'arrangeais comme cela me plaisait, j'allais où je voulais, je vivais des instants que je n'avais pas vécus mais que j'imaginais, je n'étais pas tenue par le carcan de la vérité comme avec le docteur. Je me sentais libre comme je ne l'avais jamais été (*MPD*,254).

C'est donc par la subversion de l'écriture à l'égard de la cure qu'elle parvient à se libérer de quelques-uns de ses carcans, y compris à la fin celui du psychanalyste. Cette action lui apporte une liberté et un plaisir qui lui étaient jusqu'alors inconnus et confirme l'importance bénéfique de l'écriture. Le fait d'écrire de sa propre main (même si ce ne sont que des notes auxquelles elle accolera son nom plus tard) modifiant souvent le vécu en l'écrivant, soulève une euphorie qui débloque des contraintes génériques rattachées à l'écriture conventionnelle.

Cet épisode important de l'inscription scripturale de l'évolution psychique de la narratrice marque l'ébauche d'un livre qui, d'emblée, enfreint les normes établies: d'abord, celles de la psychanalyse, où le docteur exige la 'vérité', et non pas des imaginations ou de la fiction. Ce carnet, premier

jet de l'ouvrage éponyme, emprunte déjà au romanesque et transcrit, par cette audace 'de dire', l'orientation spontanée d'un défoulement bienfaisant, sans entraves. Par ailleurs, il constitue également une transgression des normes littéraires instituées. Au début, la protagoniste respecte les règles grammaticales consciencieusement; *Le Bon Usage* de Grévisse à ses côtés, "[elle transcrivait] correctement en mots, selon les règles rigoureuses de la grammaire, les renseignements et les informations [...]" (*MPD*,254-5). Puis, vient le jour où après avoir rédigé au travail un texte que l'on compare à celui d'un 'vrai écrivain', Jean Cau, elle avait "commencé à donner une forme aux gribouillis de [ses] carnets" (*MPD*,265). Son identification à l'écrivain, la découverte qu'elle peut informer son récit selon ses aspirations, car elle se sentait "tellement mieux qu'[elle se] croyai[t] tout permis" (*MPD*,265), établit un registre de discernement qui l'amène à faire comme elle veut et non comme le Grévisse (ou le psychanalyste) le lui conseille: en d'autres mots, elle se débarrasse de contraintes superflues, à savoir celles qui gênent l'écoulement de la pensée et des sentiments correspondants. Ce n'est plus une narration littérale et/ou censurée de son traitement, mais plutôt une écriture innovatrice qui s'affine et qui, simultanément, enfreint les règles du genre (autobiographique) par sa fictivité. Dès lors, le compte-rendu fidèle de sa psychanalyse se modifie en sa propre rédaction hétérogène. L'anarchie des mots remplace

derechef celle du sang (Lionnet 1989, 268).

D'avoir permis à Jean-Pierre, son époux, de lire le brouillon de son manuscrit souligne pourtant un désir conformiste d'être critiquée par des normes orthodoxes, rappelant la censure implicite de la maxime de Boileau dans le titre de son livre (qu'elle a sûrement choisie délibéremment pour ensuite la contester). Or, Jean-Pierre assume à la fois l'image du critique littéraire et du lecteur idéal (Lionnet 1989, 198) et son commentaire 'objectif' de professeur "agrégé de grammaire" (Ibid), tout en fournissant un examen critique pertinent du livre de son épouse, entraîne un risque énorme. En effet, son appréciation n'est pas gratuite; il pourrait refuser de voir les énormes progrès qu'elle a effectués depuis le début de son analyse. Ce jeu de miroirs, où l'héroïne figure l'écrivaine, doublement anxieuse, redoutant la critique comme rejet, et où son mari représente le critique et le lecteur, subvertit les rôles de narratrice et de narrataire. Pourtant, la démonstration du contraire de ce qu'elle avait craint, puisque Jean-Pierre est épaté par ses écrits, renverse la position maritale actuelle, (ré)introduisant la confiance et l'amour au foyer tout en (ré)affirmant le bien-être mental de l'héroïne, coïncidence qui paraît utopique au possible. Par comparaison, la première lecture des articles de Gabrielle Roy, faite par son amoureux, Stephen, n'a pas renforcé les liens de leur relation, sinon au moment même des remaniements en commun. Toutefois, il a semblé à Gabrielle que Stephen

voulait incorporer à son écriture les traits particuliers qu'il aurait aimé voir chez elle, traits qui par ailleurs ne séduisent pas Roy: elle appréhende la possibilité d'affaiblir ses propres talents d'écrivaine. Or Roy ne peut souffrir, comme Cardinal, le risque de perdre son (auto)pouvoir de 'nommer' comme elle l'entend.

FÉMINITÉ, FOLIE ET ÉTRANGETÉ DES MOTS

Selon la narratrice, la société en général et les autorités culturelles en particulier transmettent par le langage (en nommant) un message aliénant qui arrive à atteindre tous les êtres la constituant, sans égard à leur classe, leur situation ou leur sexe. Elle singularise toutefois la condition féminine entre autres, condition qui évidemment la touche de très près et où elle aperçoit une grande incompréhension par rapport aux problèmes de femmes.

Lors de la publication de son manuscrit, Marie Cardinal admet avoir rencontré des difficultés dues spécifiquement au langage, quant à la pertinence du choix des mots dont elle s'est servie pour mieux décrire ses souffrances et ses épreuves d'hier comme celles d'aujourd'hui. La critique éditoriale arbitraire de certaines des expressions employées, à cause de leur excès de crudité ou de précision (leur différence de la norme en 'règle', mentionnée plus haut) démontre une fois encore le côté aléatoire des règles

littéraires. Cette critique l'a portée dans *Autrement dit* à défendre la cause des femmes-écrivains en particulier, mais également à déplorer l'usage de la féminisation des mots (courante au Québec) dans le but de les adapter aux coutumes féministes nouvelles, pratique à laquelle elle ne souscrit toutefois pas. Selon elle, le mot écrivain (ou n'importe quel autre) ne devrait pas être féminisé simplement parce qu'il se réfère à une femme.

> Je crois qu'il faut que la critique et les lecteurs prennent l'habitude de nous laisser utiliser les mots tels qu'ils sont, sans leur ajouter ou leur retrancher une «touche» féminine (et encore moins féministe) quand c'est nous les femmes qui nous en servons. À l'heure actuelle tous les mots ont deux sens, deux sexes, selon qu'ils sont employés par un homme ou par une femme. Tous les mots, sauf les mots techniques... (*AD*, passim 87-88).

Comme Cixous et Kristeva, elle ne croit pas qu'une écriture devrait être définie selon le sexe de son auteur, puisque souvent des caractéristiques qui s'appliquent aux deux sexes peuvent être discernées. L'auteure affirme également que l'usage d'un langage euphémique (spécifiquement employé par les femmes) afin de ne pas choquer ou bouleverser ne devrait pas être prescrit, mais plutôt facultatif. Dans son cas, dire ce qu'elle avait à dire exigeait des mots qui exprimaient la conséquence du sujet traité: il fallait donc se servir, entre autres, de mots qui s'alliaient aux troubles féminins. Pour la narratrice, ce sont les mots qui lui permettront de découvrir et de partager avec son lectorat un univers intime inconnu et, en même temps, de mettre à vif une situation féminine rarement

abordée dans un texte littéraire.

Ainsi, Marie Cardinal adopte une écriture très directe et crue sur le plan linguistique, au risque d'offusquer des lecteurs puristes et/ou censeurs. Sous cet angle, la divergence entre Gabrielle Roy et Marie Cardinal est très sensible. Le texte régien est 'classique', archaïque même parfois, dans le choix des mots: l'auteure profile une écriture délicate, éthérée, piquante à l'occasion.[24] Roy est marquée par la conception traditionnelle qui veut que les femmes n'emploient pas de langage 'fort', semé de mots trop rudes ou trop résonnants: son langage reste plus euphémiste dans son expression, le résultat d'une éducation catholique, orthodoxe (contre laquelle Cardinal se révolte) où la supériorité était souvent mesurée par des critères discriminatoires et paternalistes, surtout pour la langue. Robin Lakoff, dans son livre *Language and Women's Place* (1975), a constaté que ce phénomène existe toujours et prétend que la langue des femmes est souvent embarrassée par des locutions empreintes d'une préciosité nuisible à l'affirmation de soi. Selon elle, le langage féminin est fonction de

> [...] preponderance of hedging or disclaiming statements, hypercorrect grammar, superpolite pronunciation, weak expletives (dear me), and a specialized vocabulary related to women's traditionally domestic sphere (fashion, cooking,

---

[24] Ce qui ne veut pas dire que Roy n'est pas réaliste ou que Cardinal n'est jamais lyrique, au contraire.

decorating).[25]

Bien que plusieurs linguistes contestent cette notion de Lakoff impliquant une certaine faiblesse du langage des femmes, tou(te)s sont du même avis que les femmes parlent généralement un langage plus correct mais moins puissant que celui employé par les hommes (Gilbert & Gubar 1985, 520).

L'insistance narrative dans le texte cardinalien de nommer avec des mots concrets les problèmes que les femmes doivent affronter dans leur vie (les menstruations, l'accouchement, la sexualité) projette un discours parfois troublant. Son langage franc, dur, même cru et amer, réussit sans doute à mieux retenir l'attention des lecteurs, signalant le fait que la condition féminine est sans voix à cause d'un sexisme prévalent. L'indécision qui tiraille la narratrice se révèle dans sa difficulté à choisir les mots appropriés qui doivent expliquer logiquement sa condition névrotique au psychanalyste premièrement, au lecteur ensuite. Des termes médicaux, techniques même comme "règles, utérus, vagin" éclatent dans un texte 'littéraire', définissant improprement sa fonction diégétique comme témoignage documentaire. Comment trouver les mots qui justifieront les assertions qu'elle fera à propos de son corps (et du corps féminin en général), ce lieu à la fois désiré, interdit et mystérieux? Dans *Autrement dit*, l'auteure nous fait part de cette perplexité, car il lui

---

[25] Robin Lakoff, *Language and Women's Place* (New York, Harper and Row, 1975) 61.

arrive souvent de ne pas pouvoir livrer le fond de sa pensée parce que les mots sont étanches, impénétrables.

> Les hommes [...] ont ferm[é] [les mots] hermétiquement, ils y ont emprisonné la femme. Il faut que les femmes les ouvrent si elles veulent exister. C'est un travail colossal, dangereux, révolutionnaire que nous avons à entreprendre. Ce sont bien ces mots-là que j'écris (*AD*,53).

La précarité de son travail, la difficulté d'exprimer la condition féminine ainsi qu'elle l'a vécue, lui sont apparues quand les éditeurs lui ont reproché son choix de mots qui déplacent les attentes traditionnelles comme «chier» ou «crotte», par exemple, en parlant de sa mère ivre-morte.

> — Mais quels mots voulez-vous que j'emploie, j'ai pris ceux de notre langage.
>
> — Vous pourriez mettre «sanies» par exemple (*AD*,86).

Cardinal a refusé de participer à ce jeu où le langage de la femme est/doit être différent (autre) de celui de l'homme, car pour elle les mots ne sont pas sexués.

"Je comprenais que les mots pouvaient être mes alliés ou mes ennemis mais que, de toute manière, ils m'étaient étrangers" (*MPD*,283), avoue-t-elle. Certes, le son étrange du mot 'fibromateux' présage un destin méconnu et d'avance détesté. Au moment même, il lui était impossible de comprendre déjà le sens profond et nocif que ce mot renfermait, car elle ne voulait qu'éviter l'incision à tout prix: "Je ne voulais pas qu'on m'enlève cette poche et ces deux boules. Je ne voulais plus que le sang coule par là mais je voulais garder ce paquet dans mon ventre" (*MPD*,14). Evidemment, le discours

narratif, mimique du franc-parler masculin ("cette poche et ces deux boules..."), reprend la cause féminine pour souligner les critères patriarcaux qui mettent en jeu la condition de la femme puisque le chirurgien, symbole de ce système, concrétise le désir d'effacer toutes marques de différence féminine de la société, ainsi que le constate Lionnet (1989, 195).

Ainsi le langage, dont la virtualité des signifiés a des connotations subversives et même dangereuses, arrive à détruire la confiance des individus et en particulier celle de la femme. Et c'est bien cette langue, dans laquelle existent des mots qui confondent et blessent, que la narratrice admet utiliser puisqu'elle est obligée de le faire. Des mots peut-être conçus par des hommes pour les hommes, observe-t-elle, ou encore simplement censurés par la société et sa culture. Très souvent ces vocables ne précisent pas l'intention légitime de l'énonciateur(rice), mais obnubile ou macule son sens: "Je me suis rendu compte alors [... que la] zone de mon entrejambe ne pouvait s'exprimer que par des mots honteux et n'avait jamais été l'objet de ma pensée consciente" (*MPD*,284).

La constatation que le mot 'anus' n'appartenait pas à son vocabulaire la consterne, puisque dans sa famille et sa société c'était un terme uniquement médical, clinique employé dans des conditions de maladie (*MPD*,284). Et si elle avait eu l'audace de l'utiliser, il aurait "attiré immédiatement sur [elle] le scandale et la saleté, et surtout la confusion de [son] esprit". Pour communiquer un besoin qui venait de là,

"il n'y avait guère que le «number two» de mon enfance que j'acceptais de prononcer" (*MPD*,284). L'emploi de l'euphémisme anglais pour dissimuler le sens vulgaire de cette activité démontre à quel point il était important d'observer le protocole culturel, mais affiche peut-être un certain mépris ironique à l'égard de cette langue et des gens qui s'en servent. Il y a donc parmi les cultures et les classes, un malaise moral ou une gêne qui frôle souvent le ridicule aux yeux des étrangers, des non-initiés, se manifestant dans leur usage péjoratif de mots dont la valeur est réglée par la collectivité et dont l'emploi et le sens sont souvent altérés par les différentes couches de cette même collectivité.

Au cours de la cure, la malade remarque également la pluralité des mots, leur différence manifeste. C'est ainsi qu'elle observe tout un vocabulaire initiatique qui se détache au fil des séances, des "mots clefs" tels que "chien", "tuyau" et "frigidaire" qu'elle emploie pour "désigner une zone entière, parfois très vaste, de [s]on individu" (*MPD*,277). Grâce à ses rêves nombreux, au cours desquels l'inconscient s'entrouvre pour permettre une vision/révélation fragmentaire de son bagage énigmatique, la protagoniste parvient à mieux déceler ce que le réservoir des mots cache. Ces rêves (fréquemment des cauchemars), trajectoires de l'inconscient, favorisent le déchiffrement des zones interdites, en éclaircissant la portée sémantique de certains mots. Par exemple, le rêve de la tour en ruine avec ses étuis d'argent

qui symbolisaient paradoxalement des mots, lui apprend qu'un receptacle peut contenir des matières ignobles autant que des matières précieuses (*MPD*,283). Chacun des mots, comme les bijoux, cache une richesse, un lustre particuliers et leur censure arbitraire est à craindre, puisqu'elle restreint en même temps qu'elle confère une différence péjorative selon leur usage.

D'ores et déjà, la puissance de remémoration permet à la narratrice de mieux concevoir la divergence qui peut aliéner, par exemple, son dégoût pour certains mots qui cachent des sphères qu'elle s'interdisait de pénétrer, alors que d'autres satisfont parce qu'ils lui ouvraient un monde plaisant.

> Chaque mot que j'avais de la peine à prononcer masquait en fait un domaine où je refusais d'aller. Chaque mot que j'avais du plaisir à prononcer désignait, au contraire, un domaine qui me convenait. Ainsi il était évident que je désirais l'harmonie et que je repoussais les excréments (*MPD*,283-4).

L'EXIL ET LA FÉMINITÉ : LES RÈGLES OPPRIMANTES DU *JE*

C'est ainsi que plusieurs mots qui se rattachent à son Algérie 'utérine' d'enfance expriment toujours un sentiment de bien-être agréable (la mer bleue et chaude, le parfum des fleurs exotiques, la nourriture arabe), alors que les mots monstrueux de la mère (par exemple, ceux de la 'saloperie', l'aveu de l'avortement) l'ont meurtrie et détachée d'elle indubitablement. Etre désignée 'pied-noir', cela marque

également une aberration qui la touche de près, une aliénation d'ordre surtout raciste, qui se fait sentir beaucoup plus fortement lorsque les pieds-noirs, aigris d'avoir perdu leur contrée d'adoption, doivent être rapatriés en France après l'indépendance algérienne. Bien que la protagoniste ait épousé un Français, l'Algérie reste toujours 'son pays': "Car l'Algérie c'était ma vraie mère. Je la portais en moi comme un enfant porte dans ses veines le sang de ses parents" (*MPD*,112). C'est elle qui l'a formée, éduquée, il lui semble, beaucoup plus que sa propre mère. Elle se sentait aimée par ses habitants, entourée par les parfums de ses arbres en fleurs. La mer bleue, le soleil chaud la caressaient délicieusement (*MPD*,104-5,112). Par contre la France, le pays de son père, l'excède puisque les souvenirs mobilisés sont plutôt déplaisants. La narratrice se remémore, par exemple, ces interminables voyages en train où il lui fallait se servir des toilettes publiques, que sa mère tenait à nettoyer à fond, comme si la différence d'atmosphère pouvait contaminer. D'ailleurs, ces voyages en France (et en Suisse) entraînaient beaucoup de contraintes vexantes souvent en fonction de formules langagières et d'étiquette.

> [... la] France, [était] un endroit difficile où il fallait sans arrêt bien se tenir, dire toujours: Bonjour madame, [...] merci madame [...] un endroit où il était interdit de prononcer un mot à table et où je devais demander la permission de sortir, un endroit où il fallait laver mes mains vingt fois par jour (*MPD*,179-180).

Ces souvenirs d'enfance se mêleront plus tard avec d'autres,

comme la froideur du climat et de la mer, les gens qui sont plus distants et indifférents, ce qui explique sa préférence pour le midi de la France, surtout la Provence.

Il est question de deux vies—la sienne et celle de la mère—bouleversées par une collectivité admettant peu de souplesse personnelle, farcies de tabous, suscitant un équilibre vacillant et guère harmonieux. Mais on ne peut tout simplement anathématiser les systèmes qui nous ont nourris et c'est sans doute pourquoi la narratrice déplore si ouvertement, et avec colère, le silence volontaire de sa mère, face à toutes ses oppressions. Car le refus maternel de modifier sa vie proclame un désir acharné de s'identifier complètement à sa classe et d'y adhérer quoi qu'il advienne, pour son malheur ou celui des autres.

Il est évident que l'expression 'règles' structure métadiégétiquement tout le texte de Cardinal de ses dénotations et connotations variées. C'est lui qui règle le discours autobiographique, comme il a régi l'existence de l'héroïne et de sa mère avant elle. C'est encore lui qui gouverne son corps sous un signifié différent, y troublant le flot du sang pour bouleverser son état mental déjà confus. Il mesure aussi la discipline maternelle outrancière, ainsi que celle du paternalisme laïque et religieux et les aspects sexistes et racistes de la société. C'est un vocable qui engendre la différence et l'opposition dans sa capacité de divergence, le plus séditieux si l'on peut ainsi dire. Il

présente plusieurs signifiés: 1) normes, lois; 2) (au pluriel) menstruations et 3) mesure de calcul. Un enjeu subtil, projetant l'empreinte de la différence, se construit autour de ce mot: la malade est régie par les règles de sa mère et de sa culture, ensuite par ses propres règles, ce sang abondant qui coule constamment et somatise ses malaises mentaux qui, eux, sont causés par les règles sociétales excessives. Ce cercle vicieux se clôt constamment sur lui-même, sans permettre d'issue possible. D'ailleurs, la discipline outrée de sa mère est également mesurée par la règle 'physique' puisque sa discipline est souvent sanctionnée par des corrections corporelles: "Ma mère arrive et me flanque une paire de claques à toute volée. [...] Ma mère me gifle encore" (*MPD*, 247).

Dans son premier sens, de règlements et de normes, maintes ramifications sous-tendent ce signifiant. Dans ce mot figurent l'autorité dominante, ses lois, sa justice, enfin le pouvoir du système existant. Tout ce qui peut affecter la cause féminine, et par extension, celle de la mère et de la fille—la religion maternelle qui prône l'effacement, l'apostolat, l'abnégation de la femme—, se trouve rallié sous ce signe. Du reste, ce même vocable postulant le système patriarcal et ses lois exemplifie l'absence d'égalité, de voix, de prestige des femmes tandis que le colonialisme illustre le paternalisme, le racisme et le sexisme flagrants du régime français. Marie Cardinal discerne parfaitement

l'enjeu linguistique que son livre engage et c'est avec cette conscience qu'elle a voulu colorer le tracé de sa psychanalyse. D'emblée, cette tentative de subversion littéraire du contexte de l'analyse propre illustre l'à-propos des variantes jugées convenables par Cardinal, de même que la portée sémantique qu'elle attribue aux mots.

Simultanément, le discours autobiographique propose une lecture complexe qui expose le triple horizon d'une féminité compromise. Triplement déplacée, à savoir en tant que femme 'réglée', en tant que personne projetée hors de son milieu natal et en tant que malade mentale, la narratrice parvient à faire le pont et à rectifier son 'dérangement' avec des mots. La progression de l'analyse permet à la protagoniste de concevoir de plus en plus l'emprise du paradigme 'règle(s)' sur elle, de l'enchaînement irrémédiable qui la retient captive et la prive de toute vie normale. Dès le début, la figure de sa mère réunit remarquablement cet éventail déplorable des corollaires discriminants des régimes existants: son dévouement de 'sainte', sa sexualité refoulée, son silence atavique, son exemple parfait du prototype féminin de sa classe, tout s'incarne en elle.[26] De cette position de refoulée, d'opprimée, comment la mère peut-elle communiquer un

---

[26] Malencontreusement, ce n'est que vers la fin de sa vie que la mère s'aperçoit du truchement tordu et fallacieux de la plupart de ces normes et règles observées, mais il est déjà trop tard: le pli s'est trop bien ancré pour maintenant pouvoir être rectifié (*MPD*, 319, 336, passim).

message positif à sa fille, dont le rétablissement dépend de son éloignement et de son retranchement de cette condition de soumission qui nie l'autonomie, l'expression individuelle, et la possibilité d'évolution? Partant, ce serait le comble de la transgression et, par conséquent le renversement de toutes les règles établies et de leurs réseaux. Une transgression que la malade constate n'avoir jamais pu actualiser auparavant, tant elle s'était identifiée à l'idéal maternel comme modèle.

Quand le processus de contamination se poursuit si bien que l'être éprouve un manque d'autonomie individuelle absolu, toute volonté de conformisme finit par s'estomper et suscite un écart aigu signalant la désintégration, face à l'impossibilité d'intégration dans le cercle social familier. Alors s'installe un vif sentiment d'aliénation qui se manifeste sous de multiples apparences et contribue à une confusion générale et à l'éclatement ou à l'entérinement du déséquilibre total.

Il suffit de rappeler la visite annuelle du cimetière pour voir jusqu'à quel point cet entérinement des règles et leur effet avait influencé la mère, dont l'amour pour son enfant morte est un signe symptomatique. Cette mère, que la narratrice aimait sans vouloir l'admettre, ne personnifiait pas la perfection qu'elle professait et qu'elle exigeait des autres. À la fin de sa vie, l'image de la mère se laissant envahir par l'alcoolisme et une négligence nauséabonde expose alors un état mental instable, semblable à celui que sa fille

avait elle-même connu pendant une partie substantielle de sa vie. Les gestes hystériques de l'une et de l'autre se répètent dans une sorte d'écho narcissique malsain qui rappelle la ventriloquie écholalique de la légende pour s'immiscer au discours narratif.[27]

LA DIFFÉRENCE ALIÉNANTE / LA DIFFÉRENCE VALORISANTE

L'aliénation la plus destructrice représentée dans ce texte est sans doute celle qui se construit entre la protagoniste et sa mère:

> J'avais été entièrement façonnée pour ressembler le plus possible à un modèle humain que je n'avais pas choisi et qui ne me convenait pas. Jour après jour, depuis ma naissance, on avait fabriqué: mes gestes, mes attitudes, mon vocabulaire. [...] Après m'avoir décervelée, après avoir vidé mon crâne de moi, on l'avait bourré de la pensée adéquate qui m'allait comme un tablier à une vache (*MPD*,195).

L'homogénéité s'est avérée une sorte d'élément assimilateur par excellence pour la culture colonisatrice, déplaçant et corrompant la valorisation de l'identité individuelle, autre valeur occidentale. Roberta Rubenstein commente ainsi l'envergure de ce curieux phénomène identitaire:

> Thus, identity can be understood as a dynamic interplay among the fluid layerings of experience: materiality and the body;

---

[27] Lionnet (1989) démontre que l'analogie de la mère morte équivaut au foetus avorté; il y a donc maintenant un renversement de rôles. Cardinal, de ses 'mots qui disent', 'avorte' à son tour la mère (204-5).

> intrapsychic and interpersonal processes; and the substructure of ethnic, national, or political forces acting upon the individual.[28]

Les forces sociétales, oeuvrant à mouler, se révèlent si puissantes et répressives qu'elles censurent par leurs effets désastreux et répercutants. "La hiérarchie des valeurs était établie depuis longtemps, elle était transmise de génération en génération: une succession de mots qui me servaient de squelette et de cervelle" (*MPD*,286), des mots qui, dès lors, génèrent l'aliénation mentale, actualisant selon toute apparence une réaction défensive de l'individu contre les contraintes insupportables et malsaines de son univers.

Un sentiment d'étrangeté profond s'infiltre chez elle aux niveaux personnel et social. Elaine Martin, examinant les racines de l'aliénation mentale, confirme l'impact du contexte sociétal et culturel, impact que le rôle de l'écrivain(e) peut souligner: "Madness is a social phenomenon; it exists with a context. Thus, a writer portrays not an individual per se in the work of art, but rather that individual's reaction to external stimuli".[29] Du point de vue dramatique, cette position scripturale est fort bien élucidée dans le récit cardinalien: "Et quand il s'est avéré que la greffe avait bien pris, que je n'avais plus besoin de personne pour refouler les

---

[28] Roberta Rubenstein, *Boundaries of the Self: Gender, Culture, Fiction* (Urbana: U of Illinois, 1987) 7.

[29] Elaine Martin, "Mothers, Madness and the Middle Class in *The Bell Jar* and *Les Mots pour le dire*," *The French-American Review* 5.1 (1981): 26.

vagues qui venaient du tréfonds de ma personne, on m'a laissée vivre, librement" (*MPD*,195). La cinglante ironie narrative démasque la valeur perverse du signifié 'librement', lui assignant une connotation qui, somme toute, revient à dire 'liberté provisoire', 'liberté sans liberté'.

Cette thématique de la liberté (au sens large du terme) fait pendant à celle des règles: l'une ne peut guère exister sans l'autre. Les 'règles' constituent la métaphore centrale du texte, la condensation de tous les troubles qui grèvent la vie de la protagoniste et celle de sa mère. C'est un mot assez puissant pour gouverner les hommes et leurs régimes, un mot qui contraint, opprime et qui, étrangement, peut déclencher la révolte, l'insoumission de ceux qui sont trop 'réglés'. Le récit de Cardinal devient donc un avertissement lancé à la société en général et aux femmes en particulier, de ne pas se laisser prendre dans les rets des règles et des règlements culturels, mais d'interroger "l'idéologie préjudiciable dominante" (Smith 1987, 175) envers les femmes.

Cependant, le sentiment d'aliénation, d'abjection éprouvé depuis des années par la narratrice n'est conjuré qu'au cimetière, lorsqu'elle se réconcilie avec sa mère morte en lui accordant son amour et son pardon. L'intériorisation de son dégoût de l'acte maternel (l'avortement raté) survenu à l'âge de 27 ans, au même âge que le début de son flot de sang abondant, irrégulier et incontrôlable, annonce la forte identification de Cardinal à sa mère, toute inconsciente

qu'elle soit, et le déclenchement des symptômes de la 'chose'. En fin de compte, ce sera avec des 'mots' que Cardinal annihilera les 'mots/maux' funestes de sa mère et recouvrera sa santé mentale. Ce déplacement linguistique, illustré par l'extériorisation de ses sentiments, sorte de narcissisme à rebours, permet à l'auteure de s'identifier 'normalement' à sa mère, cette fois pour lui pardonner ouvertement tout en lui redisant son affection (*MPD*,341). À cause d'un manque de compréhension de la part des deux, cet amour différé, réprimé pour si longtemps et agent de leur écart affectif, constitue réellement le noeud central de cette maternité 'anormale'. Avec ses mots brutaux (selon la norme masculine), Cardinal "rearranges the dominant discourse and the dominant ideology of gender, seizing the language and its powers to turn cultural fictions into her very own story" (Smith 1987, 175). Un circuit néfaste se clôt alors que débute un cycle nouveau, catalyseur d'une '(r)évolution' des règles assimilées. Et "[q]uelques jours plus tard, c'était Mai 68". Cette dernière phrase du livre de Cardinal[30] augure des changements dans la condition féminine et dans son propre rôle dans la société, comme dans son mariage et sa famille, en tant que femme consciente de sa spécificité et capable de l'écrire.

Dans l'écriture de cet auto-récit, Cardinal choisit également d'enfreindre les normes littéraires, peut-être une

---

[30] Toutefois cette dernière phrase n'est pas traduite dans la version anglaise (Lionnet 1989, 206).

réaction naturelle contre les 'règles' qui ont si longtemps violenté son existence. Ainsi, en désignant son texte comme 'roman' et en attribuant à son personnage-narrateur des éléments de sa propre vie, elle transgresse celles du genre autobiographique. Par ailleurs, elle obscurcit volontairement une 'vérité' horrible, unique et personnelle pour mieux la communiquer, vérité qui devient néanmoins représentative de celle de toutes les femmes d'un certain milieu, d'une certaine époque. En outre, en établissant le lien entre la libération de l'Algérie et son émancipation, elle rend explicite le parallèle entre la domination des femmes et l'emprise de la colonisation sur les peuples concernés. Qui plus est, comme interprète des pieds-noirs, Cardinal exprime l'ambivalence culturelle, ethnique de ceux qui, ayant été des colonisateurs et occupants d'un pays d'autrui, sont devenus à leur tour des minoritaires infériorisés, sans pays propre. L'ambiguïté de la forme choisie, du reste, reflète sa double identité: l'amalgame textuel hybride, qui incorpore aussi le récit ordonné d'une analyse énigmatique, devient donc le véhicule approprié pour dire sa différence et son aliénation des règles.

Au chapitre suivant, nous verrons de quelle manière Julia Kristeva, dans son roman autobiographique *Les Samouraïs*, démontre d'une autre façon comment le moi éclaté et sa psyché sont liés au langage et dans quel sens la psychanalyse et son propre concept du 'sémiotique' sont les clefs qui permettent

d'aborder leur complexité. Son texte, simultanément roman et exemple de la 'nouvelle autobiographie', prolonge des aspects présents inconsciemment chez Roy mais révélés par Cardinal pour en faire le sujet d'un texte postmoderne ambivalent.

CHAPITRE 4

JULIA KRISTEVA, *LES SAMOURAÏS* : LE PASSÉ COMPOSÉ

> L'homme n'a vraiment un passé que s'il a conscience d'en avoir un, car seule cette conscience introduit la possibilité du dialogue et du choix.
> Raymond Aron
> *Dimensions de la conscience historique*

LE ROMAN COMME AUTOBIOGRAPHIE : TRANSGRESSION DES GENRES

Un récit autobiographique s'insère habituellement entre deux perspectives narratives fondamentales, soit la rétrospection—un regard sur le passé avec un certain recul—, soit l'exploration du présent de la narration. Ces deux perspectives peuvent se recouper en un discours promouvant la contemplation des circonstances personnelles dans le temps révolu, circonstances qui ont conduit à la transformation de soi et produit le 'je' qui écrit. Kristeva prétend avoir pris conscience de ce phénomène quand elle a eu "le sentiment, après avoir fait ce livre [*Les Samouraïs*], qu'il [lui a] fallu acquérir suffisamment de distance par rapport à [elle]-même pour [se] prendre pour un «personnage», avant de devenir un «auteur»".[1]

Elle indique ainsi que son roman est précisément une

---

[1] Entretien avec Elizabeth Bélorgey, "A propos des *Samouraïs*," *Infini* 30 (1990): 57.

récapitulation du passé comme tel, mais aussi la constatation du rapport entre ce passé et son identité actuelle au moment de l'écrire. Ce n'est que par ce roman qu'elle devient «auteur», ce qui démontre qu'il y a pour elle une différence entre être 'écrivain' et être 'auteur' (à comparer au concept de Barthes "écrivain/écrivant"), le dernier terme (des deux paradigmes) impliquant, il semble, une plus grande infiltration du personnel, du banal, dans l'écriture (comme romancier/ière ou comme "clerc" selon Barthes[2]) alors que l'écrivain serait plus théorique dans ses écrits. Dans *Les Samouraïs* même, on voit que ce genre d'examen des rapports entre le moi et l'écriture s'annonce dans le ton intimiste des lettres de Carole à Olga (lorsque celle-ci se trouve en Chine) et dans les entrées du journal de Joëlle.

Que ce temps révolu soit surtout l'histoire de soi-même (autos) ou qu'elle inclue celle de tout un groupe, l'autobiographi(qu)e exige un retour en arrière qui puisse "en exprime[r] les virtualités créatrices[3]" pour 'imaginer' une expérience captivante et révélatrice susceptible de maintenir l'intérêt d'un lecteur. Envisageant le dilemme de choisir le discours de son livre, "soit de manière théorique ou fictionnelle", Kristeva admet que l'omniprésence impudente de la télévision a obligé la littérature

---

[2] Voir Roland Barthes, "Écrivains et écrivants," *Essais critiques*. (Paris: Seuil, 1964).

[3] Francine Belle-Isle, "Autobiographie et analyse: là où le rêve prend corps," *Etudes Littéraires* 17.2 (1984): 374.

> à un bord-à-bord entre le document et l'invention, entre l'autobiographie et la fiction. Cependant, la vérité ne pouvant pas se dire entièrement—c'est du moins ce que nous apprend, entre autres, la psychanalyse—, une part d'autobiographie dans le récit garantit l'ancrage dans la réalité; mais une autre part, celle de transformation ou de déformation, c'est-à-dire, la part de fiction, recueille l'intensité des liens subjectifs qui noue le narrateur aux autres et à lui-même (Bélorgey, 56-7).

Cette observation, tout en concédant le jeu de la fiction et de la vérité dans son roman, place celui-ci du côté fictif autant que du côté autobiographique: il s'agira donc, pour le critique et le lecteur, de pouvoir circonscrire la part de l'un et de l'autre dans un texte consciemment ambivalent.

Effectivement, ce premier roman kristévien, *Les Samouraïs*, pose manifestement l'ambiguïté entre la fiction et la réalité comme élément structurel et comme thème. L'hétérogénéité du récit s'amorce par l'originalité d'une narratrice anonyme, responsable d'un préambule qui se détache du texte du roman par l'emploi d'italiques, technique qui se prolonge dans les extraits du journal de Joëlle, personnage psychanalyste. La première narratrice (celle du préambule), qui prétend également être psychanalyste, se propose de raconter l'histoire d'un couple, Olga Morena et Hervé Sinteuil, suivant les dires de ses malades qui sont tous des connaissances ou des collègues plus ou moins proches de ces deux protagonistes. Nous apprenons plus tard que Joëlle soigne la plupart des actants et tient un journal où des détails très personnels sur eux sont accumulés. Il y a donc lieu de croire que la première narratrice est bien Joëlle. Pourtant, en

abordant le roman, le lecteur a l'impression que c'est Kristeva, auteure et psychanalyste, qui nous parle pour expliquer comment elle va 'imaginer' la vie de ces gens "que vous connaissez ou auriez pu connaître: une histoire à laquelle je suis mêlée—mais de loin, de très loin".[4] Ce 'loin' peu convainquant présage du reste sa tentative de distanciation comme narratrice. Par ailleurs, en comparant les initiales des deux noms, Julia Kristeva et Joëlle Cabarus, on constate qu'elles s'apparentent par leur tonalité, autre indication qui invite la méprise de Joëlle pour l'auteure.

L'histoire des *Samouraïs* se présente alors comme une fabrication selon la mémoire de cette psychanalyste, tout en étant partiellement sa propre histoire (et par implication, celle de Kristeva). Par comparaison, l'autobiographie romancée de Cardinal est l'histoire d'une cure subie par l'auteure/protagoniste qui se fait 'analyser', analyse que la narratrice/auteure (r)écrit (et analyse de nouveau à son tour) comme écrivaine. Du point de vue des analysants, cette inversion des fonctions de la part de Kristeva, qui fait raconter la psychanalyste, tend à confondre le lecteur quant à la véracité du récit.

Il devient rapidement évident que ce roman, aux indices indéniablement autobiographiques, est une narration homodiégétique déguisée en récit extradiégétique, où l'auteure

---

[4] Julia Kristeva, *Les Samouraïs* (Paris: Fayard, 1990) 11. Toutes les références subséquentes à ce livre seront indiquées par la lettre *S* suivie de la page.

brosse la peinture d'une époque—la sienne—(rappelant Proust[5] ou Serge Doubrovsky dans *Un Amour de soi* par la modification des noms), en se donnant le rôle de narratrice-témoin. Et puisque tout écrit exploite d'emblée des éléments autobiographiques, les personnages composés vont refléter la pensée et les actions de l'époque narrée. Ceci dit, il reste également vrai que dans toute écriture autobiographique —directe ou romancée—la fiction exerce un rôle inévitable, intentionnellement ou non, si bien que les souvenirs sont accommodés pour transmettre l'image et l'histoire souhaitées, rendant ainsi la tâche de cerner leur 'authenticité' ou leur vraisemblablance difficile sinon impossible.

Les dispositions avant-gardistes et subversives de Kristeva ne peuvent facilement s'adapter à une autobiographie traditionnelle, dans laquelle le narrateur admet candidement sa naïveté, croit encore au 'moi' unifié et prétend à un 'je' référentiel qui s'en tient à un récit de vie 'authentique'. Plutôt, pour elle, le sujet est (toujours) en procès, à partir de sa conception dans le corps maternel, englobé et en même temps distinct, relié au corps de la mère mais également 'autre' par rapport à lui. Psychanalytiquement et sémiotiquement, le sujet parlant est aussi en crise 'de devenir' par et dans le langage. Cette perception du 'sujet' instable qui se construit/déconstruit oriente Kristeva, comme

---

[5] Kristeva a publié un livre sur Proust depuis la parution des *Samouraïs*. Voir la bibliographie.

les anciens 'nouveaux romanciers', vers la 'nouvelle autobiographie', où "les règles du jeu [...] revaloris[ent] l'intime pour faire surgir [... un] nouveau récit autobiographique".[6] Dans son entretien avec Elisabeth Bélorgey, Julia Kristeva décrit *Les Samouraïs* comme un "roman populaire", c'est-à-dire "un récit sensuel et métaphysique" où elle espère rejoindre un lectorat que Victor Hugo a appelé "[c]ette immense foule avide de pures sensations de l'art". Néanmoins, Kristeva alterne dans la discussion de son livre entre l'autobiographique et le romanesque; elle fournit des détails personnels pour ensuite les contredire par une impersonnalité capricieuse. Selon l'auteure en tant que linguiste, ce roman est "une expérience infra-langagière et infra-conceptuelle, dans l'émotion, la sensation, la perception, qui est—conformément au code de l'avant-garde—une jouissance souvent cachée, mais parfois avouée [...]", une étude linguistique qui lui permet de "[...] toucher au fondement sensoriel du langage, en traversant un réseau de souvenirs et de fantasmes [...] cette connivence entre les mots et le ravissement sensoriel" (Bélorgey,57).

Le texte, par son langage, définit une expérience scripturale, où le timbre des mots résonne dans la poursuite et la perception des émotions, se purifie dans l'avènement de la joie et de la douleur ("la détresse et l'enchantement" de Roy?), s'affermit dans l'harmonie des liens et se fracture

---

[6] Kelly Gervais (1992) 8.

dans la sensualité des correspondances personnelles entre les actants. Ainsi, sans aller au fond de la théorie kristévienne du 'sémiotique' et du 'symbolique', on rappellera que le langage est régi par le 'thétique', qui est la base de toute structure relationnelle. La 'positionnalité' du sujet et de l'objet, dont l'importance joue un si grand rôle dans les théories langagières de Kristeva, est examinée dans *La Révolution du langage poétique*. Kristeva y explique en partie cette notion du thétique selon la théorie de la signification de G. Frege:

> le thétique est la condition de l'énonciation en même temps que de la dénotation. [...] Le thétique pose l'objet signifiable: il pose la signification comme une dénotation (d'objet) et comme une énonciation (de la part d'un sujet décalé, absent de la position signifiée et signifiante) (*La Révolution*, 51-3).

C'est donc dire que le 'thétique' est le positionnement émanant de la distinction entre le sujet et l'objet—distinction centrale à tout projet (auto)biographique. Le 'thétique' est aussi la condition nécessaire pour marquer la différence entre le signifiant et le signifié, la dénotation et la connotation, le langage et le référent; c'est effectivement la base de toute thèse et antithèse, de toute opposition (Lechte 1990,134-5). Cette corrélation du sujet au langage—à toute signification—, manipulant le sujet mais également manipulée par lui, deviendra le 'sujet' du récit kristévien.

Les Samouraïs est le récit autobiographique d'un sujet-

en-procès éclaté sous diverses figures, un roman polyphonique qui ressemble peut-être à ce que Kelly Oliver décrit comme

> [a] story of an extraterrestrial mourning the loss of maternal love. [...] It is also the story of a] subject-in-process/on trial [...who] is an identity-in-process/on trial [...] productive but always only provisional [...] an identity whose constant companions are alterity, negation, and difference.[7]

D'ailleurs, *Les Samouraïs* remet en question le concept traditionnel du récit comme histoire aussi bien que celui du roman, visant le problème de la subjectivité mais également celui de l'imaginaire par rapport au symbolique. Kristeva observe que:

> L'imaginaire peut être considéré comme la structure profonde des concepts et de leurs systèmes. Peut-être le creuset du symbolique, ce sont les bases pulsionnelles du signifiant, c'est-à-dire les sensations, les perceptions, les émotions, et les traduire, c'est quitter le domaine des idées pour entrer dans la fiction (Bélorgey, 56).

Ce qui revient à dire que pour elle le fictif, y compris l'autobiographique, est tout discours qui n'est pas scientifique ou technique (même ces derniers ne sont peut-être pas exemptés complètement). Si le lecteur accepte ce fait, c'est-à-dire que l'autobiographique et le fictif sont mêlés dans un même souffle dans son roman, c'est précisément parce qu'il lui est possible de repérer plusieurs jalons analogues à ceux de la vie de l'auteure, qu'il peut connaître, soit par

---

[7] Kelly Oliver (1993) 13-14 passim; Oliver ne discutait pas des *Samouraïs*, mais de l'hypothèse de son propre livre.

des entretiens diffusés à la télévision ou dans des revues, soit par sa lecture d'articles comme "Mémoire", soit encore par des écrits tels que ceux des années '80 où un soupçon d'autobiographie se devine. Ainsi, *Les Samouraïs*, en tant que 'roman', s'impose comme réalité personnelle à peine dissimulée plutôt que comme un monde imaginaire évoqué réalistement.

Roman polyphonique par excellence, *Les Samouraïs* devient l'histoire de tout ce groupe d'intellectuels que les protagonistes côtoient et avec lesquels ils oeuvrent dans leur "fonction trans-politique et trans-morale" (Kristeva 1983,42). Ce faisant, un jeu de doubles s'expose, transformant les actants en prototypes des théories kristéviennes, d'où les dyades d'Olga et Hervé, de Carole et Martin, et finalement de Joëlle et sa famille. Ce mouvement évolue, compliqué par un dédoublement de l'état professionnel de Kristeva, reflété par le fractionnement de l'auteure entre Joëlle et Olga. Un lecteur averti a immédiatement repéré le subterfuge qui figure Olga comme écrivaine et linguiste, originaire d'un pays de l'Est, alors que Joëlle est posée en psychanalyste et en penseuse, celle qui analyse de plus près l'existence, la sienne comme celle des autres. D'autres dédoublements s'ensuivent: Joëlle/Olga/Kristeva comme actante et auteure, analyste et analysante, rôles qui annexent le passé au présent, où ce passé est analysé par le présent, où l'acte d'analyser est lui-même examiné dans sa fonction d'analyse et de narration et où cette narration/analyse sert de véhicule aux nombreuses conceptions linguistiques et psychanalytiques

kristéviennes. Dans cette diversité de rôles diégétiques s'observe également l'homogénéité des femmes principales du roman à l'auteure, les échos de sa vie personnelle, de sa carrière dynamique, de ses perspectives théoriques. Selon Kristeva, "Bakhtine dirait qu'il y a du «dialogisme» entre ces trois couples [Olga et Hervé, Joëlle et Arnaud, Carole et Martin]" (Bélorgey, 62). C'est évidemment aussi le cas des trois femmes, répliques du 'moi' kristévien éclaté.

L'allusion bakhtinienne nous rappelle que Julia Kristeva est née en Bulgarie, où elle s'est spécialisée en linguistique et où elle a étudié les théoriciens russes. Un premier intérêt démontré pour l'astronomie et la physique se devine dans son emploi de formules mathématiques et logiques pour expliquer les théories initiales de sa carrière de linguiste. Ainsi que les deux premières auteures étudiées, Kristeva a aussi été employée à la pige, comme journaliste, pendant quelque temps au début des années '60. Dans un article publié dans *Contemporary Literary Criticism*,[8] l'on découvre qu'elle est née de parents de classe moyenne et qu'elle a été éduquée en partie dans une école administrée par les Soeurs Dominicaines, où elle a appris à parler le français couramment. Cela lui a permis de lire les auteurs français classiques et même d'autres (proscrits) clandestinement, tels que Baudelaire, Camus, Sartre... Ses études assez improbables dans une école

---

[8] "Julia Kristeva 1941-," *Contemporary Literary Criticism* 77 (1992) 297.

catholique se comprennent si l'on sait qu'elles se sont effectuées avant la chute de Khrouchtchev, c'est-à-dire avant que la répression soviétique s'intensifie, moment où elle a décidé d'émigrer en France et y est parvenue.

Ses travaux de thèse sur le roman français, commencés en Bulgarie, lui ont ouvert les portes de son exil en confondant le système communiste. Car généralement les autorités bulgares n'accordaient la permission de postuler des bourses françaises qu'aux personnes âgées et qui en plus ne parlaient pas français, de sorte qu'elles étaient systématiquement refusées. Le fait d'être exceptionnellement quelqu'un de si jeune et de si compétent dans cette langue étrangère lui a permis de déjouer les autorités bulgares et d'obtenir la bourse désirée.[9] Ironiquement, c'est donc par ce renversement des normes que Kristeva a commencé sa carrière linguistique révolutionnaire, où elle élabore de nombreuses théories (sur le sémiotique et l'inter-textualité entre autres) qui prouvent bien son esprit novateur. Cet art de subvertir, de transgresser les règles établies, l'escortera dorénavant, trait que l'héroïne cardinalienne par contre n'a pas pu/su maîtriser avant la fin de son analyse.

Une fois à Paris, Kristeva termine son doctorat sous la direction de Lucien Goldmann. Devenue la protégée de Roland Barthes, elle commence tout de suite à publier des articles

---

[9] Lucy Hughes-Hallett, "Books", *The Independent On Sunday* 9 Feb.1992: 26.

dans des revues savantes prestigieuses, *Tel Quel* entre autres. Elle épouse bientôt Philippe Sollers, le rédacteur en chef de cette revue. Kristeva obtient son doctorat d'état en 1973, après avoir déjà publié deux livres, *Sêmiôtiké, Recherches pour une sémanalyse* et *Le Texte du roman*. Sa thèse d'état a paru en 1974, sous le titre *La Révolution du langage poétique: L'avant-garde à la fin du XIXe siècle, Lautréamont et Mallarmé*. Par la suite, l'auteure est devenue connue pour ses critiques structuralistes rigoureuses, pour ses théories sur le 'sémiotique', notion qu'elle a élaborée en oppposition au symbolique de Lacan, et plus tard pour ses analyses psychanalytiques de l'horreur (l'abjection), l'amour, la mélancolie et l'étrangeté. Elle a été l'une des rares femmes à être accueillies dans le cercle fermé de "l'intelligentsia parisienne" (Ibid,26), ce groupe de savants qui comprenait les philosophes et les écrivains français les plus célèbres et les plus provocateurs de l'époque.

Son oeuvre est imposante et se divise en trois secteurs majeurs qui illustrent l'évolution sensible de sa pensée. Plusieurs critiques (Jardine, Lechte, Moi, par exemple) s'accordent pour évaluer ses écrits de cette façon: ceux de la période des années '60, pendant laquelle Kristeva développe sa 'sémanalyse'; puis viennent les oeuvres des années '70 où elle introduit le 'sujet-en-procès' et sa répression par la société occidentale, raffine sa notion du sémiotique et utilise ses nouvelles connaissances psychanalytiques pour expliquer la relation du sémiotique au symbolique et introduire le concept

de féminité qui y est rattaché; enfin, dans la période des années '80, elle se distingue par ses écrits psychanalytiques. On peut dire que sa carrière compte aussi trois phases professionnelles: linguiste, professeure universitaire et psychanalyste. Toutefois, une quatrième doit être ajoutée, celle d'écrivaine de romans, car depuis le début des années '90, Kristeva a publié deux romans (de genres différents, autobiographique et policier), et prétend qu'elle va persister dans cette veine d'écriture: "[...] je compte persévérer dans le genre policier—un jeu. Une manière de continuer l'analyse".[10] C'est donc dire que son écriture s'oriente vers le romanesque et semble vouloir révéler davantage un horizon personnel maintenant.

Entre l'écriture théorique pour laquelle Julia Kristeva est reconnue et le roman autobiographique en question, il y a certes un grand écart. Depuis 1980, un changement subtil mais notable s'est opéré dans ses écrits;[11] une inscription nouvelle du 'je' se discerne, communiquée dans un style moins élitiste (à savoir moins dirigé vers la classe strictement intellectuelle et savante), préparant la voie à ses deux romans récents. Rétrospectivement, les essais des années '80 auront servi de tremplin à ses derniers livres, d'initiation à

---

[10] Julia Kristeva, "Roman noir et temps présent, un entretien avec Bernard Sichère à propos du *Vieil Homme et les loups* (Fayard, 1991)," *Infini* 37 (1992): 83.

[11] Voir John Lechte, *Julia Kristeva* (London & New York: Routledge, 1990) 6; et Kelly Oliver (1993) 135.

l'écriture fictive et/ou autobiographique.

L'AUTOBIOGRAPHIE VOILÉE SE DÉVOILE

Néanmoins, pour une écrivaine post-structuraliste comme Kristeva, théoricienne et analyste de métier, l'autobiographie donne l'impression d'abord d'être trop peu sophistiquée, même démodée, naïve comme concept. Cependant des auteurs tels que Barthes, Robbe-Grillet, Duras, Sarraute ont redécouvert le genre et l'ont transformé en un récit expérimental, renouvelé, qui est devenu le mode (la mode?) de la 'nouvelle autobiographie'. C'est cette forme qui attire Kristeva, forme dont elle nuancera le discours au moyen de sa notion du 'sémiotique' et d'autres éléments théoriques.

Les Samouraïs qui, selon tous les comptes rendus critiques, se lit comme un roman autobiographique, retrace non seulement les lignes de sa propre vie, mais l'activité d'un cercle d'intellectuels parisiens des années 1965 à 1990. Ce n'est qu'une des différences qui font que *Les Samouraïs* marquent une nouvelle étape dans l'écriture autobiographique par rapport aux deux oeuvres déjà étudiées. Alors que Gabrielle Roy a voulu rédiger une autobiographie 'classique', en adoptant le pacte autobiographique traditionnel, le concept d'un 'moi' non-problématique et une construction narrative plutôt linéaire, Marie Cardinal, pour sa part, a exploité la narration de sa psychanalyse à distance, en se forgeant une nouvelle identité et pour mieux intervenir en faveur de la

condition féminine. Julia Kristeva, par contre, a choisi la subversion (qu'elle prône dans ses écrits théoriques) pour remettre en question la différence éventuelle entre autobiographie et fiction, celle de l'identité du 'moi' (un 'moi' éclaté) et du sujet en devenir/en procès. Ces préoccupations déterminent la structure (pseudo)fictive de son roman et, du même coup, l'esthétique de l'économie narrative du récit. Effectivement, l'enjeu de la subversion se manifeste non seulement au niveau de l'agencement de l'histoire mais aussi à celui du langage et de ses effets diégétiques.

Les Samouraïs est manifestement un roman à clefs, où les noms des grands intellectuels parisiens connus sont dissimulés derrière des noms fabriqués signalant tout de même une ressemblance avec leur véritable nom, de sorte que Fabien Edelman rappelle Lucien Goldmann, Romanski désigne Roman Jakobson, Pange, c'est Ponge, Bréhal, Barthes, et ainsi de suite. Même le nom de l'héroïne se calque sur celui de Julia Kristeva dans son assonance finale de la voyelle 'a', Olga Morena, et le prénom de chacune n'est presque qu'une substitution de consonnes et de voyelles. Il s'agit donc d'un masque qui se veut transparent. En outre, la vie d'Olga, jeune femme nouvellement exilée d'un pays de 'là-bas', suit un itinéraire similaire à celui de Kristeva. Mais dans le roman la carrière de l'auteure sera dédoublée puisqu'elle se prolonge dans le personnage de Joëlle Cabarus, psychanalyste (profession assumée par Kristeva après avoir été, comme Olga, sémioticienne et écrivaine).

Nonobstant, la question de l'identité de la narratrice du début reste très ambiguë, étant donné sa présence omnisciente dans le récit, ce qui incite le lecteur à se demander qui exerce réellement ce rôle. Ainsi que l'on a déjà constaté, Joëlle semble tout indiquée pour cette fonction: elle est psychanalyste et semble en connaître autant, sinon plus, que la narratrice. Pourtant, Kristeva dissocie celle-ci de Joëlle. Elle prétend que "[...] Joëlle [...est] peut-être la plus proche de la narratrice, de son ton ironique et désabusé—il y a une certaine similitude entre la voix de la narratrice lorsqu'elle parle des Montlaur et celui de Joëlle décrivant le spectacle qui l'entoure" (Bélorgey,62). Mais Kristeva n'admet pas non plus qu'elle soit elle-même 'la narratrice'; elle remarque que Joëlle est une freudienne et une stoïcienne qui connaît

> le monde de l'effondrement psychique, de la dépression, de l'angoisse; elle n'ignore pas le harcèlement du suicide, [..] Joëlle est ce personnage qui, avec et par-delà les crises, vit avec le plus de lucidité dans l'allégresse et la grâce, ainsi que dans leur peine (Ibid,62).

Comment savoir si cette description rapproche Joëlle de Kristeva, ou le contraire? Ce jeu sur l'incertitude du lecteur produit une confusion qui apparaît bien intentionnelle, surtout si l'on considère cet autre commentaire kristévien:

> C'est une manière de se compromettre que de se dévoiler à travers une fiction, qui montre des pans de cette intimité à partir de laquelle je comprends les autres, leur douleur, leur perversité, leur désir de mort qui sont en connivence avec les miens. [...] Evidemment, la fiction établit un autre lien avec le patient:

> [...] il est un pari sur l'aptitude de vivre intensément le transfert et le contre-transfert. Se montrer dans le plus grand dépouillement de soi, c'est parier sur une plus grande force de la relation transférentielle, sur la possibilité de sa maîtrise, et donc de sa valeur thérapeutique (Bélorgey, 65).

D'une part, on pourrait accuser Kristeva, en tant qu'analyste, de trahir les confidences de ses patients. D'autre part, c'est le contre-transfert—de l'analyste à ses patients—, qui permet à Joëlle 'd'imaginer' la vie des analysants. La validité de l'étiquette 'roman', collée à ce texte qui semble par ailleurs autobiographique, se justifie à partir de cette narration douteuse parce qu''imaginée'. La vie intime des deux personnages principaux (Hervé et Olga) qui ressemble au couple Kristeva/Sollers—est présentée comme d'autant plus 'imaginée' puisque ni l'un ni l'autre ne sont ses patients. Il s'agit d'une double distanciation: leur vie est 'racontée' à travers les 'racontars' des autres, en assumant que les deux protagonistes aient eu l'habitude de tout révéler—leurs moments les plus intimes, leurs pensées intérieures—à qui voulait les entendre. Comment des patients malades qui, selon la discipline psychanalytique lacanienne, sont des êtres parlants, débitant à tort et à travers leurs propres problèmes, leur propre égocentrisme, pourraient-ils fournir tant de détails personnels sur la vie de deux autres individus? Le plausible n'a rien à voir avec ce 'préambule' ludique. On se rappelle l'observation cardinalienne concernant la réitération absolue des propos de son analyse qui, selon elle, n'aurait servi qu'à confondre les lecteurs. Du reste, il

faut différencier nettement ici entre le vraisemblable et le 'vrai'. Le premier terme signale toutes les apparences de la vérité; il est question d'une imitation du vrai, qui se rapproche de la réalité d'une façon plus 'réelle' que la réalité elle-même (selon Gide, par exemple). Le roman se veut vraisemblable, alors que l'autobiographie veut 'révéler' une 'vérité' personnelle. Dans *Les Samouraïs*, c'est ce dernier aspect qui domine, en fin de compte.

La narratrice des *Samouraïs* est ou bien extradiégétique, ou bien homodiégétique, selon qu'elle est incluse ou non dans la diégèse. Quand elle s'insinue dans la pensée des actants, alors qu'elle ne les connaît qu'au deuxième degré, elle brouille les cartes, agissant comme un narrateur omniscient de roman traditionnel à la troisième personne—le type de narrateur qui peut sembler être l'auteur. Ce mécanisme narratif confère une subjectivité auctorielle aux inflexions ironiques de la narratrice (envers elle-même autant qu'envers les actants), qui fascine dans la même mesure qu'elle nous laisse perplexes, à cause de la confusion qui s'ensuit quant au statut de ce qui est raconté, son degré d'authenticité à l'intérieur de la fiction même.

Evidemment, en choisissant de lire le texte comme (re)présentant Kristeva racontant sa propre vie, on retrouve la problématique du pacte autobiographique. Si le statut du genre autobiographique était déjà instable à cause de sa versatilité, le roman 'autobiographique' kristévien en complique davantage les modalités. Kristeva admet derechef que

"cette part fictionnelle, en opposition à la part autobiographique, filtre une certaine discrétion, une certaine pudeur, tout en transformant les personnages à clefs en prototypes" (Bélorgey,57). Cet aveu du jeu de la fiction dans son récit souligne une intention d'exposer en dissimulant, l'adoption du masque de la 'facticité' de la fiction comme sauvegarde. Il va sans dire que Kristeva, en publiant ce livre, affrontait le problème d'avoir écrit sur des personnes qui étaient pour la plupart encore vivantes et qui pouvaient s'offusquer de se voir ainsi décrites, dévoilées, dénoncées. Néanmoins, Kristeva est prête à ce risque car, pour elle, la facture du roman se métamorphose en une thérapie bénéfique, peut-être même cathartique et profitable professionnellement:

> Pour moi, au moment des *Samouraïs*, le roman est une condition pour continuer à avoir une écoute vivante, inventive, ouverte aux modifications des patients et de leurs symptômes. La fiction ainsi conçue est une renaissance de la personnalité même de l'analyste, un nouvel éveil de son inconscient qui se risque par-delà la sublimation, et revitalise sa possibilité interprétative (Bélorgey, 65).

Le fait que plusieurs articles qu'elle a publiés (tel que "Mémoire") confirment des éléments autobiographiques, rend encore plus naturelle la tentation de confondre le personnage d'Olga avec l'auteure et de leur conférer une plus étroite correspondance. Effectivement, Olga et Julia arrivent toutes deux en France au même moment, ont les mêmes origines,[12]

---

[12] Quoique la Bulgarie ne soit jamais mentionnée dans le texte narratif, Olga vient d'un pays de l'Europe de l'Est.

suivent à peu près le même chemin dans un Paris enneigé et froid, pour s'y fixer et s'établir dans un même univers intellectuel. Les deux écrivent une thèse, publient abondamment,[13] se marient à un homme analogue: les clefs temporelles et physiques fournies soutiennent ces multiples équivalences. Les événements politiques et sociaux aussi bien que les positions intellectuelles prises par les protagonistes ne servent pas seulement de couleur locale, mais signalent également l'histoire en train de se faire. Un grand nombre d'événements et de détails ponctuels semblent tous collaborer pour faire de ce roman une autobiographie "à la troisième personne".[14]

Bref, *Les Samouraïs* se présente comme une reprise romanesque de "Mémoire", paru dans *L'Infini* en 1983, comme une "autobiographie idéologique"[15], selon Paul Renard, où Kristeva raconte l'histoire d'un "nous", amalgame du cercle intellectuel parisien de l'époque, certes celui qu'elle fréquentait. Ce "nous", comme elle l'explique pertinemment, est toujours une partie du 'je' (de tous les 'je'), un "nous" hyperbolique qui se transforme constamment et devient le lieu

---

[13] Olga participe à la revue *Maintenant* (homoloque de *Tel Quel*), a publié sa thèse et écrit un livre, un reportage sur les Chinoises que les féministes n'ont pas apprécié. Ces exemples des écrits fictifs de la protagoniste rappellent ceux de Kristeva.

[14] Voir Philippe Lejeune (1980) 32-59.

[15] Paul Renard, "*Des Mandarins* aux *Samouraïs*, ou de l'engagement existentialiste à l'individualisme post-moderne," *Sommaire* 13 (1992): 115.

où se projette le portrait convoité. Kristeva observe: "[...] toute autobiographie, même si elle ne semble pas de «nous», n'est-elle pas un désir de faire exister une image publique, collective, pour «vous», pour «nous»?" ("Mémoire",40). Comme on peut le constater dans *Les Samouraïs*, même si le récit se concentre surtout sur la vie d'Olga et d'Hervé, de Carole et de Martin ainsi que sur celle de Joëlle et des siens, l'histoire évolue dans un monde où les grands intellectuels du temps (le "nous" kristévien), sous des noms empruntés, participent de manière publique—par leurs écrits, leurs séminaires, ou leur engagement dans la vie politique et sociale. Il ne s'agit plus d'une aventure individuelle seulement, mais d'un texte historique transformé en texte littéraire, qui met en perspective le milieu social contemporain, ses conflits moraux et matériels, ses tiraillements politiques, éthiques et métaphysiques pour les incorporer, personnifiés par les personnages ainsi que Kristeva nous le fait remarquer:

> [... Il] en résulte un récit à propos de la création intellectuelle, des conflits qui jalonnent la période 1965—1990, les dépassements des diverses théories et préoccupations: structuralisme, psychanalyse, positions et erements politiques, religions, écologie [...], mais aussi le féminisme, la maternité, l'intimité souvent brûlante, obscène [...] (Bélorgey, 57,59).

Cet aveu de Kristeva disant que, dans son roman, elle voulait reproduire un tableau des moeurs contemporaines qui deviennent plus engagées politiquement, mais en même temps plus relaxes,

souligne l'émancipation sexuelle ainsi que l'inquiétude du moment et accentue l'aspect documentaire dont elle veut imprégner son texte. Olga (Julia) est le témoin de cette 'véracité historique'.

Cependant, Kristeva, comme linguiste et psychanalyste, accorde la priorité au langage en tant qu'élément structurel du récit. C'est lui qui module les sentiments des protagonistes, en les transformant graduellement ou brusquement, ou de façon régressive, selon le cas. Le texte qui s'écrit, croisement de tout un "réseau de souvenirs et de fantasmes", touche à un fond "sensoriel du langage" (Bélorgey, 57). Les souvenirs et les fantasmes à la base du texte sont nécessairement ceux de l'auteure. À part les noms-clefs nombreux, plusieurs autres indices se signalent capricieusement, autorisant le lecteur à faire le transfert entre l'auteure/Olga/Joëlle. Si l'on considère la vie de Joëlle et d'Olga, par exemple, il est apparent qu'une certaine symétrie accentue la ressemblance, un dédoublement: Joëlle devient amoureuse à peu près au même moment qu'Olga, soit en '68. Bien que cette dernière ait eu deux expériences passionnelles (Sinteuil et Dalloway), les deux semblent s'incorporer dans l'unique liaison de Joëlle. On pourrait dire que les trois couples (Joëlle/Romain; Carole/Martin; Olga/ Dalloway) exhibent des facettes du premier couple (Olga/Hervé).

Ainsi, aux rapprochements fondés sur les couples principaux, s'ajoutent également des associations textuelles

qui incluent 'ce clin d'oeil' (Bélorgey, 65) aux romans de Virginia Woolf—*Mrs Dalloway*—et de Simone de Beauvoir—*Les Mandarins*. Certains éléments des *Samouraïs* semblent empruntés à ce dernier livre, tels que le nom de Dalloway, l'amant d'Olga, l'intrigue amoureuse de l'analyste Anne Dubreuil avec l'Américain, Lewis Brogan, la carrière similaire de la fille de Joëlle (Jessica) et celle d'Anne (Nadine) et son engouement pour le mari (Henri/Hervé) de son amie (Paule/Olga), jusqu'au titre des *Mandarins*, proche de celui des *Samouraïs* (voir Renard, 115-118). On peut également faire des rapprochements avec certains noms: Paule/Marie-Paule; Henri/Hervé; Dubreuil/Sinteuil. Une migration certaine entre ces textes est évidente. Ces clins d'oeil ne sont peut-être pas aussi innocents qu'ils semblent, si l'on compte encore les nombreuses autres coïncidences, telle que, dans une grande mesure, la similarité du projet politique et social, un même milieu intellectuel, dont les revues (*Les Temps Modernes* et *Tel Quel*) affichent des préoccupations semblables. Kristeva l'avoue candidement, sinon avec une certaine arrogance:

> [...Il] y a une similitude dans la résonance sociale des *Samouraïs* et des *Mandarins* [...] Certes, le langage d'époque a changé, mais l'hostilité ou la méfiance persistent et elles sont même plus organisées. *Les Samouraïs* s'avancent sans protection, au risque du... mythe, mais aussi de l'agression, du paternalisme, du déni... (Bélorgey,66).

On peut aussi inclure les sobriquets 'castor' et 'écureuil' dans cet inventaire, reflet narcissique auctoriel qui rapproche Kristeva de Simone de Beauvoir, ainsi que les liens

intimes des deux auteures à deux grands intellectuels de l'époque, soit Jean-Paul Sartre et Philippe Sollers.

Le style d'écriture de Simone de Beauvoir diffère pourtant beaucoup de celui de Kristeva, lequel s'apparente davantage à celui de Woolf par sa construction elliptique, la fracture et la nervosité des tournures de ses phrases, mais sans pour cela enlever au texte des *Samouraïs* cet esprit kristévien post-moderne, ses aspects 'sémiotiques' et sa structure étoilée. Là où de Beauvoir a produit un texte 'lisible'—et lu par un grand public lecteur—, Kristeva se lance dans le courant du roman 'scriptible', avec moins de succès au niveau 'romanesque' selon les critiques. Son avant-gardisme joue ironiquement de l'effet autobiographique alors que de Beauvoir avait voulu respecter les conventions traditionnelles du genre.

Ceci dit, l'oeuvre de Simone de Beauvoir (comme celle de Gabrielle Roy) se constitue presque en entier d'ouvrages semi-autobiographiques, notamment ses *Mémoires* en quatre tomes et plusieurs textes autobiographiques, mais également Le *Deuxième Sexe*, que plusieurs critiques considèrent d'essence (auto)biographique, puisque dans *La Force des choses*, l'auteure y décrit sa genèse, le considérant comme une substitution du projet initial de l'écriture de sa vie (Hewitt 1990, 18). Qui plus est, elle aimait intégrer dans ses écrits ses propres préoccupations et interrogations en les rendant toujours plus ou moins personnels. Bien que la démarcation entre fiction et non-fiction soit souvent confuse, de Beauvoir

essayait (comme Roy) de faire la distinction entre les deux. En revanche, Julia Kristeva brouille les cartes par exprès.

Qu'est-ce qui, somme toute, justifie le récit de cette narratrice des *Samouraïs*? Serait-elle coupable de voyeurisme candide (impliquant une fascination gênante—narcissique ou indiscrète—pour les allées et venues du clan Olga/Kristeva), ou alors d'une imagination trop vive? Il est difficile d'expliquer l'histoire d'Olga et des siens si l'on assume simplement une écoute au premier degré des redites des patients, écoute qui produit une narration au deuxième degré. Un jeu métonymique semble s'actualiser où le réel de la 'réalité factuelle' est paré de fictif pour mieux souligner à la fin le ludisme de la simulation de la 'réalité textuelle'. Dans ce sens, les italiques du préambule (et du journal de Joëlle) confondent l'identité de la narratrice (Julia/Joëlle), mais en plus, mettent en jeu la véracité du récit. Car se raconter, c'est finalement raconter la vie des autres, ceux qui nous ont touchés, coudoyés de près ou de loin. Kristeva, en ajoutant les éléments imaginaires d'une 'histoire (re)racontée' par d'autres (des patients), introduit le concept de la réception et de l'interprétation de toute histoire, c'est-à-dire la fonction du lecteur. En outre, en se situant en dehors de sa propre histoire (comme celle qui écoute, compose, contrôle, assumant, en d'autres mots, la charge de la narratrice omnisciente), Kristeva se place dans une situation de voyeuse par rapport à la vie d'Olga (et donc de la sienne), autre situation parallèle au rôle du lecteur

curieux, lui aussi voyeur.

Ainsi, sous ces imaginations se trouve une narratrice très savante, très éclairée, s'appliquant à dissimuler l''authenticité'. Est-ce que cette 'facticité' de la fiction lui permet d'être plus 'authentique' que dans un texte arborant un pacte de lecture selon Lejeune? Le concept d''authenticité' n'écarte pas pour autant l'imaginaire, car l'impression d'authenticité est souvent le produit d'une perception peu fiable et marquée par le désir de communiquer une image, une représentation subjective, toujours contingente au pouvoir de l'inconscient au moment de sa conception. C'est également le souhait d'en connaître davantage, ce qui est au-delà, inaccessible, et d'être capable de le transmettre tel quel. La fiction lui permet certainement de retenir l'intérêt du lecteur par son ambivalence: le mystère qui y est créé—est-ce vraiment arrivé ainsi, ou non?—suscite un sentiment d'étrangeté chez le narrataire et, du côté de Kristeva, la virtualité de sa propre étrangeté. N'est-ce pas une autre manière de vouloir cerner 'l'inconnu'/'l'étrange' qui entoure tout un chacun? En créant une narratrice qui lui ressemble, mais qui est en même temps 'étrangère' à sa vie (à celle d'Olga et des autres), Kristeva renvoie encore aux doubles reflets déroutants du même et de l'autre: la narratrice devient celle qui écoute/entend, voire la lectrice de son propre texte.

LA RECHERCHE DE L'IDENTITÉ DANS L'ÉTRANGETÉ

> Je ne vis que par autrui; par procuration, pourrais-je dire.
> André Gide

Il y a un étranger en chacun de nous, selon Kristeva, et cet étranger nous est souvent inconnu, du moins méconnu. L'oeuvre kristévienne des années '80 a scruté le phénomène de l'étrangeté sous divers aspects: *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* étudie l'étrangeté de l'abjection (le rejet, l'exclusion) et remet celle-ci en cause par rapport au Symbolique; *Soleil noir, dépression et mélancolie* définit les sources de ces étranges affects psychiques d'aliénations, qui peuvent nous assaillir; *Histoires d'amour* examine, entre autres, les humeurs de l'amour et ses ruses narcissiques; enfin, *Etrangers à nous-mêmes* aborde l'étrangeté elle-même et ses multiples connotations, montrant que la différence et l'identité sont généralement reliées au signe de l'étrangeté.

> Etrangement, l'étranger nous habite: il est la face cachée de notre identité, l'espace qui ruine notre demeure, le temps où s'abîment l'entente et la sympathie. [... L]'étranger commence lorsque surgit la conscience de ma différence et s'achève lorsque nous nous reconnaissons tous étrangers, rebelles aux liens et aux communautés (*Etrangers* 1988, 9).

Les personnages des *Samouraïs* illustrent ce phénomène. D'après ces données, tous sont des étrangers: à eux-mêmes tout comme à leurs confrères et consoeurs. Certes Olga éprouve pleinement les âpres anxiétés de l'étrangère, fraîchement arrivée d'un

pays doublement étrange dans sa différence: pays communiste de l'Europe de l'Est, sous l'influence de Staline, d'où elle a retenu le sentiment de non-appartenance que son père catholique lui a transmis. Elle se retrouve seule en France, face à une culture, une politique et des moeurs très éloignées des siennes, sans famille et sans logis. En s'exilant, Kristeva a pourtant rejoint physiquement un univers assez familier, celui des textes scolaires étudiés.[16] Nonobstant cette éducation en français, rien ne l'a vraiment préparée au sentiment d'étrangeté qui l'assaille dès son entrée en France. Ainsi, ce récit de la vie d'Olga se mue en récit de toute étrangère se forgeant une nouvelle identité, processus difficile pour le moins (comme nous l'avons vu dans le cas de Gabrielle Roy) et qui entraînera chez Kristeva l'analyse de l'étrangeté sous toutes ses formes.

La narratrice (miroir des observations et réflexions des autres) nous fait suivre l'itinéraire de la protagoniste à partir de son arrivée à Paris, un Paris anéanti sous la neige.[17] Immédiatement, dès l'aéroport, Olga est déçue car

---

[16] Dans *Le Texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle* (La Haye: Mouton, 1970), la première publication kristévienne en français, l'on trouve ce paragraphe dans la postface du livre: "Premier ouvrage écrit par l'auteur dans une langue étrangère, l'ensemble porte la trace d'une hésitation, voire d'une maladresse linguistique et stylistique que nous n'avons pas voulu faire entièrement disparaître par souci de conserver l'empreinte du véritable procès de travail".

[17] Itinéraire que l'on peut corroborer à l'aide d'autres écrits kristéviens, par exemple, "Mémoire".

tous les arrangements (peu nombreux) qu'elle avait faits avant de partir sont annulés par cette neige catastrophique. D'entrée de jeu, on remarque une Olga dépaysée, éprouvant sa propre étrangeté devant ce milieu qui la fascine par son étrangeté.

Sa vie d'étrangère à Paris s'ébauche avec un sentiment qui la maintient en suspension comme un pendule qui se balance sans arrêt, faute d'un point d'ancrage fixe: sentiment de vacillement qui la laisse indécise sans raison apparente. Un moment qui dure quand même assez longtemps, pendant lequel elle essaie de se comprendre, de s'évaluer, de se démêler.

> [...] Disponible. Vide. Le détachement des astronautes. Des orphelins. Des étrangers (des étrangères). Des libertins et libertines qui se permettent tous les jeux parce qu'ils s'éprouvent détachés, hors du monde, durs et ascétiques, pages blanches offertes à toutes les expériences (jusqu'au jour où en sera consumée la mémoire). Sa mémoire se mettait en sourdine. Elle était prête à la traduire. À trahir. Agilité du corps et de l'âme en apesanteur (*S*,18).

L'étrangeté dispose l'être à un état d'interruption de la vie familière: un peu comme la page blanche évoquée par Olga[18], sur laquelle on est prêt à estamper les esquisses de toutes

---

[18] La page blanche d'Olga rappelle l'«écriture blanche» revendiquée par Blanchot et Barthes. Kristeva y fait référence dans l'entretien, prétendant que: "cette écriture est un condensé d'impossibles et, selon Barthes, elle «suit pas à pas le déchirement de la conscience bourgeoise»; j'ajouterai qu'elle suit pas à pas le déchirement de toute conscience. De ces fractures, elle laisse des traces infimes, pudiques, très raréfiées justement" (Bélorgey, 59). Sur cette page blanche, Olga va représenter les "déchirements de [sa] conscience" de sa nouvelle vie étrange.

les expériences nouvelles ressenties, ou encore recherchées et vécues en guise de complément à la solitude que l'on éprouve, ou bien à l'angoisse qui nous dévore. C'est donc en fait l'abolition de souvenirs pour essayer d'en former d'autres, plus osés mais moins accaparants.

Se façonner une identité en tant qu'étrangère requiert beaucoup de courage et d'énergie, car la personne récemment arrivée semble avoir à justifier sa venue dans ce milieu singulier, alarmant, à expliquer les raisons de son déplacement. Pour Olga, Paris est une ville paradoxale, reflet d'une société aux prises avec ce capitalisme si redouté dans son pays et auquel elle doit maintenant s'accoutumer. La préoccupation des Parisiens (du moins dans le monde intellectuel) semble être précisément ce socialisme communiste qu'elle vient de quitter. Cette notion à elle seule suffit à l'inquiéter, encore plus lorsque ces mêmes Parisiens lui reprochent sa proximité avec le parti communiste, jusqu'à la soupçonner à tort, il va s'en dire, d'en être membre. Joëlle, dans son journal, rapporte judicieusement les remarques incongrues, par rapport au statut d'Olga, de certaines invitées du cocktail des Éditions de l'Autre[19], telle que "Ils ne doivent pas avoir grand-chose à manger là-bas [...]. La faim n'a jamais empêché personne d'être un espion" (*S*,91).

Aussitôt arrivée, c'est cet extravagant capitalisme

---

[19] Notons que Kristeva transforme le nom des Éditions du Seuil à celui de l'Autre (le contraire), et la revue Tel Quel en Maintenant (l'équivalent).

enraciné qui la frappe le plus: le gaspillage inouï de la nourriture, son usage excessif et exubérant, révèle une habitude qui semble de la consommation comme but en soi tant la prodigalité est démesurée. "Elle sortit son appareil photo. Elle ne supportait pas l'idée que cette belle nourriture si bien présentée aille s'engouffrer sans laisser de traces dans les toilettes" (*S*,21). Pour se réconforter dans ce nouveau monde sans modération, où le matérialisme déplace la mesure, la réserve, l'appareil photo fige les détails en un immuable souvenir rassurant: "La photo protège de la disparition. La photo: une arme contre les toilettes. Plus de déchets, on sauve tout pour l'éternité" (*S*,21). D'ailleurs, le récit reprendra le même rôle afin de conserver cette époque, ce moment, 'éternellement'. Ce matérialisme qui la rend perplexe et confuse s'associe aux petits paquets de Noël vides jonchant les vitrines, n'appartenant à personne et qui, selon Olga, ressemblent à tous ces promeneurs engourdis par le froid et l'ennui. Un début d'accumulation d'expériences neuves s'opère métonymiquement dans son esprit:

> Elle n'avait vu que cela, des paquets-cadeaux, à Passy, à Denfert, à l'Etoile, à Jaurès. Les paquets-cadeaux Prisunic ou Cartier, Chaussures André ou Chocolat Sévigné, bas de gamme ou haut de gamme, se promenant dans les rues et exhibant leurs surfaces apprêtées, intouchables (*S*,28).

Derechef, l'économie capitaliste occidentale remporte la palme du matérialisme invétéré et nettement problématique aux yeux de la jeune femme, habituée à plus d'étroitesse dans l'économie civique.

Ainsi Olga/Julia est déplacée de son pays (à l'instar des deux auteures traitées dans les chapitres antérieurs), ayant reçu en 1965 "dans le cadre des accords culturels franco-bulgares" ("Mémoire", 41) une bourse d'études qui lui permettait de continuer à Paris ses recherches d'études doctorales. Toujours est-il que, encore toute jeune, Olga/Julia se trouve en milieu universitaire français, dont l'atmosphère intellectuelle est exclusive. Heureusement pour elle, ses études poussées en littérature française l'ont bien formée académiquement et linguistiquement, facilitant son initiation parmi les 'samouraïs' intellectuels parisiens, attirés pour leur part par la nouveauté de ses origines. Kristeva confirme cet état de choses dans "Mémoire":

> J'avais reçu une éducation francophile et francophone. Formée comme intellectuelle au sens français du terme, La Marseillaise, Voltaire, Victor Hugo et Anatole France [...] m'avaient servi de manuel de langue mais aussi de manuel de morale. C'est dire que le climat intellectuel de Paris ne me dépaysait aucunement. J'avais même parfois l'impression, lorsque je n'étais pas reçue comme une anomalie plus ou moins monstrueuse, qu'on voyait en moi, abstraction faite du stalinisme, un fruit parfait du système français projeté dans l'avenir. En plus, les Hautes Etudes furent, pour moi, le lieu idéal: structure d'accueil et de rencontre semblable à celle qui, aux belles époques du Moyen Âge, accueillait les scoliastes errants ("Mémoire", 42).

L'acceptation franche du groupe estudiantin détruit une perception culturelle fallacieuse chez elle: celle qu'elle serait toujours une 'anomalie' à leurs yeux.

> [Olga] était frappée et, pour tout dire,

> déboussolée par la proximité immédiate que [les étudiants] lui témoignaient. Plus qu'une acceptation, une sorte de parenté spontanée. Comme s'ils avaient vécu ensemble depuis l'enfance (*S*,29).

Les portes s'ouvrent devant elle un peu partout; pourtant on montre en même temps une curiosité quelque peu puérile concernant la politique de l'Est et ses tendances:

> Inattendues, quand même, ces portes ouvertes des studios, de chambres de bonne, des séminaires, des laboratoires, des instituts. Cette curiosité pour ce qui se passait là-bas, les «erreurs staliniennes», impressionnant moins que la «vague de fond», le «vent d'Est», [...] qu'ils avaient grande tendance à mythifier (*S*,29).

Bien qu'enveloppée dans sa propre étrangeté (et peut-être à cause de celle-ci), elle ne peut s'empêcher de remarquer leur étrangeté (il s'agit bien d''ils' et non pas de 'nous' ici): elle ne peut concevoir cet enthousiasme qu'ils mettent à étudier la langue, le sens des mots, les textes. Quel sens donner à leur curiosité insolite?

> La passion qu'ils mettaient à étudier, à discuter, à creuser les mots et les textes, à confronter des avis subtilement divergents et profondément complices, faisait d'eux une espèce surprenante. Olga n'avait jamais imaginé qu'ils pussent encore exister. [...] Dans les pays totalitaires, nécessairement car, sous la compression politique, les idées prennent la valeur d'une foi. [...] Se doutaient-ils de leur étrangeté? (*S*,29)

Il lui est également difficile de comprendre leur indifférence et leur incapacité d'apprécier la grande liberté d'action et l'inépuisable réservoir de connaissances à leur disposition. Loin de concevoir le bonheur d'une vie dans un monde quasi-utopique aux yeux d'Olga, les Français cherchent à se "cré[er]

des idoles à partir des «origines de la Révolution» ou des «avant-gardes esthétiques»" (*S*,30), comme s'ils n'avaient pas déjà suffisament de problèmes.

Se familiariser, s'adapter au public français qui lui reprochait sa citoyenneté de l'Est, la soupçonnant de maintenir des relations communistes, cela n'a pas été si simple. "Dès mon arrivée, j'ai trouvé, dans ce milieu, une hospitalité méfiante et froide mais néanmoins efficace et sûre; celle-ci ne s'est d'ailleurs jamais démentie" ("Mémoire", 42). Ce commentaire ambivalent, mi-critique, mi-éloge, illustre une situation affective rappelant, quoique vaguement, un sentiment régien et cardinalien similaire. Etant donné leur statut d'exilées, cette réaction à la fois soulagée et déçue exprime la peur et l'espoir de leur état.

Au-delà existent les contrariétés coutumières, soit les singulières habitudes du pays, les gens anxieux autant qu'indiscrets, "ainsi les regards soupçonneux, vagues ou méchants des gens de son quartier quand ils venaient à la croiser..." (*S*,30), la solitude accaparante, le cafard envahissant: "Brusquement, elle se sentit fatiguée et seule, seule à pleurer" (*S*,27). Tous ces obstacles apparemment difficiles à surmonter ne se comparent nullement aux conflits intérieurs vécus par l'inconnu(e) qui s'établit dans une nouveau pays.[20] On croyait se connaître; on s'aperçoit du

---

[20] Dans le texte des *Samouraïs*, il est mention de deux autres Slaves, Yvan et Boris, dont le premier est sans doute Todorov, "avec son indéracinable accent slave. Il venait de

contraire tant les troubles intimes se multiplient, se partagent la tâche de confondre et de gêner les sentiments (anciens et nouveaux) de l'étranger novice.

Une autre personne habite maintenant ce pays d'exil: une personne inconnue à elle-même et aux autres. Si bien que la nouvelle venue ne peut plus s'envisager, s'accepter comme auparavant. Personne ne semble s'attendre à quoi que ce soit d'elle et, qui plus est, personne n'est là pour s'en inquiéter. Elle est maintenant pourvue d'une indépendance toute neuve, qui lui semble infinie dans son envergure, tant ses paramètres sont extravagants, étonnants. Plus aucune surveillance, plus aucune réserve n'entravent ses décisions, ses objectifs, ses désirs: la famille, les anciennes autorités ne font plus partie de l'horizon moral. Cette trop grande liberté est en soi bouleversante, car elle apporte un bonheur qui repose sur une émancipation encore incomprise, déconcertante et qui entraîne des actes incompréhensibles, même répréhensibles selon la perspective morale et matérielle du moi antérieur. L'étranger se trouve confronté à un monde où les interdits n'ont plus d'équivalents (du moins il croit ou veut croire que les normes fixées, connues ne sont plus les mêmes): il y a rupture de codes. Kristeva, en analysant ce

---

traduire un recueil de poétique contemporaine pour la très célèbre collection *Maintenant* (*Tel Quel*), [...] aux Editions de *L'Autre* (*Seuil*)". Par contre, Boris est "entièrement francisé" (*S*,18). Peu de mentions sont faites de ces deux personnages.

phénomène, remarque un relâchement psychique des interdits culturels:

> En définitive, c'est l'éclatement du refoulement qui conduit à traverser une frontière et à se retrouver à l'étranger. S'arracher à sa famille, à sa langue, à son pays, pour venir se poser ailleurs, est une audace qu'accompagne une frénésie sexuelle: plus d'interdit, tout est possible. Peu importe si le passage de la frontière est suivi d'une débauche ou, au contraire, d'un repli peureux. Toujours l'exil implique une explosion de l'ancien corps (*Etrangers*, 47).

Olga n'est nullement différente des autres, bien qu'elle soit dépeinte comme plus expérimentée, démontrant une certaine réserve initialement, sans doute pour faire pendant à Sinteuil, le libertin dandy et amateur de femmes:

> (Olga) sentait ses cuisses s'ouvrir et eut envie de se blottir contre [Sinteuil]. [...] ils se retrouvèrent au Rosebud et passèrent la nuit à se serrer l'un contre l'autre et à s'embrasser sur la bouche [...] Puis une autre nuit à s'embrasser encore, avides, comme s'ils n'avaient jamais fait ça avant, et à parler, à parler et à s'embrasser (*S*,40-43).

Ce déchaînement du corps se perçoit aussi un peu partout dans le récit où la sexualité se défoule, en partie parce que le contexte historique l'enjoint: c'est précisément l'époque des adeptes du mouvement de contestation qui refuse la société de consommation et ses valeurs sociales et morales traditionnelles, celui des 'babas'/hippies, qu'on retrouve à tous les échelons de la société. La révolution sexuelle est à l'ordre du jour et dans *Les Samouraïs*, elle est soulignée par le cercle aphrodisiaque de Marie-Paule, par exemple, où

l'amour est incognito, gratuit et lascif.

Le mariage d'Olga à Hervé Sinteuil, rédacteur en chef de *Maintenant*, revue à l'image de *Tel Quel*, connue pour ses articles avant-gardistes, lui permet de publier, mais également de mieux s'ancrer dans cette élite parisienne intellectuelle. Son comportement particulièrement résolu, son caractère dynamique et sa grande vitalité demandent un train de vie rapide, un engagement intellectuel prolixe. Si bien que l'exil laisse sa marque sur l'existence d'Olga (ainsi que sur celle de Kristeva) et devient une seconde nature: une modalité dominante, inhérente de sa personnalité qui se reflète dans toute son oeuvre. Par conséquent, Olga/Julia illustre parfaitement le "sujet-en-procès" qui cherche à définir sa propre identité: celle de l'étrangère qui s'assimile, mais dont l'identité reste toujours fluide par rapport à sa position d'émigrée, dominée par son esprit novateur et ses idées subversives, affectant sa manière de penser tout comme son écriture, phénomène qui transpirera au cours des *Samouraïs*.

L'ÉCRITURE : TRAJECTOIRE DE LA DIFFÉRENCE

> Manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire.
>
> Baudelaire
>
> *L'Art romantique*

Un autre effet spéculaire de l'écriture kristévienne

s'opère sous le signe intertextuel. Au sens courant de l'intertextualité, spécifiquement celui de Barthes, "toute littérature est intertextuelle" car le texte 'scriptible', généralement moderniste, est littéraire et ne contient aucune signification déterminée, "no settled signifieds, but is plural and diffuse, an inexhaustible tissue or galaxy of signifiers, a seamless weave of codes and fragments of codes, through which the critic may cut his own errant path".[21] Si bien que tout texte est effectivement une texture de tous les autres textes (modernes ou anciens) parce que les éléments de son discours contiennent une transposition d'autres écrits qui l'ont précédé ou encadré. C'est la verve du langage qui s'exprime dans la polysémie des signifiés puisés ailleurs.

Kristeva a élaboré sa propre notion révolutionnaire de 'l'inter-textualité' dans sa thèse magistrale, *La Révolution du langage poétique*, notion qui

> désigne cette transposition d'un (ou de plusieurs) système(s) de signes en un autre; mais puisque ce terme a été souvent entendu dans le sens banal de «critique des sources» d'un texte, nous lui préférons celui de transposition, qui a l'avantage de préciser que le passage d'un système signifiant à un autre exige une nouvelle articulation du thétique—de la positionnalité énonciative et dénotative (*La Révolution*, 59-60).

Pour Kristeva, l'inter-textualité[22] renferme une différente

---

[21] Terry Eagleton, *Literary Theory. An Introduction* (Minneapolis: U of Minnesota P, 1983) 138

[22] Kristeva voulait désigner cette "transposition" d'un "système signifiant à un autre" dans le texte même, qui affectait la fonction du thétique et non la source de

acception que celle embrassée par d'autres linguistes et littéraires contemporains.[23] Ils peuvent croire utiliser le concept de Kristeva, interprétant une de ses formulations dans *Le Texte du roman*, où elle emprunte à Bakhtine la notion que "[...] l'énoncé (le texte) est un croisement d'énoncés (de textes) où on lit au moins un autre énoncé (texte)" (1970, 87). Cependant, Kristeva explique que cette notion bakhtinienne du dialogisme formant le sujet ne reflète pas l'*intersubjectivité* d'une autonomie fondamentale, mais plutôt la communication entre deux (con)textes signifiants, (soit l'inter-textualité) et qu'ainsi "[le] langage littéraire de la modernité, donc post-mythique, dans l'espace intérieur du texte aussi bien que dans l'espace des textes, est un 'double'" (Ibid, 90). Il s'agit alors d'un dialogisme entre les différents éléments (ou systèmes) inter-textuels, formant littéralement un 'même texte' qui se signale comme double ou multiple.

Voici comment John Lechte explique 'l'inter-textualité' selon le sens imparti par Kristeva, par rapport au roman:

> The novel, therefore, is this becoming-sign-of-the-symbol—or as Kristeva has called it,

---

citations d'un texte à l'autre ou encore dans le même texte. Notez la différente orthographe conférée au mot par Kristeva; quand le mot n'aura pas de trait d'union, l'emploi sera dans le sens le plus répandu, et donc celui de Barthes.

[23] Il s'agit souvent de la définition courante ('banale') ainsi qu'introduite plus haut, dont l'on se sert dans les dictionnaires et autres textes scolaires.

> 'intertextuality'. This term, which Kristeva claims has been misunderstood, does not refer then to the references in one book to other books, but to the interpenetration of two or more signifying practices. To reveal the process of intertextuality requires the study of various utterances in the text (Lechte,104).

Quant à Toril Moi, elle interprète ce principe dans le même sens que Lechte: "[...] Kristeva has coined the concept of intertextuality to indicate how one or more systems of signs are transposed into others" (Moi,156). Par contre, Kelly Oliver découvre en plus une interpénétration historique textuelle impliquée dans la définition kristévienne:

> The notion of intertextuality point[s] to the history of the text [and as she] develops the notion, it transforms even the meaning of history. Intertextuality points to a specific kind of textual history, a history left out of contemporary language theory. [...] Movement between signifying systems, the activity of intertextuality, requires continuous rearticulations of the thetic. [...] Semanalysis uses intertextuality in order to transform meanings. It alters the positions of enunciation and denotation, the positions from which the subject speaks as well as what it speaks about. [...] [S]emanalysis points to a shifting subject position, a subject in transformation, a 'subject-in-process/on trial' (Oliver 1993, 93).

Dans cette même veine, c'est donc aussi, d'après Clark et Hulley:

> [...] the place of the speaking subject or the context of history—what [Kristeva] calls the "intertextuality" of writing and of history. [...] Intertextuality involves differences that are not merely linguistic but historical and contextual as well (*CLC*, Clark & Hulley, 326,327).

L'inter-textualité selon Kristeva incorpore donc des rapports entre au moins deux systèmes signifiants dans un même

texte dont le contexte peut varier. Cette définition s'éloigne effectivement de celle du *Nouveau Petit Robert* (1993), par exemple, qui donne simplement: "Ensemble des relations existant entre un texte (notamment littéraire) et un ou plusieurs autres avec lesquels le lecteur établit des rapprochements". Une autre définition, trouvée dans le *Nouveau vocabulaire de la dissertation et des études littéraires*[24] s'approche plus de celle de Kristeva au début: "Principe selon lequel tout texte littéraire ne se définit qu'à travers le jeu des relations qui l'unissent à son contexte, à d'autres textes qui le traversent de façon consciente ou inconsciente complètement occultée ou au contraire facilement repérable." pour poursuivre de façon plus 'banale': "L'intertextualité recouvre l'étude des sources, les citations (passages d'un ouvrage que l'on rapporte exactement), les renvois ou les allusions, discrètes ou manifestes, d'un texte à l'autre."

Ce concept d''inter-textualité' illustre à merveille le déplacement, le bouleversement que Kristeva effectue, décelant la transgression des idées pré-établies un peu partout dans ses écrits, ses théories et son dialectisme langagier. Ce déplacement du sens souligne généralement une différence avant-gardiste, l'examen de notions préconçues qui deviennent originales dans leur nouvelle teneur d'avancées inédites. Roland Barthes, son mentor et un de ses meilleurs amis,

---

[24] H. Bénac & B. Réauté, éds, (Paris: Hachette, 1986): 124.

admirait chez elle son talent de subversion innovateur, ainsi qu'il le constate dans son évaluation de *Séméiotiké*:

> Julia Kristeva change la place des choses: elle détruit toujours le dernier préjugé, celui dont on croyait pouvoir se rassurer et s'enorgueillir: ce qu'elle déplace, c'est le déjà-dit, c'est-à-dire l'insistance du signifié, c'est-à-dire la bêtise: ce qu'elle subvertit, c'est l'autorité, celle de la science monologique, de la filiation.[25]

Dans *Les Samouraïs*, Kristeva crée un inter-texte entre le système romanesque, le système autobiographique et son propre système théorique antérieur. Elle "change la place" du texte et sa propre position simultanément. Certains critiques ont trouvé que ce premier roman de Kristeva produisait une trop grande métamorphose, qu'il démontrait une dégradation dans le style de l'intellectuelle admirée. Wendy Steiner, dans une critique sévère des *Samouraïs*, déclare que "Ms Kristeva demonstrates a talent for cliché that never leaves her" et conclut que "[...] Julia Kristeva, semiotician of desire and Maoist psychoanalyst, is in actuality a sentimentalist. Underneath that rugged exterior is a heart that thrills to the cadence of the Harlequin romance" (*CLC*, Steiner, 337). Ces remarques acerbes sont sans doute exagérées, mais la métamorphose de l'écriture kristévienne durant les années '80 a surpris de nombreux lecteurs et déplu à plusieurs critiques. Kristeva admet avoir modifié son style d'écriture au cours des

---

[25] Roland Barthes, *La Quinzaine littéraire*, du 1er au 15 mai 1970 19.

années, mais elle prétend que c'est en faisant la distinction entre son histoire personnelle et le discours théorique qu'il faut l'évaluer:

> We must make a distinction which is connected to my personal history and then to the nature of theoretical discourse. I think that there is a discourse of knowledge in the Occident which mobilizes or disciplines stylistic experimentation. [...] [W]hen I began to work, it seemed very important to me, as a person and as a woman, to show that I could take hold of that discourse [of knowledge in the Occident]. In the course of its development, this rational discourse has begun to interrogate its own mechanisms of asceticism, of neutrality; it has come to introduce more and more the personal side, the unconscious rapport. [...] As for myself, my pathway through psychoanalysis has perhaps reconciled me with my memory and my body, and that has had a considerable importance for the change in my style (*CLC*, Clark & Hulley, 334).

On constate qu'un long cheminement identitaire s'est opéré, car son appartenance au milieu intellectuel et universitaire français, difficilement gagnée, n'a pas suffi à l'intégrer sur le plan personnel au climat théorique français, à une certaine manière de penser et d'écrire qui est pour elle désintéressée et masculine: "When one wishes to appropriate this discourse of knowledge, one imposes a certain asceticism on oneself at the level of style" (Ibid,334). L'indéniable subversion kristévienne ne provient-elle pas, en grande partie, du fait que s'étant expatriée, son statut d'étrangère s'est infiltré dans son approche au langage, la contraignant tout en l'autorisant à innover? C'est ce que Barthes semble vouloir dire par son affirmation citée plus haut, que Toril

Moi reprend quand elle écrit, "Barthes' implication is that Kristeva's alien discourse undermines our most cherished convictions precisely because it situates itself outside our space, knowingly inserting itself along the borderline of our own discourse" (Moi 1988, 150).

INTERTEXTUALITÉ INTERNE

En effet, un anticonformisme intervient dans le discours textuel des *Samouraïs*, où Kristeva s'amuse en premier lieu à troubler l'organisation du récit. Elle dédaigne d'abord d'observer strictement les conventions traditionnelles de l'autobiographie, comme on l'a vu plus tôt. Ensuite, elle compose une chronologie narrative très floue, aux repères quasi inexistants, du moins rares et ambivalents. Certes on peut dépister ici et là quelques jalons, soit des événements actuels comme mai '68 ou le voyage en Chine, soit le moment de la publication d'un article, d'un livre (*Les Chinoises*), soit encore la mort d'un des grands personnages intellectuels, mais ces circonstances ne sont jamais datées. Les seules dates accessibles sont celles du journal de Joëlle. Parfois, il semble que cette chronologie soit tout à fait bouleversée, anachronique par rapport à la vie de Kristeva, comme la naissance de l'enfant d'Olga/Julia, ou bien encore son passage à New York[26]. Présumant que le/la narrataire soit au courant

---

[26] Toutefois, comme Kristeva est allée plus d'une fois à

de certains éléments de la vie de Kristeva, il/elle pensera que les indices sont authentiques. Toutefois leur place dans le récit reste problématique, car le ludisme fictif complique la vraisemblance conjecturale de l'instance narrative. Cette imbrication d'éléments autobiographiques dans des structures romanesques provoque chez le lecteur un certain malaise émanant de cette (im)posture narrative imprécise, une sorte d'entre-deux équivoque. La proximité continuelle du personnel et de l'impersonnel dans un récit où l'autobiographique jouxte le romanesque et l'historique, tissé de subjectivité aux accents post-structuralistes, déroute les attentes de lecture.

Si la chronologie est rocambolesque, la structure du texte paraît encore plus subversive. C'est une construction rompue, exigeant un effort constant de concentration pour y démêler la chaîne des événements et leurs conséquences et repérer les actants. Olga et ses camarades font éclater la trajectoire de leurs actions par leurs déplacements. La narratrice, interpellant implicitement le lecteur dans sa diégèse, explique ainsi la vie d'Olga: "elle avait tendance

---

New-York, il est assez difficile de vérifier la date du voyage où une intrigue amoureuse aurait pu survenir. Cependant, dans son article "Errances. 'D'Ithaca à New York'," *Polylogue* (1977), Kristeva écrit: "J'y habite, au vingt-septième étage d'un de ses rares buildings [...] dans le quartier de Wall Street où s'érigent, devant ma fenêtre, les deux tours géantes du Centre mondial du commerce, les plus hautes de Manhattan" (497), passage qui semble s'associer au long paragraphe dans *Les Samouraïs* (315). Est-ce le même New-York, le même moment? Alors que sa maternité de 1976 paraît se produire dans le livre vers 1980, mais la date n'est jamais précisée.

(on l'a sûrement remarqué) à organiser sa vie en étoile..." (*S*,284). Ces éléments structuraux sont typiques du roman (post)moderne et mettent en scène la polyphonie et le carnavalesque. Cependant, Kristeva ne trouve pas le roman français d'aujourd'hui si rompu à ce procédé (*CLC*, Clark & Hulley, 335).

Cette orchestration narrative de l'existence d'Olga a sans doute pour but de nourrir l'intérêt du lecteur, de le maintenir alerte, tout en brouillant également les traces d'Olga et de ses amis, pour mieux estomper le mouvement de leurs activités et péripéties. Leur déplacement en général s'observe sur un fond métonymique, où certains mots ou descriptions se font agents d'un thème textuel. Cela semble s'accorder au concept freudien de déplacement dans les rêves, à savoir le mouvement métonymique de la correspondance déplacée entre les images de rêve et les éléments inconscients qui les ont provoqués. C'est une des formes sous lesquelles l''inter-textualité' kristévienne se montre. La vie d'Olga, organisée en étoile, illustre ce genre de correspondance textuelle: le signe/signifiant 'étoile' renferme une métonymie (voire une fantaisie onirique de l'inconscient si l'on suit le système freudien) qui suggère le rayonnement/déplacement des actions d'Olga (les éléments du rêve, encore selon la pensée de Freud), sorte de comparaison suivie que la pseudo-narratrice utilise pour interpréter le dynamisme capricieux de la vie de la protagoniste.

Ainsi, l'intertextualité, au sens kristévien et au sens

barthésien, électrise le tissu narratif des *Samouraïs*: la prépondérance de tous ces grands intellectuels que Kristeva a connus ou étudiés marque essentiellement son écriture. L'empreinte psychanalytique de Lacan (alias Lauzun), découlant en partie de son analyse sous sa direction, a certes jalonné les doctrines psychanalytiques de Kristeva. De même, l'influence lacanienne se transmet dans l'écoute que la psychanalyste/auteure apporte à ses patients, des êtres parlants, et dans toutes ses allusions textuelles au phallus, à l'ordre phallocratique.

Deux autres influences très importantes sur son écriture sont celles de Barthes (Bréhal) et de Benveniste (Benserade). Ce sont les séminaires de Barthes qui l'ont séduite (tout comme Olga) et poussée à perfectionner sa propre théorie de l'inter-textualité, tout comme celle du sémiotique (le rythme musical, le son des mots, la gestuelle). Il ne faut pas pour cela ignorer complètement Bakhtine, dont le travail sur le carnavalesque et la polyphonie, que Kristeva connaissait déjà, a marqué l'étude kristévienne de l'inter-textualité et son roman. Benveniste, directeur de plusieurs des recherches savantes de Kristeva, a également consolidé sa formation linguistique et enrichi ses analyses de son érudition proverbiale. Olga le tient pour "le linguiste le plus profond et le plus cultivé qui soit [...]" (*S*,83). L'intertextualité ici dépasse donc 'ce clin d'oeil' aux romans de Virginia Woolf et de Simone de Beauvoir discutés plus haut. Tout au long du récit des *Samouraïs*, une permutation textuelle migratoire

s'effectue: on retrouve Sollers, Todorov, Derrida, Céline, Bataille, Hegel, pour n'en nommer que quelques-uns. Le champ littéraire, où l'auteure se déplace et où elle puise, dévoile les pistes et les traces de sa curiosité personnelle, ainsi que son érudition encyclopédique.

En plus d'une interpénétration provenant de textes extrinsèques aux *Samouraïs*, un va-et-vient intrinsèque de ses propres textes théoriques est véhiculé par les personnages. Ainsi, Carole est le modèle de la mélancolie, du désir de la mort, de l'abjection maternelle, théories kristéviennes notoires; Martin, quant à lui, reflète l'étranger à soi-même, le rejet mal compris, l'absurdité des passions déchaînées, non maîtrisées et éclatées. *Histoires d'amour* et ses hypothèses, par contre, s'illustrent parmi les divers couples: Olga et Hervé Sinteuil modèlent 'l'histoire d'amour' érotique mais acceptée, selon les coutumes 'normales' de la jouissance; Joëlle et Arnaud, celle de 'l'histoire d'amour' traditionnelle sans impromptu, tandis que les dyades Olga/Dalloway et Joëlle/Romain incarnent plutôt des 'histoires d'amour' du type des liaisons passagères et provisoires. "L'âge confère une habileté à jouer avec le plaisir" (*S*,376), nous dit Joëlle, faisant preuve d'une disposition philosophique conforme à son expertise psychanalytique.

Ce même réseau intertextuel inclut également les philosophies et les idéologies représentées par tous les autres personnages à clefs, ainsi que les monologues épistolaires de Joëlle qui soulignent le dialectisme

psychanalytique kristévien, alors que la narratrice omnisciente glose les perspectives de Kristeva sur l'étrangeté, la mémoire, le féminisme, la maternité, la sexualité, l'écriture, la mort et le temps. Elle nous rappelle, par exemple, qu'"en amour, il faut soigner le temps" (*S*,10) et évoque Bréhal,

> Ainsi [...] l'amour serait le temps devenu sensible. Pas du tout une affaire d'organes, ni même d'esprits en feu, mais un pacte de mots basculants en souvenirs perceptibles. Des paroles qui se rappellent avoir été des perceptions de sons, de couleurs, de parfums (*S*,25).

Ces axiomes sont semblables à ceux trouvés dans *Histoires d'amour*, qui donnent un aperçu de son livre postérieur sur Proust. Cette assimilation théorique, devenue thématique, se produit si progressivement qu'elle finit par faire partie intégrante du texte, comme le souligne ce commentaire déjà cité de Kristeva: "Peu à peu, au cours du roman et sans réellement disparaître, le projet théorique, le «roman à thèses», s'intimise, s'intériorise [...]" (Bélorgey,59).

De sorte que le texte des *Samouraïs* n'est plus qu'un "métissage uniforme... de codes et de fragments de codes...", tel que suggéré plus haut par Eagleton.

LE SÉMIOTIQUE : TEXTE DE LA MARGINALITÉ

> *Faire de la langue un travail*, oeuvrer dans la *matérialité* de ce qui, pour la société, est un moyen de contact et de compréhension, n'est-ce pas se faire, d'emblée, étranger à

la langue? [27]

Le concept kristévien du sémiotique, marginal par rapport au symbolique tel que Lacan l'entend, tout en en faisant partie également, la sépare surtout du célèbre psychanalyste. Les deux théories se composent par rapport au langage: celle de Lacan présuppose le symbolique structuré comme un langage, à partir duquel l'ordre patriarcal se constitue. Kristeva ne rejette pas le système patriarcal, ni même le symbolique tel que Lacan le conçoit; elle y ajoute plutôt une perspective nouvelle, où le sémiotique apparaît avant le symbolique pour enfin s'y joindre et en faciliter l'apparition dans la vie de l'enfant. Selon Kristeva, ce même sémiotique continue d'agir dans la vie de l'enfant et de l'adulte en sous-tendant leur langage de ses courants pulsionnels et pulsatifs.

Une même conscience novatrice se discerne dans son emploi textuel du 'sémiotique', communiquant la présence continue de l'inconscient dans le langage sans pourtant être structuré comme lui; il implique plutôt la matérialité (le corps) du langage, c'est-à-dire ce qui le constitue: les tonalités, les rythmes, les sensations qui habillent les mots, les traces de ce qui précède le symbolique plus intellectuel (*CLC*, Clark & Hulley,326). Pour transmettre cette dimension, la structure du récit est étayée par le langage lui-même, un langage où les

---

[27] Première phrase de *Sèméiotikè*, reprise de "L'Etrangère", 20.

mots s'entrecoupent, s'exaltent, s'isolent, se déguisent, s'éclipsent: un style aux élans vibrants, toujours aux aguets, où les courants sémiotiques frémissent sous les pulsations et les soupirs du discours, esquissant ou tentant d'imiter les impulsions, les émotions, les joies et les chagrins de la vie quotidienne, à l'unisson des composantes du texte historique. Sous la pulsion (l'impulsion?) des mots sont évoqués, par exemple, les conflits transitoires de l'époque (l'inquiétude politique), les nouvelles idéologies (le Maoïsme), les comportements émotionnels (la sexualité, la peur de la mort) et les valeurs éthiques des personnages principaux et des patients de Joëlle (l'engagement, la jouissance), observés et commentés par la narratrice.

Le récit entreprend de transmettre un rythme de vie qui s'accorde à la situation du moment, mais de communiquer aussi celui de l'époque où cette narration se déroule: voire l'immédiateté temporelle/ matérielle avec laquelle la société contemporaine semble toujours être aux prises, trahie par une certaine ardeur de ton, comme si la narratrice (l'auteure?) se trouvait elle-même aspirée dans un rythme de vie trop rapide, peut-être même stressant. Cette affirmation kristévienne paraît appuyer ce point de vue: "[...] ce récit que j'ai voulu par ailleurs rapide, ironique, agressif, comme le fut et comme l'est ma vie" (Ibid,63).

Les élans sémiotiques (instinctuels) s'infiltrent dans le tissu même du récit et des dialogues, saturant les mots d'une présence tantôt délicate ou mélodieuse, tantôt au contraire,

érotique ou choquante, selon les émois personnels ou collectifs du moment (soit la maternité d'Olga, ses intrigues amoureuses avec Dalloway, l'abjection de Carole pour sa mère, ou encore mai '68). Un effet métonymique se produit: souvent une expression diffuse l'élan sémiotique et l'incorpore au texte, de sorte que des mots comme 'fauve' ou 'écureuil', par exemple, donnent lieu à une transposition de sentiments qui découlent de ces mêmes vocables pour être ensuite perçus et assimilés par le lecteur.

Dans l'esquisse d'Olga où elle est comparée à un écureuil et qui souligne son air oriental, ses yeux en amandes, toute une pléthore d'humeurs souterraines semble se dégager pour ensuite s'agréger au narrataire.

> [...]ses yeux en amandes [...] s'envolaient en biais au-dessus des pommettes saillantes [...]. La fatigue accentuait son air oriental: n'étaient ses cheveux couleur écureuil et cette peau aux reflets rosés, on l'eût prise pour une Chinoise. [...] Elle desserra le ruban noir qui maintenait sa queue d'écureuil au sommet de son crâne [...] ses cheveux fauves s'échapp[èrent] sur les épaules avec des reflets grenat (*S*, 27).

L'évidence de l'autoportrait produit une sorte de miroir narcissique, où sa physionomie orientale est nettement accentuée: "Ainsi, une paysanne chinoise la prenant pour une Chinoise se serait évidemment trompée, mais, tout bien considéré, on ne sait jamais", opine Olga (*S*,197).

Une tension sensorielle se trahit dans les marges des mots: la vivacité de l'écureuil, l'air exotique des yeux et la sensualité fauve, sauvage des cheveux. Ces caractéristiques

seront amplifiées et réitérées successivement pour accentuer la personnalité distincte d'Olga, son statut d'étrangère (et, par extrapolation, d'étrangeté, de différence), son vif courage assorti de traces de timidité. Ceci dit, cette timidité se conjuguera à la diégèse lors de sa liaison avec Dalloway, moment où le tempérament farouche de l'écureuil est de nouveau rappelé. La narratrice nous montre une Olga indécise, craintive, dont la consommation de martinis nombreux n'est qu'un prétexte pour cacher tout particulièrement la nostalgie tenace de son voyage en Chine.

Quant à Sinteuil, sa description reproduit l'image d'un intellectuel perspicace, acharné au travail, liée à celle du bon vivant, au nez sensuel...

> [...] Son visage rond mettait en valeur le nez bourbonnien, signe de sensualité surveillée, parfois comprimée jusqu'à la froideur. C'était un jeune homme [...] dont l'aspect physique ne trahissait en rien l'intellectuel d'avant-garde, [...]. Tout lui semblait prétexte à ironie, quand ce n'était pas à un rire bruyant, agressif, insolent, mais jamais vulgaire, même quand il laminait son interlocuteur (*S*,34).

Des signes charnels enveloppent les mots d'un caractère sensoriel que l'intellectualité de Sinteuil ne parvient pas à détruire; les dialogues rapportés sont souvent plus éclairants, une mise à jour de la sensualité sous leur couverture sémiotique. Sinteuil, le critique avisé par excellence, corrige Olga quand celle-ci mentionne plus tard son "nez bourbonnien" affirmant plutôt posséder un 'nez à la Sade', éloquent aveu de sa part. Joëlle, dans son journal,

raille son attitude "[d']adolescent [qui] asperge l'ennui de l'assistance de sa provocation rieuse [...] [qui peut-être] cache un inconnu de lui-même sous un masque de rire" (*S*,90). Que peut-il cacher sous cette transparence? Une fausse bravoure, un ego en manque? Le sémiotique se rapproche étrangement de l'autographie par son inflexion personnelle, pulsionnelle dans l'écriture: il laisse une marque de l'autobiographique. Comme dans un miroir terni renvoyant une image déteinte, mais encore reconnaissable, sont révélées des nuances affectives, intimes.

Le portrait de Bréhal, également esquissé par la narratrice, dépeint un homme très sensible mais paradoxal, dont l'érotisme insolite se divulgue dans son langage: "Cet homme portait en lui une excentricité domestiquée. [...] Bréhal, fragile et serein, maître gratuit. [Sa] voix transformait les mots souples ou tarabiscotés, en toucher amoureux" (S,26). Le grand respect de Bréhal pour les autres, doublé d'une finesse ésotérique, se traduit en une attitude réservée, en un flux de pénétrantes paroles caressantes, denses de volupté, ce que les étudiants avaient tôt fait de reconnaître: expérience que la narratrice omnisciente traduit sémiotiquement.

La flagrance sémiotique comme véhicule de déplacement d'une multitude d'impulsions profondes, ensevelies sous les mots, et dont les discours individuels révèlent pertinemment la pluralité sensorielle, s'effectue dans le choix du style employé par l'auteure. De l'entretien avec Bélorgey, on

retient la justification de la prédilection kristévienne pour une tournure phraséologique aussi fluctuante que limpide: "Pour ce qui est de la phrase, j'ai voulu rester le plus proche possible du souffle parlé, même rêveur" (Bélorgey,61). Il est évident que le récit des *Samouraïs* concilie la brièveté, la célérité des enchaînements événementiels, produisant une condensation rigoureuse, évocatrice du rêve. Son style suggestif souligne cette sensation surréelle, éthérée, sans rien enlever à la réalité de l'histoire même, mais créant plutôt un texte qui se veut éclectique dans sa modernité, dans sa productivité dialogique. Kristeva fait allusion à ce phénomène quand elle déclare:

> [...] j'ai procédé par séquences brèves et rapides, j'ai condensé les descriptions pour les rendre vives et instantanées. [...] les séquences sont rapides mais denses. [...] J'ai voulu faire de ce livre un objet mobile, alerte, vif. [...] Les parenthèses insèrent et intercalent des réflexions ou des décrochages logiques laissés en suspens. Dans les dialogues [...] elles encerclent seulement le nom du personnage qui parle, et accélèrent le rythme. [...] un rythme d'époque : vivre avec le stress, en jouer (Bélorgey, 61).

C'est donc un sens du carnavalesque qui se calque au rythme accéléré de la vie contemporaine, étayé par un texte historique synchronique, ponctuant l'accumulation de coupures, de césures, renchéri par l'usage de parenthèses nombreuses.

Cette tournure narrative du texte transcrit admirablement l'existence rayonnante d'Olga, dans une vie qui ne s'immobilise jamais, qui va tous azimuts pour atteindre finalement une nouvelle orientation et se transpose dans la

structure textuelle: "Le même mouvement commande d'ailleurs les pulsations d'un récit qui redémarre à chaque fois en laissant le lecteur moitié déçu, moitié avide: car peut-être ne retrouvera-t-il jamais les siens, mais pourvu qu'on avance..." (*S*,284-5). La marque de la subversion kristévienne se signale dans cet avertissement décalé, réticent et sibyllin (un bouleversement des codes diégétiques préétablis), avertissement que la narratrice hasarde après-coup pour le bénéfice du lecteur, effet d'une ironie exaspérante qui, du même coup, le confond et l'impatiente. Tout déconcerté qu'il soit, il lui faut se débrouiller car l'histoire continuera, avec ou sans lui.

La métamorphose fluctuante des sentiments de l'héroïne et des autres protagonistes est donc captée par ce courant sémiotique, affichant leurs humeurs fantaisistes, leurs fantasmes érotiques dans la polyphonie du texte. Une motilité sensorielle entre les actants, qui scande leur 'vie passionnelle'(Bélorgey, 16), s'aperçoit dans le filigrane du texte théorique, surtout entre les dyades centrales dont les sentiments vifs, même violents, envahissent ou emprisonnent leur existence, la rendant moins ennuyeuse ou, au contraire, trop lourde. "L'amour est le temps et l'espace où «je» se donne le droit d'être extraordinaire" (*Histoires d'amour*,14), ce qui est une évidence, même dans les cas limites, comme celui de Carole et de Martin. En scrutant les états émotionnels des couples exemplifiés, chacun révèle des signes dont la portée ou la faiblesse souligne les automatismes,

comme les manies, les phobies, les hystéries, caractéristiques que le sémiotique reprend dans son mouvement.

Ainsi, pour Olga et Hervé, leur attachement commun est essentiellement celui d'une relation viable: un jeu de tension constant fascine et polarise la passion de ces deux amants: c'est une union faite sous le signe d'Eros. En revanche, l'alliance de Carole et de Martin est régie par celui de Thanatos. En effet, la mort et ses effets rôdent autour de ces deux protagonistes et finissent par les emprisonner dans leurs griffes: pour Carole, ce désir de la mort chez elle est lié à une aversion radicale pour sa mère, tout comme son refus de la maternité est l'absolue répudiation de celle-ci, face à son abjection flagrante. En fin de compte, c'est une échappatoire neurasthénique, qu'elle choisit de sublimer en une sorte de spiritualité méditative transcendentale, qui lui permet une évasion inconditionnelle, sinon éphémère.

Pour sa part, Martin ne peut dompter ou contenir sa sexualité problématique: il est transporté d'un excès à l'autre, mais d'autre part, il manque de confiance en lui-même et doit se prouver le contraire à tout moment. Suite au refus de Carole de lui donner un enfant (interprété comme un nouvel échec sexuel), Martin s'exile en Amérique pour se laisser aller à la toxicomanie et à une sexualité perverse qui aboutissent à le faire mourir.

Joëlle Cabarus, par contre, personnifie l'amante plus orthodoxe, mais en même temps extrêmement résolue dans son désir de jouir de son amour adultère avec Romain. Elle voue à

tout ce qu'elle fait, à son plaisir et à ses patients, une constance obligeante; "Joëlle", nous dit Kristeva, "[...] rejette l'assurance de la compréhension, elle se risque dans le soin ... et le plaisir. [...elle] vit avec le plus de lucidité dans l'allégresse et la grâce, ainsi que dans [la] peine [des autres]" (Bélorgey,63). Joëlle recherche, dans sa quête du bonheur, sa propre compréhension en même temps que celle des autres (ses malades, sa famille et tous ceux qu'elle rencontre).

Selon Kristeva, le sémiotique sert de base au langage oral ou écrit (*La Révolution du langage*, 24 passim), par sa fluidité et sa pluralité, y apportant une sorte de plaisir qui excède sa signification linguistique. Quoi qu'il en soit, le sémiotique adopte la même trajectoire que le langage, par rapport auquel il vit marginalement, dans un univers obscur et secret, souvent occulté aux yeux du non-initié. Comme l'auteure l'a expliqué (ci-dessus), c'est "une expérience infra-langagière et infra-conceptuelle, [...] —une jouissance souvent cachée, mais parfois avouée [...]" (Bélorgey,57) et par conséquent, souvent ignorée. Cette théorie sensorielle s'applique à tous les niveaux du langage comme fil constructeur, force motrice ou élément vital: tout dépend du pouvoir du langage, de ses mots. Ainsi dans ce texte, ces mouvements sous-jacents ne font que renforcer le discours narratif et la trame organisatrice de l'histoire: une connivence sensible entre les mots et la diffusion des émotions individuelles établit un lien osmotique entre les

deux.

Pour Kristeva, le sémiotique est une variante stylistique par laquelle elle transmet les affects des actants, leurs états mentaux et physiques. D'ailleurs, dans les descriptions des personnages, la narratrice manipule les mots pour les ajuster à leurs actions et à leurs sentiments; Hervé et Olga sont deux exemples frappants, dont les discours et pensées révèlent souvent des pulsions sous-jacentes imminentes[28]. Cependant, dans une même mesure, le sémiotique s'apparente à l'autobiographie car il communique une perspective scripturale particulière, devenant de cette manière une 'graphie' qui unit le personnel au banal et à l'impersonnalité des signes.

LA MATERNITÉ : UN PROLONGEMENT NARCISSIQUE ?

Qu'est-ce qu'un discours théorique sinon un remaniement profond de réflexions philosophiques, psychanalytiques ou autres qui s'élabore peu à peu en cours d'une carrière littéraire ou scientifique? De sorte que ce répertoire d'expériences professionnelles se thésaurise en pensées qui reflètent une intériorisation personnelle, très subjective. Car, et c'est certainement le cas de Kristeva, ce répertoire est nécessairement le produit de nos propres connaissances, de nos observations et recherches sur un sujet d'expérimentation.

---

[28] Les occurrences sont nombreuses et ne se confinent pas qu'à ces deux personnages; la visite d'Hervé et d'Olga à l'île familiale est toutefois un bon exemple, (Atlantique, ch. 4).

Alors, le processus d'écriture, même théorique, devient un exercice narcissique, aux échos ambivalents quant à son 'professionnalisme' et sa subjectivité. Dans le discours narratif des *Samouraïs*, on discerne une interpénétration théorique définitive, où s'esquissent en miroir sur une toile de fond limpide tous les concepts majeurs de la pensée de Kristeva. Somme toute, ce processus osmotique se dissout dans le récit autobiographique spéculaire, et finit par se fondre aux conflits complexes des personnages, sans jamais tout à fait s'estomper.

Une maternité s'apparente au concept d'intertextualité: c'est la transposition d'un texte (un original) dans un autre (con)texte (un autre original). La grossesse, désirée depuis un certain temps par Olga, représente pour Kristeva une 'expérience-miroir', une évocation double qui lui permet de revivre de nouveau cette expérience sibylline à travers la protagoniste. Il s'agit d'une initiation organique et spirituelle, que l'on peut tenter d'imaginer, mais jamais dans l'infini équilibre de son harmonie naturelle, "un et pourtant polyphonique", car l'embryon migrateur, fragment de la mère, possède lui aussi une essence qui se fond au corps maternel, tout en gardant sa propre intégrité. Une fois l'enfant né, l'évolution se dédouble, se fracture, pour se rejoindre, se confondre et finalement se désagréger mais jamais irrémédiablement. L'enfantement est une avancée dans un inconnu mystérieux qui se dévoile doucement et l'occasion de constater les théories déjà ébauchées, comme le rapport du

sémiotique au stade du miroir, au symbolique ou encore à celui de l'abjection. C'est aussi pour Olga/Julia la justification de son implantation absolue dans cette nouvelle société élitiste: la naissance de son fils (Kristeva a également donné naissance à un fils) lui fournit les racines nécessaires pour annuler (définitivement?) sa citoyenneté d'étrangère.

La maternité, que certains considèrent comme une mort à soi (la mère de Carole, par exemple), alors que d'autres l'envisagent comme une renaissance à travers le nouvel être, s'annonce souvent problématique. Dans *Les Samouraïs,* plusieurs cas de maternité sont identifiés. D'abord, des maternités révolues et heureuses, telles que celles d'Olga et de Rosalind (selon toutes apparences); par ailleurs, celle de Joëlle incarne une problématique difficile à déchiffer et même à imaginer, alors que la relation entre Carole et sa mère exemplifie la maternité aigrie, l'abjection maternelle dans toute son horreur. Les deux versants de la perspective théorique sont exploités pertinemment, mettant en contraste les obstacles et les réactions, tout en justifiant l'abjection naturelle, à savoir le développement normal de la séparation entre la mère et son enfant.

Les premières femmes signalées typifient la maternité qui comble favorablement, dont les aspects reflètent les émotions prévues, du moins reconnues: l'émerveillement, l'enthousiasme, l'appréhension normale des problèmes attenants et une volonté de jouissance de la situation dans son ensemble. Olga personnifie le modèle de la mère satisfaite, mais également

éclairée par son acceptation positive. Peut-on prévoir autre chose, étant donné l'expérience et les commentaires kristéviens?[29] Ici, la différence n'est tangible que dans sa normalité—dans le fait de devenir autre en donnant naissance, de se scinder en deux—dans le ravissement et l'étonnement éprouvés. Olga se réjouit des sensations inconnues et des effets encore imprévus que ce nouvel être apportera à sa vie et qu'en retour elle aura sur lui.

Par ailleurs, le divorce de Rosalind, provoqué par sa nouvelle contemplation de sa vie et son aspiration à devenir juive dans le sens complet du mot, altère de façon définitive sa tâche de mère. Mais même de loin (elle s'exile en Israël), Rosalind parvient encore à maintenir un juste équilibre entre ses enfants et elle-même et à leur donner le soutien dont ils semblent avoir besoin. Il faut dire que les grands-parents et le mari (Dalloway) sont très compréhensifs, même très patients, contribuant à la sécurité mentale et physique des enfants. Il n'y a aucun rejet violent de part ou d'autre.

Pour ce qui est du cas de Joëlle, ce qu'elle nous en dit déconcerte, car elle s'éloigne de la norme prévue.

> Jessica est venue très tôt, j'étais dans mes études, elle a transité par mon ventre comme en rêve et je l'ai donnée à mes parents, «ton

---

[29] Dans plusieurs de ses écrits psychanalytiques, Kristeva a approfondi le sujet de la maternité: dans *Pouvoirs de l'horreur*, il s'agit de l'abjection maternelle; dans *Histoires d'amour*, elle se réfère à l'amour de la mère pour son enfant, spécifiquement dans "Stabat Mater"; et *Soleil noir* analyse, entre autres, la mère mélancolique.

> meilleur cadeau» (martèle mon père), elle fut leur seconde fille, lectrice précoce, brillante— «ne t'en fais pas, maman, je n'ai pas besoin de toi», c'est presque tout ce qu'elle me dit, et j'ai de la peine à en être fière (*S*,87).

Cette attitude détachée envers sa fille désoriente, parce que l'on se demande si cette partie de l'histoire est fiction, ou encore le résidu d'une cure psychanalytique, celle d'une de ces patientes ou bien quelque chose vécu par Kristeva. Cette facette de Joëlle ne semble s'associer à rien dans la vie de l'auteure, mais qu'en sait-on vraiment? Joëlle ajoute: "Ce carnet [son propre journal] viendrait à la place d'un autre enfant?" (Ibid,87). Une autre correspondance s'instaure entre Olga et Julia, car toutes deux écrivent un livre intitulé *Les Samouraïs*, Olga pour les enfants, l'autre pour les (enfants) adultes (*S*,459). Ce livre représenterait-il à leurs yeux une expérience répliquant la maternité, comme déjà pour Joëlle?

Ces maternités sont des cas 'normaux' dans le sens accepté, où la séparation de la mère et de l'enfant s'est effectuée plus ou moins naturellement et où l'abjection kristéviennne au sens de l'horreur ne s'est pas opérée. Le cas de Carole en revanche ne s'est jamais résolu et modèle cette horreur abjecte: la vive acrimonie qu'elle ressent envers sa mère découle du comportement mesquin de celle-ci. Du mariage de convenance des parents ne pouvait résulter aucune relation chaleureuse ou stimulante: "Carole constituait leur lien. [...] Le compromis entre deux mondes incompatibles. Sa mère l'avait gardée pour accrocher Benedetti; Benedetti l'avait fabriquée pour retenir son mannequin" (*S*,119-20). Renfermée,

méfiante, farouche, Carole ne s'adapte nulle part, refusant la maternité comme un fléau: la seule pensée d'enfanter lui rappelait "le crime de sa mère qui l'avait eue à froid, comme on ouvre un compte en banque" (*S*,123). Évidemment, la mère est (ab)jecte et (re)jette Carole; toutefois, si l'on considère la question du point de vue maternel, elle aussi subit le rejet de son enfant. Dans le texte, la mère semble être totalement insensible à ce phénomène. Cette situation irrévocable conduit Carole à souhaiter sa propre mort. "Sa mère aurait dû avorter, tuer le bébé Carole. Elle aurait préféré être morte plutôt que servir de liaison artificielle entre un mannequin écervelé et un banquier distrait" (*S*,123). L'emploi du pronom 'elle' et du nom 'Carole' marque une distance entre elle et ce bébé, mais par ailleurs et paradoxalement, c'est également un rapprochement, car Carole désire le destin qu'elle assigne à cet autre bébé. Les deux sont radicalement étrangers à la mère et finalement à eux-mêmes. Il y a donc une métamorphose qui s'opère en toute personne lorsque son «moi» est agressé: avec le rejet s'impose l'étrangeté.

Cet étranger, cette étrangeté qui nous habitent tous, nous poussent à cogiter sur cette autre citation kristévienne: "Je fais ce qu'on veut, mais ce n'est pas «moi»—«moi» est ailleurs, «moi» n'appartient à personne, «moi» n'appartient pas à «moi», ... «moi» existe-t-il?" (*Etrangers*, 19). Est-ce encore pourquoi, selon Kristeva, l'individualité est intraduisible, à cause de différences informées par une étrangeté résiduelle et non par des distinctions langagières

qui révèlent des rapports politiques personnels (*CLC*, Clark & Hulley,327)? L'individu kristévien n'est pas un produit uniquement façonné par la société et ses règles, mais bien plutôt celui de sa propre singularité, une singularité généralement inconnue de lui, donc inexploitée.

Le «moi» de Carole est en proie à une crise suicidaire, d'après les signes avant-coureurs qu'elle offre à sa psychanalyste, Joëlle. On rappellera que celle-ci combattait aussi une dépression, suivant la mort de son père. Pour Carole (et peut-être pour Joëlle également), cette mort anticipée fournit une dérobade hystérique devant les conflits qu'elle connaît avec Martin, ainsi que ceux engendrés par sa mère. Ces derniers sont sans doute à la base de tous ses troubles: l'abjection maternelle, radicale, à elle seule peut provoquer la névrose. Un désir latent et jusqu'à un certain point obnubilé, dédouble son propre désir de mort: celui de matricide. Quoiqu'elle le nie (elle se suicidera avant, dit-elle), la mort de sa mère semble à ses yeux la seule issue qui lui reste[30]. Kristeva, dans "Mémoire", déclare que la psychanalyse est

> le [l]ieu de l'abjection maximale, [le] lieu de recueil de l'horreur privée qui ne peut être levée que par un déplacement infini-indéfini dans la parole et ses effets, [...] aujourd'hui devenue, pour moi, la conséquence logique de mes interrogations initiales qu'elle me permet aussi

---

[30] Cardinal a, elle aussi, tenté d'avorter sa mère: de ses 'mots qui disent', elle a voulu anéantir ceux que sa mère avaient proférés lors de sa saloperie.

de poursuivre ("Mémoire",45).

Si l'on suit ce train de pensée, c'est peut-être une des raisons pour lesquelles la mort contamine le texte de ses signes inéluctables, car Kristeva l'a rencontrée à travers ses patients, ses connaissances, son père. Ainsi, le passage de la mort, qu'il soit la réalité, ou un désir de l'éviter ou au contraire de l'inviter, propage un souffle bouleversant dans le récit. La psychanalyse, qui côtoie cette proximité dangereuse de la mort, en est peut-être trop saturée et déteint subrepticement dans le texte. Ainsi, les concepts d'exil et même de maternité impliquent figurativement une mort à soi, puisque les deux exigent une métamorphose personnelle qui annihile l'ancien moi. La mort n'est-elle pas le plus grand et le plus puissant déplacement possible?

Textuellement, la mort est visible par les décès nombreux des protagonistes, surtout vers la fin du livre, où Edelman, Benserade, Bréhal, Martin, le père de Sinteuil, celui de Joëlle, pour n'en nommer que certains, disparaissent l'un après l'autre. Pourtant cette mort est également immédiate en pensée, (par exemple, pour Carole qui joue avec l'idée de s'enlever la vie) et, théoriquement, comme la fin de toute idée, de tout désir, de toute chose. Métaphore angoissante qui sous-tend notre existence entière, elle nous poursuit indéfiniment. Quoi qu'il en soit, l'étrangeté de cette figure affole par ses dimensions inconnues, son rapport imprécis avec l'au-delà énigmatique, son allure sinistre et fatale. Kristeva explique ainsi son étrange effet:

> La crainte de la mort dicte une attitude ambivalente: nous nous imaginons survivants (les religions promettent l'immortalité), mais la mort n'en reste pas moins l'ennemie du survivant, et elle l'accompagne dans sa nouvelle existence. Revenants et fantômes représentent cette ambiguïté et peuplent d'inquiétante étrangeté nos confrontations avec l'image de la mort (*Etrangers*, 273).

La mort et la maternité sont deux thèmes centraux dans *Les Samouraïs*, reliés à toutes les autres théories kristéviennes (l'abjection, le rejet, l'étrangeté, la mélancolie et l'amour, entre autres). Ces rappels théoriques, narcissiques réellement, se réfèrent toujours à ses propres concepts et se construisent d'après ses propres expériences: Kristeva a éprouvé les effets singuliers de ces deux phénomènes, la maternité (la naissance de son fils) et la mort (celle de son père) et l'écriture de ce roman n'est peut-être, en fin de compte, qu'une sorte de thérapie, de catharsis[31] (comme l'auteure elle-même l'a remarqué dans son entretien). Toute écriture kristévienne serait alors un retour à sa 'réalité', où le langage à travers les théories et maintenant la fiction (le personnel) lui fournit l'échappatoire qui permet de se repenser afin de pouvoir cicatriser ses blessures.

---

[31] Cardinal a éprouvé une deuxième fois les bénéfices de sa thérapie; on ne peut dire la même chose de Kristeva, mais il se peut que *Les Samouraïs* soit vraiment cathartique, thérapeutique.

LA DIFFÉRENCE : L'ÉTRANGETÉ DÉPLACÉE

En retraçant le concept de différence dans *Les Samouraïs*, un certain recoupement avec le déplacement et l'inexploré est perceptible, instituant un mouvement continuel de subversion. Les deux notions—la différence et le déplacement—impliquent généralement un changement (vertical ou horizontal) dans l'espace linguistique ou physique. Pourtant, la différence (la substitution) et le déplacement (le changement de place) adoptent des caractères analogues, tant leur perméabilité peut être équivoque et la transgression de toutes les frontières permise.

D'ailleurs, l'emploi du sémiotique (d'après Kristeva) en conjonction avec le langage, comme réceptacle d'émotions, de musicalité, de nuances, démontre nettement une divergence de la norme scripturale traditionnelle, selon laquelle métaphore et métonymie se distinguent nettement l'une de l'autre. En effet, l'esprit initiateur de Kristeva derrière le fonctionnement du sémiotique annonce une intention d'écrire la précarité mais aussi la valeur particulière des mots, des paroles d'un discours qui lui-même est contingent. Dans *La Révolution du langage poétique* et dans *Polylogue*, Kristeva a établi que cette méthode d'écriture n'était pas si neuve après tout. Elle a montré dans son analyse de Mallarmé, d'Artaud et de Sollers comment les émotions, souvent narcissiques, transpirent sous le langage. De même, dans le texte des *Samouraïs*, le récit louvoie à travers les images sensorielles,

les évocations gratifiantes, les figures rhétoriques, les frontières de la signifiance, pour permettre au sémiotique de se révéler. L'empreinte kristévienne derrière le récit de la narratrice est indiscutablement apparente; c'est la linguiste qui rivalise avec sa propre théorie pour son plaisir égotiste et l'édification du lecteur. Ceci dit, il faut reconnaître que le sémiotique kristévien ajoute une optique notable au texte: une différence qui transforme, car c'est bien une occurrence où la marginalité (sensorielle) des mots est perçue dans toute sa dimension conjecturale, c'est-à-dire antithétique, paradoxale.

On reproche souvent à Kristeva de ne pas être féministe, du moins dans l'acceptation américaine et anglaise du terme: c'est vrai qu'elle ne projette pas d'isoler la femme du système patriarcal, de l'en sortir, comme certaines féministes le font. Kristeva souligne l'androgynéité des êtres humains, c'est-à-dire que, selon elle, chacun possède des aspects associés aux comportements typiques aux deux sexes. Ainsi les dyades/couples des *Samouraïs* sont des modèles qui exposent les virtualités sexuelles éventuelles, "microcosme[s] d'un cycle où les phases s'équilibrent sans que l'une soit dévaluée par rapport à l'autre" (Durand (1984),335). John Lechte constate toutefois que Kristeva positionne le 'féminin' dans la matérialité du langage:

> For the feminine would be located in language's unrepresentable materiality—its indeterminate and almost ephemeral aspect—the aspect which places in question all modes of formalization

> traditionally associated with 'nationality' (masculinity) (Lechte,5-6).

Ainsi, l'élément 'féminin' se trouverait situé dans la matérialité (la substance) du langage que la tradition (paternaliste) annule tant sa représentativité est 'éphémère' et 'indéterminée'. Cet élément féminin que Kristeva appelle la chora et qui est un réceptacle autant qu'une marque distinctive correspond au 'poétique' du langage (Lechte 1990, 5), ce que Kristeva a démontré dans son analyse des poèmes de Mallarmé et Lautréamont. L'élément féminin, à cause de son évanescence, peut être caché, oblitéré facilement dans le langage. L'expression 'nationalité' circonscrit précisément cette évanescence, car il dénote dans le système patriarcal une notion d'appartenance, de propriété et donc du nom (du père) qui isole la femme ou du moins la rend dépendante de ce nom. Rappelons que pour obtenir la nationalité française, elle a dû épouser Sollers et a souffert l'aliénation absolue de l'étrangère[32]. Ainsi, on peut mieux comprendre la raison pour laquelle Kristeva privilégie la différence des sexes plutôt

---

[32] Kristeva, dans "Comment parler à la littérature," *Polylogue* (Paris: Seuil, 1977), déclare: "Pour dire les choses brutalement, je parle en français et de la littérature à cause de Yalta. Je veux dire non seulement qu'à cause de Yalta j'ai dû me marier pour avoir un passeport français et travailler en France; mais qu'à cause de Yalta j'ai désiré me «marier» avec la violence qui me ronge depuis, dissout l'identité et les cellules, envie les reconnaissances et bouleverse les nuits, les repos, fait sourdre la haine sous ce qu'on prend habituellement pour de l'amour, bref me torpille à mort: ce qui fait que, comme vous l'avez sans doute déjà remarqué aucun «je» ne me reste, aucun imaginaire, si vous voulez, et que tout s'évade ou se reconstitue dans de la théorie ou de la politique ou de l'activisme..." (175).

que leur égalité, puisque de cette façon la femme peut retenir sa distinction sans avoir à se prostituer.

> Plus que l'égalité, c'est la différence des sexes qui intéresse la génération des *Samouraïs*. La maternité n'est pas forcément une fatalité, mais peut être aussi un libre choix et une source d'épanouissement personnel et social, aussi bien pour une femme, que pour le couple et l'enfant, quelles qu'en soient les épreuves (Bélorgey,65).

La féminité se lit dans la polyphonie et l'altérité du texte, représentée par le dialogisme des personnages, de leurs visions et émotions, établissant, semble-t-il, "a certain equilibrium in the social and psychic experience of individuals—between language (symbolic) as meaning, and (potentially) poetic non-meaning (semiotic): that is, for what can both erase and multiply meaning" (Lechte,209). Le dialogisme entre les éléments symboliques et ceux du sémiotique se manifeste dans la structure diégétique des *Samouraïs*, sans d'ailleurs imposer au sujet énonciateur une seule signifiance mais plutôt la possibilité de plusieurs.

Le texte kristévien illustre une modernité certaine dans sa construction: le fond épouse la forme pour en faire un tout rayonnant à partir de la protagoniste, Olga. La vie trépidante de celle-ci se manifeste, intellectuellement et physiquement, dans une histoire sans linéarité réelle dont le centre évolue selon les activités, les accomplissements et le succès de l'héroïne. D'ailleurs, la matérialité linguistique se retrouve dans un langage qui se fragmente, marqué par des ellipses et des blancs nombreux. De multiples parenthèses suggèrent un

non-conformisme frondeur, mettant en valeur la brièveté des phrases, leur rapidité, le discontinu de leur tournure; les chapitres se succèdent sans pour autant s'enchaîner de façon à reprendre le fil du récit immédiatement. Chacune des parties n'est jamais reliée aux autres par un lien sensible, mais au contraire assume une atmosphère nouvelle non anticipée. Le lecteur se trouve abruptement situé dans un autre décor, une autre phase de la vie d'Olga, si bien qu'il ne s'y reconnaît plus; il lui est certes toujours possible de se retrouver, mais il faut prendre du recul pour s'assurer de n'avoir rien manqué. À la fin, le lecteur comprend et participe à ce ludisme textuel. La constante adéquation entre le fond et la forme se traduit en un jeu de saute-mouton qui veut imiter l'existence dynamique d'Olga et le stress de la vie contemporaine environnante, la turbulence des événements politiques nationaux et internationaux, la profonde inquiétude de cette société dans son ensemble. La différence—le changement perpétuel—s'insinue entre les lignes, dans les mots et leur mouvement, parfois difficile à identifier, mais présent comme l'air que l'on hume, comme le vent qui souffle et fait bouger tout.

Du reste, le vent (comme dans le texte régien) est un élément dominant dans l'univers kristévien, et règne sur l'île. Selon Kristeva, cette manifestation troublante du vent se répète dans ce texte où elle a tenté de réaliser

> [une] construction de discontinuités, de fragments, de liaisons fugaces, de résonances

> réciproques entre les personnages, les espaces et les discours, de manière que l'emblème du livre soit, non pas une montagne, mais une île. Une île secrète où se retrouvent les personnages, une île ouverte à tous les *vents*, aux *vents* des autres chapitres ainsi qu'aux *vents* des interprétations que les lecteurs peuvent apporter, dans le blanc, la césure entre les séquences (Bélorgey, 59, je souligne).

D'ailleurs, l'île familiale montlaurienne, île toujours accessible au vent, sert de lieu de refuge, modifiant aussi les coutumes de ceux qui y résident, en les abritant et en les isolant; l'écart—le recul et l'isolement—laisse son empreinte sur ceux qui l'habitent ou la visitent. Cette île, "lieu clos, [...] où le temps «suspend son vol»" (Durand 1984, 287), euphorise l'exil: c'est la retraite désirée du monde bruyant, trop rapide, un retour à une source utérine bienfaisante, enveloppante. Aveugle à l'étrangeté de l'émigré, l'île, de sa distance de la terre ferme, supprime toute attache et libère sans astreindre; elle protège sans jamais retenir. La préface exégétique du livre prépare vaguement notre jugement à ce propos car elle souligne ce 'loin, de très loin' (l'île?) auquel la narratrice prétend et dont elle a besoin pour maintenir cet aspect omniscient et équivoque de son récit.

Toutefois, comme c'est Olga qui habite l'île et Joëlle qui écrit dans son journal, le narrataire est confronté par une nouvelle confirmation du schisme de l'ego kristévien, illusion qui se crève de plus en plus. Cet avertissement semble également prévenir le lecteur d'un dialogisme où son attente sera troublée par des effets langagiers polyphoniques,

par des instances narratives équivoques. La narratrice représente l'auteure, la seule qui peut vraiment s'immiscer dans le discours narratif, dans les pensées intimes des protagonistes, puisqu'elle a vécu—ou elle imagine—ces souvenirs et ces événements distants. Effectivement, la part de fiction ne change rien au projet autobiographique, puisqu'une réminiscence se compose toujours de réel et d'imaginaire: seulement, ici, ce mélange est reconnu, souligné même. Cette déclaration de Kristeva confirme davantage ce trompe-l'oeil:

> One [woman] is named Olga; she is a young linguist who comes from the East—one recognizes in her, of course, myself. There is another named Carol, a woman who undergoes all the crises that we lived through around May, 1968, who is affected by depression—who I consider at once as a prototype of our generation but also as a nocturnal double of Olga. And then there is a third who is a psychoanalyst, who keeps her journal, and who sees all this French and Parisian society with distance and irony. The three can be considered aspects of the narrator. (*CLC*, Clark & Hulley, 335)

Puisque la narratrice incorpore des aspects des trois femmes des *Samouraïs* et que ces mêmes femmes possèdent des caractéristiques analogues à celles de l'auteure, il devient impossible de ne pas conclure que cette narratrice et Kristeva s'apparente.

L'élément de facticité en soi est soulevé par Joëlle qui, en théorisant le problème de la fausseté inévitable, condense la problématique du roman et de l'autobiographie ainsi:

> [...] comment peut-on écrire des romans, donc construire du faux, un monde tel qu'on le désire,

> et non pas tel qu'il est, alors que chacun est malade de mensonges? On croit guérir le mensonge par un beau mensonge. Voilà une fausse idée par excellence... (*S*,87).

Le livre d'Olga (et de Julia), titré *Les Samouraïs*, est peut-être fabriqué de mensonges, mais ce sont des mensonges vécus, donc 'vrais'. Une remarque de Jessy, rapportée par Joëlle dans son journal, reflète l'opposition de la critique, prévue par Kristeva: "Faire de la littérature pour enfants après tant de prétention intellectuelle!" (*S*,458). Par la réaction de Joëlle, l'on devine une défense prévue par l'auteure à l'avance:

> [...] toute littérature est peut-être faite pour les enfants. On dit que les romans sont achetés par les femmes. Je dirais: par les femmes-enfants, par les hommes-enfants. Il faut un don de rêverie naïve pour fabriquer encore de l'émotion avec ces signes ridés que sont les mots [...] pour refaire le jeu de vie et de mort à l'usage des enfants que nous oublions d'être [...] les adultes-enfants se racontent des histoires artificielles pour ne pas mourir de leur vivant (*S*,459).

Ce don de "rêverie naïve" devient la mesure kristévienne de sa nouvelle veine d'écriture; *Les Samouraïs* est une "histoire artificielle" puisque c'est bien d'un roman dont il est question, roman qui manifeste son désir de préserver sa propre vie, de "ne pas mourir de son vivant". Il s'agit de la part de Kristeva d'un désir de mieux communiquer avec son lectorat, de lui transmettre des "messages particuliers", de dialoguer politiquement avec lui.

> Perhaps I am becoming a "writer" myself, to do more fiction for a while, perhaps to return later to philosophy. [...] But it is an idea which

> attracts me for the moment, to try to speak about my experience in a more fictional way [...] which is a form [...] of finding the maximum of singularity and [...] of communicability. [...] I think that there is in fiction something which reconciles the fact of being very particular and the fact of carrying a message which is understood by the most people possible. It is a form of atomized politics, [...] in the sense of the atomizer, "the spray" (*CLC*, Clark & Hulley, 335).

Kristeva semble avoir abandonné, pour le moment, la théorie pour le roman, justement pour pouvoir écrire/raconter sa vie, laisser une trace personnelle autant que littéraire. Comme Gabrielle Roy (et tant d'autres artistes), elle veut s'immortaliser.

Dans *Les Samouraïs*, l'étrangeté est présentée sous presque tous ses aspects virtuels et c'est la marginalité des personnages, de leurs dialogues, que la narratrice cherche à analyser, à communiquer au narrataire: marginalité que Kristeva a également connue. Cette altérité est aussi visiblement à l'oeuvre dans son récit autobiographique: dans son avant-gardisme, son moi éclaté, son dialogisme théorique et métaphysique; derrière cet écran se devine l'influence de cette intelligentsia parisienne qui l'a accueillie et sustentée de ses pensées postmodernes.

CONCLUSION : IDENTITÉ

> To read a narrative that depicts the journey of a female self striving to become the subject of her own discourse, the narrator of her own story, is to witness the unfolding of an autobiographical project.
> Lionnet, "Métissage, Emancipation, and Textuality"

L'ALTÉRITÉ DU PROJET AUTOBIOGRAPHIQUE CONFIRMÉE

En récapitulant les nombreuses études qui ont été faites sur la définition problématique de l'autobiographie, nous avons souligné l'aspect irréductible de son rapport à la fiction. Celui-ci ne peut jamais être élucidé puisque la fiction rentre déjà dans toute expérience du vécu et que tout récit imaginaire est marqué par la subjectivité de son auteur. Nous avons donc adopté la perspective de Bruss, de Lionnet et de Hewitt, qui traitent l'autobiographie comme un projet plutôt qu'une structure, un style ou une promesse de 'ne pas mentir'. Ainsi, pour les trois auteures étudiées, ce projet de 's'écrire' prend des formes très diverses qui situent chaque texte différemment quant au romanesque, voire au texte écrit, mais aussi en ce qui concerne le projet identitaire de son auteure. Les trois se rangent pourtant dans un même domaine culturel francophone, tout en se distinguant à cause de leur excentricité particulière par rapport à la France hexagonale. Pour cette raison, elles illustrent toutes les trois le "métissage culturel" dont parle Lionnet, même si elles sont toutes de race blanche et d'un milieu plus ou moins bourgeois.

À cause de leur choix d'écrire en français, elles se placent dans la tradition autobiographique féminine et française décrite par Hewitt, qui fait ressortir la féminité vécue par des femmes écrivant en français. Cependant, avant de tenter de cerner ce que notre étude de Roy, Cardinal et Kristeva ajoute à celles de Lionnet et de Hewitt en particulier—prolongeant leur analyse de la double altérité "métisse et féminine"—, il faut revenir à l'altérité fondamentale de tout projet autobiographique. Cette altérité en elle-même reste une préoccupation pour toutes ces auteures. Chacune s'interroge sur le 'statut' d'un texte qui, pour remplir la fonction que l'auteure lui assigne, doit être reconnu avant tout comme un projet auto-bio-graphique, quelle que soit son étiquette générique.

Ce faisant, Cardinal et Kristeva illustrent l'observation de Hewitt: "Breaking generic rules becomes an integral part of the (artistic, personal) signature of the autobiographer, as well as a sign of the particular sociohistorical period of the writer" (1990, 193). Néanmoins, Roy est aussi consciente du fait que l'autobiographie n'est jamais un genre impartial, ce projet comprenant toujours le regard d'autrui—du lecteur, facteur consubstantiel de sa facture—, mais aussi du 'moi' présent qui regarde celui du passé, devenu (comme) un personnage (de roman). Le dialogisme du sujet double finit par incorporer l'autre (celui qu'il n'est pas et celui qu'il n'est plus) dans une image textuelle de soi—comme—autre: "The split between subject narrating and object narrated

constitutes the distance needed to see oneself (as another). [...] Ultimately, the texts dramatically incorporate the other into the portrayal of the self" (Hewitt,194). De quelque manière que l'on observe ce processus, le 'fictif' entre en jeu dans cette exploration de l'identité textuelle qui est créée, plutôt que reproduite: "It is as if the true stories of self, of life, could only be traced through a double/other in a dubious act of invention, fantasy, disguise, imitation [...] as fabrication of history and reality" (Ibid,194). Ce leurre constitue mais interrompt également le projet autobiographique, remettant en question au fur et à mesure les affirmations auctorielles par rapport à l'authenticité de sa transcription du passé, du cheminement identitaire du 'moi'. "The element of fiction forcefully challenges the validity of the author's claims to have faithfully reported on the past, or to have honestly described her search for identity, even though it also enables her story to unfold" (Ibid, 194). Notre analyse démontre donc la prépondérance de la fiction dans tous ces projets autobiographiques, selon la fonction principale assignée au texte. Leur hétérogénéité se manifeste aussi bien au niveau de l'encodage (l'attitude de l'auteure) que du décodage (la réception du lecteur).

ALTÉRITÉ TRIPLÉE

En comparant les textes, on peut repérer pour chacun une fonction principale qui correspond à l'idéologie de l'auteure

et produit une différence scripturale. Quoique les trois écrivaines soient toutes nées au vingtième siècle, un écart temporel sépare Gabrielle Roy des deux autres. Elle est leur aînée de vingt à trente ans, appartient à une époque, à un milieu où tout n'est pas théorisé. Elle peut encore croire à une certaine sincérité et à l'unité du moi. Cet aspect à lui seul domine, au fond, son approche de l'écriture, de la vie et de sa perception de soi.

L'écriture remplit pour Roy une fonction esthétique avant tout—qu'elle soit fictive ou autobiographique—, perspective qu'elle continue à perpétuer, malgré sa conscience du métissage apparent dans ses textes, supposément d'un genre ou de l'autre. Ainsi, le choix régien de l'autobiographie classique, assurant un cadre traditionnel au récit-de-vie, se conçoit par son désir de laisser une oeuvre qui offre une certaine image d'elle-même. Sa tâche est de trouver les bons mots pour mettre en oeuvre l'éloquence narrative nécessaire à la transformation de son histoire personnelle en récit et séduire ainsi son lecteur. Le regard nostalgique qu'elle porte vers le passé lui permet de revaloriser ses racines ancestrales et de la rapprocher de la civilisation française tout en soulignant sa lignée acadienne et québécoise et l'intervention de la culture anglaise. Son portrait d'elle-même est un mélange des émotions nommées dans le titre de l'autobiographie, mais finit par accentuer davantage son côté gai, idéaliste et optimiste. D'ailleurs, le réalisme plutôt pessimiste de ses premiers romans, *Bonheur d'occasion* et *Alexandre Chenevert*, est

remplacé par un idéalisme plus subtil et lyrique dans ses autres écrits.[1] Gabrielle Roy tenait à rejoindre à travers son oeuvre un auditoire non seulement francophone mais "venant d'horizons les plus divers possible et dans le plus grand nombre de pays possible" (Lewis (1984b, 565), en prônant l'entente mutuelle entre les peuples. Elle tenait également à ce que ses ouvrages soient traduits le plus tôt possible. Cette universalité humaniste a souvent été considérée dans le contexte de l'Amérique du Nord, mais selon Lewis, Roy la comprenait vraiment au sens mondial: "Le rayonnement de l'oeuvre rejoignait donc les visées littéraires de son auteur, soit de dépasser le stade d'une reconnaissance québécoise, canadienne-française ou canadienne [...] pour atteindre la réputation d'un auteur de la littérature mondiale" (Ibid). Finalement, l'écriture régienne a absorbé entièrement la vie de l'auteure, couronnant une carrière dont les écrits transmettent à la postérité une image d'elle-même qu'elle a façonnée très consciemment.

Alors que Roy choisit l'autobiographie 'classique', gouvernée par un pacte de lecture qui annonce un voeu

---

[1] Dans *La Détresse et l'enchantement*, Roy mentionne les difficultés qu'elle a rencontrées en écrivant ces deux romans (111-12). On perçoit aussi une certaine nostalgie rattachée à son portrait de jeune fille enjouée et rieuse, tout comme si elle regrettait de ne plus être cette femme (479). Lewis, dans son entrevue avec elle, mentionne que Roy voyait en Alexandre Chenevert "une représentation d'elle-même" qui la troublait énormément (1984b, 568). On se demande quelle serait l'image qu'elle aurait peinte d'elle-même dans les deux derniers volets de son autobiographie inachevée.

d'authenticité, Cardinal décide d'être ambivalente et garde son histoire en équilibre précaire entre le romancé et l'autobiographique, l'imaginé et le vécu. Son récit, qui tient de la confession, est thérapeutique dans sa fonction première, prolongeant la psychanalyse qu'elle raconte. Il s'agit d'extérioriser le passé afin de l'exorciser et de pouvoir enfin vivre librement. C'est donc un regard horrifié, douloureux que Cardinal jette sur ce passé, regard qui entraînera néanmoins une métamorphose curative et transformatrice de son moi (elle devient autonome et découvre l'écriture), métamorphose dont les lectrices vont pouvoir profiter à leur tour. De cette perspective, son texte se rapproche du témoignage qui incite le lecteur /la lectrice à se libérer comme elle.[2] Enfin, cette nouvelle identité la poussera à vivre entre le centre et les marges, entre deux cultures, en France et au Québec, puisqu'elle ne peut plus retourner en Algérie, les pieds-noirs n'étant plus bienvenus. La carrière de Cardinal se divise maintenant entre sa famille, l'écriture et son engagement politique pour la cause féminine. Contrairement à Roy, qui avait adopté de résider de façon

---

[2] Felski (1989) prétend que le récit 'à saveur de confession' féminin partage "an explicit rhetorical foregrounding of the relationship between a female author and a female reader and an emphasis upon the referential and denotative dimension of textual communication rather than its formal specificity". En d'autres mots, le texte "is read less for its own sake, as a literary construct, than for its content in relation to its similarities and differences to the reader's own life. Reception [...] is strongly functional and often collective" (88, 93).

permanente au Québec, Cardinal choisit de 'faire la navette', de rester en transition.

À l'opposé, l'esprit post-structuraliste de Kristeva opte pour la 'nouvelle autobiographie', sous forme de roman à clefs, dont la structure éclectique s'adapte mieux à l'existence frénétique et dispersée d'Olga et au 'moi' éclaté kristévien. Par son récit autoréférentiel, la théoricienne se pose comme sujet-en-procès dans un texte également en procès et analyse ironiquement, d'un regard critique et ludique, les (d)ébats de l'élite intellectuelle parisienne. Sa théorisation de l'étrangeté et de la maternité, sous tous leurs aspects, souligne la marginalité qui leur est fréquemment rattachée, que ce soit à cause de complexes d'infériorité ou de supériorité. Mais le texte renvoie toujours à Kristeva: ce sont ses théories linguistiques, ses critiques psychanalytiques, ses concepts du sémiotique qui prévalent et étoffent le récit-de-vie (dé)voilé.

On peut donc apercevoir trois fonctions distinctes qui caractérisent chacun de ces projets autobiographiques: le texte esthétique régien construit une représentation de soi qui se veut unifiée, cohérente et immortalisée; le texte thérapeutique cardinalien, dans lequel l'auteure conjure son passé en usant brutalement des mots/maux féminins jamais exprimés auparavant; enfin le texte critique kristévien s'analysant en tant que récit polyvalent/polymorphe/en-devenir et met en procès Kristeva elle-même, comme sujet.

DÉPLACEMENT : EXIL ET (EX)CENTRICITÉ

Ces mêmes récits illustrent également, en parallèle, trois façons d'éprouver la différence due au déplacement: l'universalisme humaniste et littéraire régien; la marginalité culturelle cardinalienne; et l'étrangeté théorisée (l'exotisme intellectuel) de Kristeva. Chaque femme expérimente l'aliénation personnelle et/ou collective, son expatriation impliquant l'avènement de deux bouleversements essentiels dans sa vie, le déplacement géographique (physique et social) et l'intervention/ l'acquisition d'une nouvelle langue. Écrire dans la langue de la norme, de la civilisation dominante, s'avère presque toujours un problème pour les déplacé(e)s. Roy choisit de rester fidèle au français, mais en faisant face à un français dominant qui n'est pas le sien. Elle contourne ce phénomène en s'appropriant la langue narrative (accessible, orale, du conte) héritée de sa mère et qui, selon Béatrice Didier, relève du domaine féminin (1981,32). Quant à Kristeva, ayant appris le français pour ne pas se conformer au modèle colonisateur communiste (en Bulgarie), elle avoue plus tard s'être habituée au début de sa carrière, au discours des intellectuels, afin de démontrer qu'en tant que femme, elle pouvait maîtriser cette langue phallogocentrique. Cardinal, pour sa part, refuse aussi d'être rangée d'un côté, les hommes de l'autre: l'aliénation est pour elle une affaire de préjudice envers sa condition personnelle de femme, qu'elle soit le résultat d'un écart linguistique, sexiste ou

paternaliste. Ses rapports à la langue française—la crudité de son choix de mots—résultent certainement d'une perception du français hexagonal, correct, comme langue dominante et normative (selon les règles), découlant d'un phallocratisme opprimant. Ayant perdu la langue (arabe) qu'elle associe aux moments heureux de son enfance, elle doit se réconcilier avec le français usurpateur.

Les rapports des trois auteures au colonialisme (politique et/ou culturel) les situent différemment quant au concept de 'métissage/mé-tissage' proposé par Françoise Lionnet, qui est lié au "[...] concept of solidarity which demystifies all essentialist glorifications of unitary origins, be they racial, sexual, geographic, or cultural" (1989, 9). Ainsi, "[...] *métissage* is the fertile ground of our heterogeneous and heteronomous identities as postcolonial subjects" (1989, 8). L'autobiographie romancée, récit 'hybride' qui renferme deux codes génériques, s'annonce comme une forme appropriée pour communiquer l'expérience du "métissage". Il s'agit d'une sorte de bilinguisme textuel, où le vécu et le fictif sont intercalés, produisant un 'mé-tissage' inter(-)textuel dans le sens de Barthes et de Kristeva. En poursuivant notre comparaison des auteures, on constate que Roy et Cardinal appartiennent à des cultures francophones de la diaspora, dont la France est le 'berceau' civilisateur /colonisateur, mais que, néanmoins, leurs liens à la France divergent beaucoup.

Roy, en tant que Franco-Manitobaine, représente des

colonisateurs devenus à leur tour colonisés par le Canada anglais, mais aussi (culturellement) par la France et le Québec. Elle veut en même temps se dissocier des cultures dominantes—française/québécoise et anglaise/américaine—, en devenant une écrivaine 'universelle' et cherche, comme dans son adolescence, à mériter le triomphe (la vengeance) par son excellence indiscutable. Son autobiographie raconte ses premiers déboires occasionnés par sa marginalité, difficultés qui la pousseront plus tard à s'identifier à des racines paradoxalement nomades, sans point d'attache précis en termes géographiques.

Par contre, Cardinal recherche l'identification avec les colonisés, mais ne peut pas vraiment aspirer à une nationalité algérienne puisqu'elle fait partie de la communauté colonisatrice française—elle n'est ni arabe ni islamique. En tant que pied-noir, sa culture reste marginale, hybride. De langue et de sang français, elle dépend de la mère-patrie tout en ne relevant plus d'elle. Mais, par l'entremise de son père, elle possède la citoyenneté française qu'elle dédaigne cependant, car elle représente le pays des règles qu'elle abhorre et qui l'ont étouffée, tout comme l'Algérie l'a été. Cardinal vit donc dans 'l'ailleurs', entre deux continents, l'Europe et l'Amérique du Nord.

Quant à Kristeva, sa différence/son étrangeté s'étend/s'entend d'une autre façon, puisqu'elle est née dans un pays dominé et exploité, mais non par la France. Elle choisit de parler français et d'habiter ce pays, ancien empire

impérialiste, par opposition à ses origines et par désir d'appartenir à une culture supérieure. La France (et Paris en particulier) l'attire en tant que centre de l'élite intellectuelle. Sa propre provenance d'un pays communiste séduit les Parisiens, exposant un attrait exotique qui, à la fin, facilite le succès pour elle. Son mariage et sa maternité la francisent complètement, lui permettant de reléguer son pays et les siens dans le passé (du moins dans le texte). Au contraire des deux autres écrivaines, Kristeva cherche et (re)trouve sa différence, elle ne lui est pas imposée de naissance. Devenue membre d'un petit groupe cosmopolite (au sens littéral du mot), elle surpasse le voeu le plus cher de Roy. Sa marginalité sera celle des 'samouraïs', son 'métissage' lié davantage à son identité sexuelle qu'à celle de ses origines ethniques ou linguistiques.

DIFFÉRENCE / DIVERSITÉ : FÉMINITÉ / MATERNITÉ

Le projet autobiographique est toujours marqué, en termes psychanalytiques, par un certain narcissisme: le 'moi' se regarde, s'analyse, se raconte, se construit dans un dédoublement associé à l'imaginaire, au stade du miroir qui permet l'accès au symbolique, la séparation de la mère et l'initiation au langage. Il s'agit d'un procédé discursif qui institue un dialogue avec le même et l'autre, avec soi-même

comme autre et autrui comme soi-même.[3] Pour ces trois femmes, leur féminité est centrale dans ce projet, non seulement par rapport aux hommes dans leur vie et leur texte, mais en ce qui concerne leur relation à leur mère et/ou à la maternité.

Cet aspect de la féminité/maternité est traité dans une perspective psychanalytique de façon explicite par Cardinal et Kristeva. Par contre, la psychanalyse ne fait pas partie de l'oeuvre régienne. Dans son récit autobiographique, Roy évite de s'attarder sur le désir refoulé, la sexualité et ses expériences physiques en tant que femme: de ce point de vue, toute relation demeure plus ou moins imprécise. Même avec sa mère, ses liens étaient reflétés sous un jour ambivalent—d'une part, elle s'approprie certains des attributs maternels, pour en rejeter d'autres radicalement. Son récit autobiographique tente d'élucider cette confusion en justifiant son choix de vie autonome. D'autre part, ses romans et nouvelles exposent la souffrance des femmes, leur situation existentielle, envisagée souvent par elles comme sans issue possible à cause de leurs croyances et de leur éducation. Par ailleurs, dans la vie réelle, Roy a accordé peu d'entretiens publics et s'est tenue à l'écart de tout militantisme féministe. Paula Gilbert Lewis prétend que Roy était "convaincue du caractère excessif et extrémiste de la littérature féministe québécoise [...], insist[ant] sur le

---

[3] Voir Raoul (1991), en particulier les parties sur la psychanalyse et le narcissisme (260-65).

fait qu'elle était non seulement en faveur de la libération de la femme, mais qu'elle avait été une des premières à appuyer un tel mouvement" (1984b, 567). Ainsi, Gabrielle Roy refusait d'être confinée à un ghetto d'écriture féminine ou même d'écriture minoritaire, mais visait plutôt un humanisme universel. Un rapprochement de sorte avec Simone de Beauvoir est ici possible, puisque celle-ci refusait de féminiser sa philosophie et préférait adopter une logique plus masculine, tel que souligné plus haut (Hewitt 1990, 16-17). Dans ce sens, on peut dire que l'universalisme régien traduit une dialectique masculine. Somme toute, Roy recherche la solidarité internationale dans la littérature ("son but [était] de devenir un écrivain du monde")(Lewis 1984b, 575), quitte à risquer d'être accusée d'un manque de solidarité et à être solitaire dans son pays d'adoption.

Une question qui demeurera sans doute toujours sans réponse: pourquoi Roy n'est-elle jamais devenue mère? Elle aurait dit à Paula Gilbert Lewis (1984b) que "[...] la plus grande joie d'une femme consiste à donner naissance à un enfant, et à ajouter ainsi une vie de plus au genre humain". Mais elle ajouta avec tristesse qu'une "mère ne pouvait jamais transmettre son expérience à sa progéniture [... et] l'enfant, pour apprendre à connaître la vie, n'avait au fond que ses propres moyens" (567-68). Bien qu'elle se soit mariée assez tard dans sa vie et qu'elle ne parle jamais de son mari, se peut-il que la condition féminine dont elle a été témoin durant sa jeunesse l'ait influencée négativement? Ou alors,

comme bien des femmes de carrière, elle a peut-être préféré se consacrer complètement à son oeuvre et vivre sa maternité dans (et par) ses écrits. François Ricard, dans "La Biographie de Gabrielle Roy: problèmes et hypothèses," *Voix et Images* 14.3 (1989), semble corroborer ceci en affirmant: "[sa] vie, en somme, est [...] entièrement livrée à l'écriture: elle en devient pour ainsi dire le produit ultime" (457).

Puisque son histoire dépend d'une cure, Cardinal se doit de révéler les symptômes complexes et intimes qui identifient sa névrose et l'associent à celle d'autres femmes. En transformant son analyse en récit, la narratrice assume la triple fonction d'analyste, d'analysante et de (méta)critique. Elle va au-delà de la psychanalyse, celle-ci ayant déjà atteint son but. Son apprentissage de l'écriture l'émancipe du joug du psychanalyste, et elle ne se sent plus obligée de n'avoir à dire que la vérité comme dans son bureau (Lionnet 1989, 198). Cardinal refuse d'ailleurs d'être reconnue en tant que spécialiste en psychanalyse, ou d'avoir "écrit un livre sur la psychanalyse" (*AD*, 27). Mais c'est grâce à la cure et au psychanalyste que Cardinal est parvenue à accoucher de son nouveau 'moi', et à se libérer des règles en général ainsi que de la sujétion de sa mère. L'abjection horrible, inspirée par celle-ci, finit par s'annuler au cimetière, quand Cardinal lui avoue son amour et fait la paix avec elle. La vision problématique cardinalienne de la maternité consiste davantage en son attitude psychique envers ce phénomène. Sa propre expérience de la maternité est peu discutée dans le texte;

selon toute apparence, elle prenait soin de ses trois enfants (le même nombre que sa mère), seule et malade, refusant l'assistance maternelle. Au contraire de Roy, Cardinal recherche la solidarité à travers les femmes/le féminisme et formule un engagement politique par son écriture (l'encre noire).

Kristeva, par ailleurs, en tant que psychanalyste et théoricienne, prolonge les théories de la psychanalyse (et de la linguistique) dans son discours: si bien que la diégèse des *Samouraïs* en est saturée et devient un "projet théorique qui s'intimise, s'intériorise" dans l'histoire même (Bélorgey, 1990, 59). Dans l'auto-récit biographique kristévien, les liens entre mère et enfant sont plus accentués et chaque cas de maternité évoqué sert d'exemple théorique à l'abjection maternelle, bien ou mal vécue. Contrairement aux deux autres auteures, pour qui le père est plus ou moins absent ou éclipsé par la mère, le père de Kristeva semble avoir eu un impact positif sur sa vie, lui communiquant cette soif de connaître et de rechercher l'étrangeté. Effectivement, l'écrivaine admet combien la mort de son père l'a affligée dans une discussion de son dernier roman, Le *Vieil homme et les loups* (1991), histoire qui évolue autour d'un vieil homme, qui peut ressembler au père de la romancière.[4] Pour Kristeva, la

---

[4] Kristeva avoue: "Le projet [du *Vieil Homme et les loups*] se situe au point de rencontre d'un choc individuel qui est celui du deuil (la mort de mon père qui fut assassiné dans un hôpital à Sofia par l'incompétence et la brutalité de la médecine et du régime)" (Sichère 1992,75). L'empreinte durable

psychanalyse joue un rôle prépondérant dans sa vie: elle est devenue pour elle une manière de percevoir métaphysiquement et avec une plus grande lucidité son existence comme celle des autres, de vivre "intensément le transfert et le contre-transfert"[5] à travers ses patients (Bélorgey 1990, 65). Dans *Au Commencement était l'amour. Psychanalyse et foi*, l'auteure montre jusqu'à quel point la religion et la philosophie exercent une profonde emprise sur toutes les sociétés et toutes les cultures, surtout occidentales. Sa théorie du sémiotique, dans sa dimension psychanalytique, révèle un aspect négligé du langage, annonçant/dénonçant les multiples pulsions sous-jacentes qui définissent la marginalité du sujet. Autorisant l'analyste et l'analysant(e) à pénétrer leur inconscient et à en dégager les éléments néfastes à leur bien-être psychologique et physique, le sémiotique leur apprend aussi à mieux connaître leur psyché et à mieux vivre.

Or, dans les cas analysés, le 'moi' raconté—qu'il soit unifié (Roy), libéré (Cardinal) ou éclaté (Kristeva)—tend à souligner les écarts individuels entre ces femmes et la

---

produite par son père paraît s'être (ré)percutée dans le dessein de subversion et de transgression de la fille. Dans *Les Samouraïs*, la mort du père de Joëlle constitue pour celle-ci une grande épreuve qu'elle arrive difficilement à supporter et qui la fait dériver vers la dépression.

[5] Kristeva, dans *Au Commencement était l'amour. Psychanalyse et foi* (1985), admet que: "D'être le sujet d'un discours amoureux pendant les années de mon analyse (et, au meilleur des cas, après), je suis en contact avec mes potentialités de renouvellement psychique, d'innovation intellectuelle, voire de modification physique."(12)

spécificité de leur projet autobiographique. "In this respect, the self-conscious writings [...] of women who perceive themselves as both the one and the other, epitomize the post-modern condition" (Raoul 1993,262). Pourtant cette spécificité expose des aspects de leur vie qui leur sont communs: l'exil et la maternité, ainsi que la part aléatoire de fiction associée à toute écriture. Dans chaque récit, certains éléments textuels servent de stratégies pour produire un certain effet sur le lecteur. Dans mon analyse de ces trois auteures, j'ai montré dans chaque récit que le langage se distinguait par certains mots contenant souvent une connotation spécifique, même multiple, comme le mot 'règles' chez Cardinal. Le fonctionnement de ce terme brouille la différence entre métaphore et métonymie, contribuant alors à l'effet d'hybridation du texte. Par ailleurs, dans son emploi du sémiotique, Kristeva privilégie et souligne les conotations sous-jacentes du langage, qui finissent par établir leur propre contexte pulsionnel, comme pour 'étoile', 'fauve', 'écureuil', mots qui deviennent des synecdoques révélant, dans ce cas, une facette d'Olga. Enfin, dans le récit de Roy, des mots comme le nom 'Marchand', par exemple, suscitent des quiproquos ou des écarts linguistiques et émotionnels entre elle et sa mère, apportant des moments de détresse pour l'une et d'enchantement pour l'autre en même temps qu'un sourire amusé chez le lecteur.

Dans un projet de recherche futur, l'analyse d'autres textes autobiographiques de femmes apporterait certainement

des points de comparaison utiles. Le cas de Duras, par exemple, permettrait d'aborder deux versions du même projet autobiographique, *L'Amant* et *l'Amant de la Chine du Nord*, illustrant les effets d'un changement dans les rapports entre le vécu et la 'fiction'. Chez Duras, comme dans les cas de Roy et de Cardinal, la relation du 'moi' à la mère est centrale et reliée à la nostalgie du pays perdu, au désir de s'identifier avec le colonisé par opposition au groupe colonisateur dont on fait (ou peut faire) partie. Chez Sarraute, un autre cas possible, on découvrirait peut-être des stratégies plus proches de celles de Kristeva, de l'étrangère assimilée à la France, qui acquiert grâce à cette identité double, un statut cosmopolite. Yourcenar, par contre, fournirait un cas inverse, celui de l'Européenne francophone qui choisit l'exil dans un milieu anglophone où elle a continué néanmoins à écrire en français. Pour elle et Wittig (vivant dans un exil comparable et lesbienne également), leurs rapports à la maternité/ féminité montreraient sans doute plus d'ambivalence.

Roy, Cardinal et Kristeva ont toutes trois formulé une spécificité qui se résorbe, à la fin, dans leur altérité (inter)subjective/personnelle d'(auto)exilée et d'(auto)biographe. Aucune ne souhaite un univers 'androcentriste' ou 'gynocentriste', mais elles veulent, par contre, assurer l'unicité de leur voix scripturale, faire entendre l'altérité du sujet féminin dans son dialogisme marginal. Car, comme Smith (1987,176) le prétend, la femme parle de sa culture (et de sa propre histoire) des marges et, bien que ces marges

soient limitées spatialement, elle a aussi souvent l'avantage d'une meilleure vision, puisque plus distante du pouvoir central et de ses conventions égocentristes.

Kristeva soutient que la femme est une "étrangère irrécupérable" et que si l'on est consciente de ce phénomène, on peut alors être positive dans notre attitude de "marginalité permanente" et s'en servir comme "force motrice de changement" (Clark & Hulley 1991, 327). Et de fait, la différence linguistique de ces femmes leur a octroyé un statut spécial, puisque c'est par l'intermédiaire de ce langage minoritaire (Roy), transgressif (Cardinal) ou étranger (Kristeva) qu'elles sont devenues des auteures de renommée et ont pu exprimer leur spécificité personnelle d'écrivaine.

BIBLIOGRAPHIE

OEUVRES DE GABRIELLE ROY

_____. *Alexandre Chenevert*. Montréal: Beauchemin, 1964.

_____. *Bonheur d'occasion*. Montréal: Beauchemin, 1973.

_____. *Ces Enfants de ma vie*. Montréal: Stanké, 1983.

_____. *Cet Eté qui chantait*. Montréal: Éditions françaises, 1972.

_____. "Courte-Queue". Montréal: Stanké, 1980.

_____. *De Quoi t'ennuies-tu, Éveline?* suivi de *Ély! Ély! Ély!* Montréal: Boréal Express, 1982.

_____. *Fragiles Lumières de la terre*. Montréal: Stanké, 1980.

_____. *La Montagne secrète*. Montréal: Beauchemin, 1967.

_____. *La Petite Poule d'eau*. Montréal: Beauchemin, 1964.

_____. *La Rivière sans repos*. Montréal: Beauchemin, 1970.

_____. *La Route d'Altamont*. Montréal: H.M.H., 1966.

_____. "Ma Vache Bossie". Montréal: Leméac, 1982.

_____. *Rue Deschambault*. Montréal: Beauchemin, 1955.

_____. *Un Jardin au bout du monde*. Montréal: Beauchemin, 1975.

_____. *La Détresse et l'enchantement. Montréal: Boréal, 1984.*

SUR GABRIELLE ROY ET *LA DÉTRESSE ET L'ENCHANTEMENT*.

Beaudoin, Réjean. "L'Approche de l'oeuvre." *Liberté* 117 (1978): 89-91.

Bednarski, Betty. "To Hold Happiness in One Hand: Gabrielle Roy's Autobiography." *The Antigonish Review* 76 (1989): 25-33.

Boucher, Jean-Pierre. "Un Recueil de récits brefs: *Ces Enfants de ma vie de Gabrielle Roy.*" *Canadian Literature* 119 (1988): 45-54.

Bourbonnais, Nicole. "Gabrielle Roy: la représentation du

corps féminin." *Voix et Images* 14.1 (1988): 72-89.

_____. "La Symbolique de l'espace dans les récits de Gabrielle Roy." *Voix et Images* 7.2 (1982): 367-384.

Brault, Jacques. "Tonalités lointaines (sur l'écriture intimiste de Gabrielle Roy." *Voix et Images* 14.3 (1989): 387-398.

Brochu, André. "*La Détresse et l'enchantement* ou le roman intérieur." *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français. Frontières* 12 (1986): 201-210.

_____. "Le Schème organisateur chez Roy." *Voix et Images/42: Littérature Québécoise* 14.3 (1989): 414-422.

Cadieux, Micheline. "Une question d'écriture." *Études Françaises* 25.1 (1989): 115-125.

Gagné, Marc. *Visages de Gabrielle Roy, l'oeuvre et l'écrivain,* suivi de *Jeux du romancier et des lecteurs (extraits) par Gabrielle Roy*. Montréal: Beauchemin, 1973.

Guérard, Marie-Gabrielle. "Faire de sa vie un livre: L'Autobiographie de Gabrielle Roy." *Esprit* 124 (1987): 93-100.

LeGrand, Albert. "Gabrielle Roy ou l'être partagé." *Études Françaises* 2 (1965): 39-65.

Lennox, John. "Metaphors of Self: *La Détresse et l'enchantement.*" Ed. K.P., *Stich* 14, *Reflections: Autobiography and Canadian Literature*. Ottawa: U of Ottawa P, 1988.

Lewis, Paula Gilbert. *The Literary Vision of Gabrielle Roy: An Analysis of Her Works*. Birmingham AL: Summa Pub., 1984[a].

_____. "La Dernière des grandes conteuses." *Études Littéraires* 17.3 (1984[b]): 563-576.

_____. "Trois générations de femmes: le reflet mère-fille dans quelques nouvelles de Gabrielle Roy." *Voix et Images* 1.3 (1985): 165-176.

Ricard, François. "La Biographie de Gabrielle Roy: Problèmes et hypothèses." *Voix et Images* 14.3 (1989): 453-460.

_____. "Le Cercle enfin uni des hommes. Hommage à Gabrielle Roy pour sa trentième année de création littéraire." *Liberté* 18.1 (1976): 59-78.

_____. "La Métamorphose d'un écrivain. Essai biographique."

Études Littéraires 7.3 (1984): 441-455.

Robidoux, Réjean. "Gabrielle Roy: la somme de l'oeuvre." *Voix et Images* 14.3 (1989): 376-379.

Roy, Alain. "Écriture et désir chez Gabrielle Roy. Lecture d'un récit de *La Route d'Altamont.*" *Voix et Images 20.1 (1994): 133-161.*

Saint-Pierre, Annette. *Gabrielle Roy. Sous le signe du rêve.* Saint-Boniface, MB: Les Éditions du Blé, 1975.

_____. "Une étoile manitobaine (1945-75)." *Revue d'Histoire Littéraire du Québec et du Canada français. Frontières* 12 (1986):

Shek, Ben-Z. "De quelques influences possibles sur la vision du monde de Gabrielle Roy." *Voix et Images* 14.3 (1989): 437-452.

_____. "La Généreuse disparité humaine dans l'oeuvre de Gabrielle Roy, de *Bonheur d'occasion* à *La Détresse et l'enchantement.*" *Études Canadiennes* 21.1 (1986): 235-244.

Sirois, Antoine. "De l'idéologie au mythe: la nature chez Gabrielle Rpy." *Voix et Images* 14.3 (1989): 380-386.

_____. "Gabrielle Roy et le Canada anglais." *Études Littéraires* 17.3 (1984): 469-479.

Socken, Paul G. "L'Enchantement dans la détresse: L'Irréconciliable réconcilié chez Gabrielle Roy." *Voix et Images* 14.3 (1989): 433-436.

Schonberger, Vincent. "The Problem of Language and The Difficulty in The Literary Works of Roy." *Studies in Canadian Literature* 14 (1989): 127-138.

Whitfield, Agnes. "Gabrielle Roy as Feminist: Re-Reading the Critical Myths." *Canadian Literature* 126 (1990): 20-31.

_____. "Gabrielle Roy et Gérard Bessette: quand l'écriture rencontre la mémoire." *Voix et Images* 9.3 (1984): 129-141.

_____. "*Gabrielle Roy's* Children of My Heart *or Portrait of the Artist as a Young Woman.*" Eds. Janice Morgan & Colette T. Hall, *Redefining Autobiography in Twentieth-Century Women's Fiction.* New York: Garland Publications, 1991.

_____. "L'Autobiographie au féminin: identité et altérité dans *La Détresse et l'enchantement* de Gabrielle Roy." *Mélanges de littérature canadienne-française et québécoise,* textes

réunis par Yolande Grisé & Robert Major. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa, 1992.

_____. "Relire Gabrielle Roy, écrivaine." *Queen's Quarterly* 97.1 (1990): 53-66.

OEUVRES DE MARIE CARDINAL

_____. *Autrement dit*. Paris: Grasset, 1977.

_____. *Cet Eté-là*. Paris: Julliard, 1967.

_____. *Écoutez la mer*. Paris: Julliard, 1962.

_____. *La Clé sur la porte*. Paris: Grasset, 1972.

_____. *La Mule de Corbillard*. Paris: Julliard, 1964.

_____. *La Souricière*. Paris: Julliard, 1966.

_____. *Le Passé empiété*. Paris: Grasset, 1983.

_____. *Les Mots pour le dire*. Paris: Grasset, 1975.

_____. *Une Vie pour deux*. Paris: Grasset, 1979.

SUR MARIE CARDINAL ET *LES MOTS POUR LE DIRE*

Angelfors, Christine Sonja. *La Double conscience: La Prise de conscience féminine chez Colette, Simone de Beauvoir et Marie Cardinal*. DAI 51.2 1990.

Durham, Carolyn A. "Patterns of Influence: Simone de Beauvoir and Marie Cardinal." *French Review* 60.3 (1987): 341-348.

_____. *The Contexture of Feminism: Marie Cardinal and Multicultural Literacy*. Urbana: U of Illinois P, 1992.

Elliot, Patricia. "In the Eye of Abjection: Marie Cardinal's *The Words to Say It*." *Mosaic: A Journal For the Interdisciplinary Study of Literature* 20.4 (1987): 71-81.

Hall. Colette. "L'Écriture féminine and the Search for the Mother in the Works of Violette Leduc and Marie Cardinal." *Women in French Literature*. Saratoga CA: Anma Libri, 1988.

Knapp-Tepperberg, Eva-Maria. "Autobiographie et autobiographique chez Cardinal. *Les Mots pour le dire* (1975) et *Autrement dit* (1977)." *Autobiographie et Biographie*.

Colloque de Heidelberg. Textes réunis et présentés par Mireille Calle-Gruber et Arnold Rothe. Paris: PUF, 1985.

Le Clezio, Marguerite. "Mother And Motherland: The Daughter's Quest For Origins." *Stanford French Review* 5.3 (1981): 381-389.

Lionnet, Françoise. *Autobiographical Voices: Race, Gender, Self-Portraiture*. Ithaca and London : Cornell UP, 1989.

_____. "Marie Cardinal." *DLB: Dictionary of Literary Biography* 83 *(199): 30-39.*

_____. "Métissage, Emancipation, and Female Textuality in Two Francophone Writers." Eds. Bella Brodski and Celeste Schensk, *Life/Lines: Theorizing Women's Autobiography*. Ithaca & London: Cornell UP, 1988.

Martin, Elaine. "Mother, Madness, and the Middle Class in *The Bell Jar* and *Les Mots pour le dire*." *The French-American Review* 5.1 (1981): 24-47.

_____. "Uncommon Women and the Common Experience: Fiction of Four Contemporary French and German Women Writers." DAI 43.9 (1983): 2988A-2989A.

McWhorter, Diane. "Recovering From Insanity." *The New York Times Book Review* 15.

Powrie, Phil. "A Womb of One's Own: The Metaphor of the Womb-Room as a Reading Effect in Texts by Contemporary French Women Writers." *Paragraph: A Journal of Modern Critical Theory* 12.3 (1989): 197-213.

_____. "Reading for Pleasure: Marie Cardinal's *Les Mots pour le dire* and the Text as (Re)play of Oedipal Configurations." *Contemporary French Fiction by Women: Feminist Perspectives*. Manchester: Manchester UP, 1990, 163-176.

Schulmann, Fernande. "Marie Cardinal: *Les Mots pour le dire* (Grasset)." *Librairie du Mois*, 942-43.

Yalom, Marilyn. *Maternity, Mortality, and the Literature of Madness*. U Park & London: Pennsylvania State UP, 1985.

_____. "They Remember Maman: Attachment and Separation in Leduc, de Beauvoir, Sand, and Cardinal." *Essays in Literature* 8.1 (1981): 73-90.

OEUVRES DE JULIA KRISTEVA

_____. *Au commencement était l'amour. Psychanalyse et foi.* Paris: Hachette, 1985.

_____. *Des Chinoises.* Paris: des femmes, 1974.

_____. *Polylogue.* Paris: Seuil, 1977.

_____. *Folle vérité* (ouvrage collectif). Paris: Seuil, 1979.

_____. *La Révolution du langage poétique: L'avant-garde à la fin du XIXe siècle, Lautréamont et Mallarmé.* Paris: Seuil, Coll. «Tel Quel», 1974 (Coll. Points, 1985).

_____. *La Traversée des signes* (ouvrage collectif). Paris: Seuil, 1979.

_____. *Le Langage, cet inconnu.* Paris: Seuil, 1981 (SGPP, 1969).

_____. *Le Texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle.* La Haye: Mouton, 1970.

_____. *Le Vieil homme et les loups.* Paris: Fayard, 1991.

_____. *Les Samouraïs.* Paris: Fayard. 1990.

_____. *Polylogue.* Paris: Seuil. 1977.

_____. *Temps sensible: Proust et l'expérience littéraire.* Paris: Gallimard, 1994.

_____. *Sêmiôtikê, Recherches pour une sémanalyse.* Paris: Seuil, coll. <<Tel Quel>>; 1969 (Coll. Points, 1978).

_____. "Le Temps des femmes." *3444 Cahiers de recherche de S.T.D.* Université de Paris VII 5 (1979): 5-19.

_____. *Étrangers à nous-mêmes.* Collection Folio/Essais. Paris: Gallimard, 1988.

_____. *Histoires d'amour.* Collection Folio/Essais. Paris: Denoël, 1983.

_____. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection.* Paris: Seuil, 1980.

_____. *Soleil noir. Dépression et mélancolie.* Paris: Gallimard Folio, 1989.

SUR JULIA KRISTEVA ET *LES SAMOURAÏS*

Barthes, Roland. "L'Étrangère." *La Quinzaine littéraire* du 1er au 15 mai 1979, 19-20.

Hughes-Hallett, Lucy. "Books" *The Sunday Review (The Independent)* 9 Feb 1992, 26.

"Julia Kristeva 1941- ." *Contemporary Literary Criticism* 77.

Kristeva, Julia. "A propos des *Samouraïs*, Entretien avec Élisabeth Bélorgey." *L'Infini* 30 (1990): 57-66.

_____. "Mémoire." *L'Infini* 1 (1983): 39-54.

_____. "Roman noir et temps présent. Un entretien avec Bernard Sichère à propos du *Vieil Homme et les loups* (Fayard, 1991)." *L'Infini* 37 (1992): 75-86.

Lechte, John. *Julia Kristeva*. London and New York: Routledge, 1990.

Moi, Toril. *The Kristeva Reader. Julia Kristeva*. New York: Columbia UP, 1986.

_____. "Julia Kristeva: Talking about *Polylogue*." *French Feminist Thought. A Reader*. Oxford UK and Cambridge MA: Basil Blackwell, 1987.

Oliver, Kelly. "Interview with Julia Kristeva." *Women Analyze Women*. New York: New York UP, 1988.

Quignard, Pascal. "Quand Kristeva rime avec Spinoza: La Fièvre de la pensée." *Le Nouvel Observateur* 1321, du 1er au 7 mars (1990): 69-70.

Renard, Paul. "Des *Mandarins* aux *Samouraïs*, ou de l'engagement existentialiste à l'individualisme post-moderne." *Sommaire* 13 (1992): 111-124.

SUR L'AUTOBIOGRAPHIE

Adams, Timothy Dow. *Telling Lies in Modern American Autobiography*. U of North Carolina P, 1990.

Beaujour, Michel. "Autobiographie et autoportrait." *Poétique* 32 (1977): 442-458.

_____. *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*. Paris: Seuil, 1980.

Belle-Isle, Francine. "Autobiographie et analyse: là où le rêve prend corps." *Études Littéraires* 17.2 (1984): 371-382.

_____. "L'Écriture autobiographique: une stratégie textuelle embarrassante pour la narratologie." *Protée* 19.1 (1991): 65-68.

Bertrand, Denis; Ploquin, Françoise. "Moi je... Écrire à la première personne." *Le Français dans le monde* 202 (1986): 57-59.

Bloom, Lynn Z. "Life Studies: Interpreting Autobiography." *College English* March (1987): 345-52.

Bolle, Louis. "*Roland Barthes par Roland Barthes* ou l'autonymie." *Les Lettres Romanes* 39.1-2 (1985): 9-16.

Borel, Jacques. "Problèmes de l'autobiographie." *Positions et Oppositions sur le roman contemporain.* Actes du colloque de Strasbourg. Klincksieck: 1971 79-90.

Brée, Germaine. "Autogynography." *The Southern Review.* 22.2 (1986): 223-230.

_____. *Narcissus Absconditus: The Problematic of Autobiography in Contemporary France.* Oxford, England: Clarendon Press, 1978.

_____ *Women Writers in France: Variations on a Theme.* New Brunswick NJ: Rutgers UP, 1973.

Bruss, Elizabeth W. *Autobiographical Acts. The Changing Situation of a Literary Genre.* Baltimore and London: John Hopkins UP, 1976.

_____. "L'Autobiographie considérée comme acte littéraire." *Poétique* 17 (1974) 14-26.

Buchanan, James N and Robert P. Tollison. "A Theory of Truth in Autobiography." *Kyklos 39* (1986) 507-17.

Chaufrault-Duchet, Marie-Françoise. "L'Énonciation et les ruses du sujet." *Revue des Sciences Humaines* 4.192 (1983): 99-107.

Dentith, Simon; Dodd, Philip. "The Uses of Autobiography." *Literature and History* 14.1 (1988): 4-22.

Didier, Béatrice. "Les Blancs de l'autobiographie." *Territoires de l'imaginaire, pour Jean-Pierre Richard.* Paris: Seuil, 1986.

_____. *Le Journal intime.* Paris: PUF, 1976.

Eakin, Paul John. "The Referential Aesthetic of Autobiography." *Studies in the Literary Imagination* 23.2 (1990): 129-144.

Fleishman, A. "The Fictions of Autobiographical Fictions." *Genre* 9.1 (1976): 73-86.

Gervais, Kelly. "La Nouvelle autobiographie comme acte de lecture." Thèse de doctorat. Université de Toronto, 1992.

Gold, Joseph. "Biography as Fiction: The Art of Invisible Authorship." *Stich*. Ed. K.P. *Reflections: Autobiography and Canadian Literature*. U of Ottawa P, 1988.

Gourdeau, Jacqueline. "*Prochain épisode:* L'Incidence autobiographique." *Études Littéraires*. 17.2 (1984): 311-332.

Gusdorf, Georges. "Conditions et limites de l'autobiographie." *Formen der Selbstdarstellung. Festgabe für Fritz Neubert*. Berlin: Duncker und Humblot, 1956.

_____. "De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire." *Revue d'histoire littéraire de la France* 75.6 (1975): 957-992.

_____. *La Découverte de soi*. Paris: PUF, 1948.

Hart, Francis R. "Notes for an Anatomy of Modern Autobiography." *New Literary History* 1.3 (1970): 485-511.

Henry, Anne. "Imaginaire pour une autobiographie fictive: *À la Recherche du temps perdu* de Marcel Proust." *Autobiographie et Biographie*. Paris: A-G Nizet, 1989.

Hewitt, Leah D. *Autobiographical Tightropes: Simone de Beauvoir, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Monique Wittig, and Maryse Condé*. Lincoln & London: U of Nebraska P, 1990.

Horrowitz, Irving Luis. "Autobiography as the Presentation of Self for Social Immortality." *New Literary History* 9.1 (1977): 173-177.

Howarth, William L. "Some Principles of Autobiography." *New Literary History* 2 (1974).

Ifri, Pascal. "Focalisation et récits autobiographiques: l'exemple de Gide." *Poétique* 72 (1987): 483-495.

Jong, Erica. "The Life We Live and The Life We Write." *New York Times Book Review* 10 Feb. 1985: 26.

Kolich, Augustus M. "Does Fiction Have to be Made Better Than Life?" *Modern Fiction Studies* 29.2 (1983): 159-174.

Lamontagne, André. "Sur le concept de 'Situation narrative'. Analyse d'un texte de Julio Cortazar." *Protée* 16 1-2 (1988): 81-91.

Lejeune, Philippe. "Apprendre aux gens à écrire leur vie." *Revue Française d'Études Américaines* 7.14 (1982): 167-186.

_____. "Autobiographie et histoire littéraire." *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 75.6 (1975): 903-930.

_____. "Autobiography in the Third Person". *New Literary History* 9.1 (1977): 27-50.

_____. *Je est un autre*. Paris: Seuil, 1980.

_____. *L'Autobiographie en France*. Paris: A. Colin, 1971.

_____. "L'Autobiographie existe-t-elle?". *Cahiers de l'Institut d'Études Germaniques de l'Université Paul Valéry de Montpellier* 5 (1988): 81-94.

_____. *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

_____. "Le peigne cassé". *Poétique* 25 (1976): 1-30.

_____. *Moi aussi*. Paris: Seuil, 1986.

Man, Paul de. "Autobiography as De-Facement." *MLN* 94.5 (1979): 919-930.

Mandel, Barrett John. "'Basting the Image With a Certain Liquor': Death in Autobiography." *Soundings* 58 (1974): 175-188.

_____. "The Autobiographer's Art." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 26 (1968-69): 215-226.

Mauss, Marcel. "Une catégorie de l'esprit humain: la notion de personne, celle de 'moi'." *Sociologie et Anthropologie*. Paris: PUF, 1950.

May, Georges. *L'Autobiographie*. Paris: PUF, 1979.

Mazlish, Bruce. "Autobiography and Psycho-Analysis." *Encounter* 35 (1970): 28-37.

Neuman, Shirley. "The Observer Observed: Distancing the Self in Autobiography." *Prose Studies: History, Theory, Criticism* 4.3 (1981): 317-336.

Olney, James ed. *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton UP, 1980.

_____. *Metaphors of Self: the Meaning of Autobiography*. Princeton: Princeton UP, 1972.

Palmer, Michael. "Autobiography, Memory, and Mechanisms of Concealment." Ed. Bob Perelman. *Writing/Talks 8*. Carbondale: Southern Illinois UP, 1985: 207-229.

Pascal, Roy. *Design and Truth in Autobiography*. Cambridge: Harvard UP, 1960.

_____. The Autobiographical Novel and the Autobiography. *Essays in Criticism* 9 (1959): 134-150.

Peel, Ellen. "The Self Is Always an Other: Going the Long Way Home to Autobiography." *Twentieth Century Literature: A Scholarly and Critical Journal* 35.1 (1989): 1-16.

Pillu, Pierre. "Lecture du roman autobiographique." *La Lecture littéraire*, colloque de Reims, sous la direction de Michel Picard. Clancier-Guénaud (1987): 256-272.

Porter, Roger J. et Wolf, H.R. *The Voice Within, Reading and Writing Autobiography*. New York: Knopf, 1973.

Prince, Gerald. "Introduction à l'étude du narrataire." *Poétique* 14 (1973): 178-196.

Raoul, Valérie. *Distinctly Narcissistic: Diary Fiction in Quebec*. Toronto: U of Toronto P, 1993.

_____. *The French Fictional Journal: Fictional Narcissism/ Narcissistic Fiction*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto P, 1980.

Renza, Louis A. "The Veto of Imagination: A Theory of Autobiography." *New Literary History* 9.1 (1977): 1-26.

Ryan, Michael. "Self-Evidence." *Diacritics* 10.2 (1980): 2-16.

Sands, Kathleen M. "Ethnography, Autobiography, and Fiction: Narrative Strategies in Cultural Analysis." *Forum* (Pisa) 1 (1989): 53-66.

Schaeffer, Jean-Marie. "Fiction, feinte et narration." *Critique* 481-482 (1987): 555-576.

Spengemann, William C. *The Forms of Autobiography: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice Hall, 1981.

Starobinski, Jean. "Le style de l'autobiographie." *La Relation*

Critique. Paris: Gallimard, 1971.

_____. *L'Oeil vivant*. Paris: Galllimard, 1961.

Van Roey-Roux, Françoise. "L'Autobiographie." *La Littérature intime du Québec*. Montréal: Boréal Express, 1983.

Van Rossum-Guyon, Françoise. "Point de vue ou perspective narrative." *Poétique* 4 (1970): 476-497.

Vitoux, Pierre. "Notes sur la focalisation dans le roman autobiographique." *Études Littéraires* 17.2 (1984): 261-272.

Wuthenow, Ralph-Rainier. "Le Passé composé." *Autobiographie et biographie*. Colloque de Heidelberg. Textes réunis et présentés par Mireille Calle-Gruber et Arnold Rothe. Paris: PUF, 1985.

Yeo, Stephen. "Difference, Autobiography, and History." *Literature and History* 14.1 (1988): 37-47.

OUVRAGES COLLECTIFS

Autobïographie et Biographie. Colloque de Heidelberg. Textes réunis et présentés par Mireille Calle-Gruber et Arnold Rothe. Paris: PUF, 1985.

"Autobiographie". *Genre*. (deux numéros consacrés à l'autobiographie, sous la direction de Christie Vance) 6 1&2 (1973).

"Autobiography and the Problem of the Subject." *MLN French Issue* 93 1 (1978): 573-749.

Autobiography in French Literature. French Literature Series 12. Columbia: U of South Carolina P, 1985.

Communications, 8. L'Analyse structurale du récit. Paris: Seuil, 1966.

Communications, 11. Le Vraisemblable. Paris: Seuil, 1968.

"Twentieth-Century American Autobiography Issue." *A/B: Auto/Biography Studies* 3.3 (1987).

THÉORIE ET CRITIQUE FÉMININES/FÉMINISTES

Aebischer, Verena. *Les Femmes et le langage. Représentations sociales d'une différence*. Paris: PUF, 1985.

Danahy, Michael. "Le Roman est-il chose femelle?" *Poétique* 25 (1976): 85-106.

Benstock, Shari. "Authorizing the Autobiographical." Ed. Shari Benstock, *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1988.

Bloom, Lynn Z.; Jelinek, Estelle C. "Shaping Women's Lives." *A/B: Auto/Biography Studies* 4.1 (1988): 28-36.

Buss, Helen M. "Canadian Women's Autobiography: Some Critical Directions." *A Mazing Space*. Edmonton: Longspoon P, 1986.

Beauvoir, Simone de. *Le Deuxième Sexe*. Paris: Gallimard, 1967.

Conley, Verena Andermatt. "Hélène Cixous: Writing the Feminine." *Revue des Sciences Humaines*. Lincoln and London: Nebraska UP, 1984.

Didier, Béatrice. *L'Écriture-femme*. Paris: PUF, 1981.

Felski, Rita. "On Confession." *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change. Cambridge MA: Harvard UP, 1989.*

Friedman, Susan Stanford. "Women's Autobiographical Selves: Theory and Parctice." *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*. Ed. Shari Benstock, Chapel Hill: U of North Carolina P, 1988.

Garcia, Irma. *Promenade femmelière: Recherches sur l'écriture féminine*. 2 vols. Paris: Éditions des femmes, 1981.

Gardiner, Judith Kegan. "On Female Identity and Writing by Women." *Critical Inquiry* 8 (1981): 347-61.

Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar. "Sexual Linguistics: Gender, Language, Sexuality." *New Literary History* 16.3 (1985): 505-543.

_____. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteeth-Century Literary Imagination*. (New Haven: Yale UP, 1979).

Gilligan, Carol. *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*. Cambridge: Harvard UP, 1982.

Herrmann, Claudine. *Les Voleuses de langue*. Paris: Éditions des femmes, 1976.

Hewitt, Leah D. *Autobiographical Tightropes*. U of Nebraska P. 1990.

Irigaray, Luce. *Spéculum de l'autre femme.* Paris: Minuit, 1974.

Jelinek, Estelle. *The Tradition of Women's Autobiography from Antiquity to the Present.* Boston: Twane, 1986.

Kitch, Sally L. "Gender and Language: A Psychoanalytic Approach. Dialect, Silence and the Disruption of Discourse." *Women's Studies.* Great Britain: Gordon and Breach Science, 1987.

Lakoff, Robin. *Language and Women's Place.* New York: Harper and Row, 1975.

Laourie, Margaret A., Domna C. Stanton, and Martha Vicinus eds. "Women and Memory." *Michigan Quaterly Review* 26.1 (1987).

Maroussia, Hajdukowski-Ahmed. "Le dénoncé/énoncé de la langue au féminin ou le rapport de la femme au langage." *Féminité, Subversion, Écriture,* Éds. Suzanne Lamy et Irène Pagès. Québec: Remue-Ménage.

Mauguière, Bénédicte. "Critique littéraire féministe et écriture des femmes au Québec (1970-1980)." *The French Review* 63-4 (1990): 632-641.

Miller, Nancy K. "Women's Autobiography in France: For a Dialectics of Identification." Eds. Sally McConnell-Ginet et al, *Women's Language in Literature and Society.* New York: Praeger, 1980.

Moi, Toril. *French Feminist Thought. A Reader.* Oxford UK and Cambridge MA: Basil Blackwell, 1987.

_____. *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory.* London and New York: Routledge, 1985.

Morgan, Janice. "Subject to Subject/Voice to Voice: Twentieth-Century Autobiographical Fiction by Women Writers." Eds. Janice Morgan & Colette T. Hall. New York: Garland Pub., 1991.

Nye, Andrea. *Feminist Theory and the Philosophies of Man.* New York: Routledge, 1988.

Ouellet, Lise. "Essai de typologie des récits autoréférentiels féminins." *L'Écriture intime* (1984): 48-58.

Perrot, Michelle. "Pratiques de la mémoire féminine." *Traverses* 40 (1987): 19-27.

Raoul, Valerie. "Women and Diaries : Gender and Genre." *Mosaic*

22.3 (1989): 57-65.

_____. "Habeas Corpus: Anatomy/Autonomy in Relation to Narcissism." *The Anatomy of Gender.* Eds. D. Currie & V. Raoul. Ottawa: Carleton UP. 1991, 259-274.

_____. "Moi, (Henriette Dessaules), ici (au Québec), maintenant (1874-80), articulation du journal intime féminin." *The French Review.* 54.6 (1986): 841-848.

Rubenstein, Roberta. *Boundaries of the Self: Gender, Culture, Fiction.* Urbana: U of Illinois, 1987.

Showalter, Elaine. "Feminist Criticism in the Wilderness." *Critical Inquiry* 8.2 (1981):179-205.

Smart, Patricia. *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec.* Montréal: Éditions Québec/Amérique, 1988; Nouvelle édition revue et augmentée, 1990.

_____. "Entre la maison, l'eau et le cosmos: l'écriture féminine." *Voix et Images/35* 12.2 (1987): 334-337.

Smith, Sidonie. *A Poetics of Women's Autobiography. Marginality and the Fictions of Self-Representation.* Bloomington: Indiana UP, 1987.

_____. "Self, Subject, and Resistance: Marginalities and Twentieth-Century Autobiographical Practice.". *Tulsa Studies in Women's Literature* 9.1 (1990): 11-24.

_____. "The Impact of Critical Theory on the Study of Autobiography: Marginality, Gender, and Autobiographical Practice." *A/B: Auto/Biography Studies* 3.3 (1987): 1-12.

Spacks, Patricia Meyer. *Imagining a Self. Autobiography and Novel in Eighteenth Century England.* Cambridge: Harvard UP, 1976.

_____. "Women's Stories, Women's Selves." *Hudson Review* 30.1 (1977): 29-46.

Spivak, Gayatri Chakravorty. "Displacement and the Discourse of Woman." Ed. Mark Krupnick. *Displacement: Derrida & After.* Indiana: Indiana UP, 1983.

Stanton, Domna C. and Jeannine Parisier Plottel eds. *The Female Autograph* 12-13. New York: New York Literary Forum, 1984.

Walters, Anna. "Self Image and Style: A Discussion Based on Estelle Jelinek's *The Tradition of Women's Autobiography from Antiquity to the Present.*" *Women's Studies*

International Forum 10.1 (1987): 85-93.

Watson, Julia. "Shadowed Presence: Modern Women Writers' Autobiographies and the Other." Ed. James Olney. *Studies in Autobiography*. New York: Oxford UP, 1988.

Weedon, Chris. *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*. Oxford UK and Cambridge MA: Basil Blackwell, 1987.

Wilson, Suzanne. "Auto-bio-graphie: Vers une théorie de l'écriture féminine." *The French Review* 63.4 (1990): 617-622.

Yaguello, Marina. *Les Mots et les femmes. Essai d'approche socio-linguistique de la condition féminine*. Paris: Payot, 1979.

AUTRES OUVRAGES CONSULTÉS

Austin, J.L. *How to Do Things With Words*. Cambridge MA: Harvard UP, 1962.

Bachelard, Gaston. *L'Air et les songes; essai sur l'imagination du mouvement*. Paris: José Corti, 1943.

Barthes, Roland. *Le Bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984.

Beaudoin, Réjean. *Le Roman québécois*. Montréal: Boréal, 1991.

Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1966.

Booth, Wayne C. "Distance et point de vue. Essai de classification." *Poétique* 4 (1970): 511-520.

_____. *Rhetoric of Fiction*. Chicago and London: U of Chicago P, 1961.

Butor, Michel. *Essais sur le roman*. Paris: Gallimard, 1969.

Cirlot, J.E. *A Dictionary of Symbols*. Trad. de l'espagnol Jack Sage. New York: Philosophical Library, 1971.

Derrida, Jacques. "Signature, Événement, Contexte." *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit, 1972.

Durand, Gilbert. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Bordas, 1984.

Eagleton, Terry. *Literary Theory. An Introduction*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1983.

Fanon, Frantz. *Les Damnés de la terre*. Paris: François Maspero, 1976.

Freud, Sigmund. "On Narcissism: An Introduction." *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. 24 vols. Vol. 14 (London: Hogarth P, 1958) 73-102.

Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

_____. *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil, 1979.

_____. "Récit fictionnel, récit factuel." *Protée* 19.1 (1991): 9-18.

_____. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.

Hamburger, Käte. *The Logic of Literature*. Trans. M.J. Rose. Bloomington & London: Indiana UP, 1973.

Hébert, Pierre. "Le Roman québécois depuis 1975: Quelques aspects saillants." *The French Review* 61.6 (1988): 899-909.

_____. "Sémiotique, histoire littéraire et philosophie: le cas du Québec." *The French Review* 56.3. (1983): 424-431.

Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Trad. de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski. Paris: Gallimard "Bibliothèque des idées", 1978.

Memmi, Albert. *Portrait du colonisé suivi* de *Les Canadiens français sont des colonisés?* Montréal: L'Étincelle, 1972.

Searle, John R. *Les Actes de langage, essai de philosophie du langage*. Ed. Hermann, 1972.

_____. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge MA: Cambridge UP, 1969.

Simonin-Grumbach, Jenny. "Pour une typologie des discours." *Langue, Discours, Société*. Pour Émile Benveniste, sous la direction de Julia Kristeva, Jean-Claude Milner, Nicolas Ruwet. Paris: Seuil, 1975.

Todorov, Tzvetan. "L'Origine des genres." *Les Genres du discours*. Paris: Seuil, collection "Poétique", 1978.

Whiteside, Anne & Michael Issacharoff eds. *On Referring in Literature*. Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 1987.

Whitfield, Agnes. *Le Je(u) illocutoire. Forme et contestation dans le nouveau roman québécois*. Québec: Presses de l'Université Laval, 1987.