

Le Lièvre de mars, de Louise Warren. Vers une réalité « virtuelle »

Louise Dupré

Volume 22, numéro 1 (64), automne 1996

Effets autobiographiques au féminin

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/201280ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/201280ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dupré, L. (1996). *Le Lièvre de mars*, de Louise Warren. Vers une réalité « virtuelle ». *Voix et Images*, 22(1), 67–77. <https://doi.org/10.7202/201280ar>

Résumé de l'article

Résumé

Cet article analyse la production d'effets autobiographiques dans le recueil poétique en prose *Le Lièvre de mars* de Louise Warren, à partir d'un système à quatre paliers constitué du paratexte, de la logique générique de la poésie, de l'intratextuel et d'un 'Savoir' sur la vie de l'auteure. Mais ces effets sont constamment déplacés du côté de la fiction, puisque l'imagination et le rêve contaminent la construction d'une cohérence narrative et présentent une subjectivité dynamique, soumise à l'altérité, qui déconstruit la vision du sujet unitaire. Présentant une subjectivité au féminin pour qui la réalité et la fiction ne sont pas séparées, ce recueil propose une réalité au féminin, qui repose sur une réalité "virtuelle" plutôt que sur le respect d'une vérité référentielle.

Le Lièvre de mars, de Louise Warren. Vers une réalité « virtuelle »

Louise Dupré, Université du Québec à Montréal

Cet article analyse la production d'effets autobiographiques dans le recueil poétique en prose Le Lièvre de mars de Louise Warren, à partir d'un système à quatre paliers constitué du paratexte, de la logique générique de la poésie, de l'intratextuel et d'un « savoir » sur la vie de l'auteure. Mais ces effets sont constamment déplacés du côté de la fiction, puisque l'imagination et le rêve contiennent la construction d'une cohérence narrative et présentent une subjectivité dynamique, soumise à l'altérité, qui déconstruit la vision du sujet unitaire. Présentant une subjectivité au féminin pour qui la réalité et la fiction ne sont pas séparées, ce recueil propose une réalité au féminin, qui repose sur une réalité « virtuelle » plutôt que sur le respect d'une vérité référentielle.

La théorie littéraire est soumise à des courants de pensée, à des tendances, des modes. Ainsi, après le verdict de la « mort de l'auteur¹ », pour laisser la prédominance au lecteur, la notion d'auteur est revenue — revue et corrigée bien sûr, mais tout de même souveraine — par le biais de la génétique textuelle, et d'une critique qui a voulu se pencher sur les genres axés sur le dévoilement du *je*: le journal intime, l'épistolaire, l'autobiographie. Mais la critique et la production littéraires ne sont pas sans liens. Le grand nombre d'ouvrages consacrés à ces questions, qui sont parus aussi bien en Europe qu'en Amérique du Nord depuis les vingt dernières années, accompagnent une textualité dans laquelle l'individualité a repris toute sa place. Ce qui a relancé les interrogations suivantes: Qu'est-ce qui appartient à la réalité? Qu'est-ce qui tient de la fiction? Interrogations qui intéressent davantage les critiques que les écrivains, puisque pour ces derniers, il est clair que la fiction travaille à partir de l'expérience personnelle, non pas totalement à côté. Voilà ce qu'aborde la romancière et essayiste Danièle Sallenave, dans un texte intitulé « Fiction et autobiographie »:

1. Je me réfère évidemment au texte de Roland Barthes, « La mort de l'auteur », dans *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 61-67.

Qu[e] fiction et autobiographie se rejoignent, je n'en ai jamais douté. En témoigne la communauté des thèmes qui me viennent dans les textes de fiction comme dans les textes en première personne: les chats, les vieux artistes, les trottoirs défoncés, la musique, les machines de théâtre, l'absence de Dieu, la guerre, les petites gens, les tilleuls, les terres inondées, les livres, les langues, les frontières².

De son côté, Alain Robbe-Grillet affirme, de façon provocatrice, au sujet de son œuvre romanesque: «Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi³». Et il ajoute, pour bien marquer sa dissidence vis-à-vis de Ricardou: «[J]'ai conscience d'alimenter fortement mes œuvres avec de l'expérience vécue⁴.»

Cependant, l'autobiographique ne fait pas l'autobiographie. Le mot *autobiographie* serait gênant pour qualifier un ouvrage de fiction montrant des liens évidents avec l'expérience personnelle: *L'Amant*⁵ de Marguerite Duras, tout comme *La Femme gelée*⁶ de Annie Ernaux, sont des récits. L'autobiographie indique l'appartenance d'une œuvre à un genre littéraire, fondé sur un pacte de vérité entre auteur et lecteur, on le sait. L'autobiographique, pour sa part, renvoie à une matière, à un contenu relatif à l'expérience personnelle que l'auteur cherchera à dissimuler ou, au contraire, à mettre en relief par une stratégie discursive visant à produire des effets référentiels sur le lecteur. Effets qui remettent en question la frontière entre la matière vécue et la matière fictionnelle. Danièle Sallenave voit d'ailleurs «[l]e détour par le mensonge [...] comme le meilleur recours de la vérité⁷».

Cette réflexion peut s'appliquer à l'écriture au féminin, plus spécialement à celle qu'on retrouve actuellement au Québec. Depuis les années soixante-dix, les femmes ne nient pas leur intérêt pour l'autobiographique: en effet, comme l'affirment Sidonie Smith et Julia Watson dans *De/Colonizing the Subject*, «les pratiques autobiographiques peuvent s'avérer productives dans un procès où le sujet, qui articule les problématiques de l'identité et de l'identification, lutte contre l'appel coercitif d'une "humanité universelle"⁸». Pour plusieurs auteures québécoises en effet, il est question d'écrire leur histoire, afin de prendre place comme sujets dans

2. Danielle Sallenave, «Fiction et autobiographie», Michel Contat (dir.), *L'Auteur et le manuscrit*, Paris, Presses universitaires de France, 1991, p. 73.

3. Alain Robbe-Grillet, «Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi», *ibid.*, p. 37.

4. *Ibid.*, p. 42.

5. Marguerite Duras, *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984.

6. Annie Ernaux, *La Femme gelée*, Paris, Gallimard, 1981.

7. Danielle Sallenave, *loc. cit.*, p. 73.

8. En anglais dans le texte: «[A]utobiographical practices can be productive in that process as the subject, articulating problems of identity and identification, struggles against coercitive calls to a "universal humanity".» Sidonie Smith et Julia Watson (dir.), «Introduction», *De/Colonizing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992, p. xix.

une langue qui ouvre à une réalité nouvelle : la *leur*. Voilà ce qu'on retrouve dans des romans comme *Nous parlerons comme on écrit* de France Théoret⁹ ou *Heroïne* de Gail Scott¹⁰, dans des recueils comme *Écoute, sultane* de Anne-Marie Alonzo¹¹ ou dans *Je t'écrirai encore demain*, de Geneviève Amyot¹².

C'est aussi le cas dans *Le Lièvre de mars*, de Louise Warren¹³, publié en 1994 aux Éditions de l'Hexagone. Dans ce recueil poétique, fait de petits tableaux en prose montrant des liens évidents les uns avec les autres, une narratrice suit le fil des événements de sa vie actuelle, dont une relation amoureuse constitue le centre, le noyau de sens :

Le soir, lorsque les enfants sont couchés, lorsqu'ils dorment et que le silence tombe dans toute la maison, nous nous sentons tenus à ce silence. S'il en surgissait une voix? Vous ouvrez la porte pour laisser passer la musique qui nous empêche d'attendre la venue de cette voix. (*LM*, p. 18)

Autour de cette relation se profilent d'autres événements de la vie adulte de la narratrice — la naissance d'un fils, une hospitalisation, la maladie du père —, événements qui s'emmêlent à des événements de son enfance et de son adolescence — un petit déjeuner dans la cuisine familiale, une promenade avec son père, la mort d'une vieille dame, une scène d'amitié avec une autre enfant, une opération —, autant d'épisodes qui, présentés dans le désordre, par associations, sans véritables liens chronologiques, tissent le fil d'une vie où le présent tire son sens du passé et où le passé est éclairé par le présent.

Le système autobiographique

Mais il ne suffit pas d'écrire à la première personne pour que le *je* de l'énoncé renvoie nécessairement à celui de l'énonciation. L'effet autobiographique doit être supporté par un système. Dans *Le Lièvre de mars*, cet effet repose sur une structure à quatre paliers : d'abord, le paratexte ; deuxièmement, le fait que ce texte appartienne à la poésie ; troisièmement, les liens d'ordre hypertextuel puisque les thématiques renvoient à celles abordées dans les précédents recueils de Louise Warren. Enfin, le lien au référent : un lecteur qui « connaît » l'auteure voit des rapports entre la biographie de l'auteure et l'énoncé textuel. Comment en effet ne pas lire de façon autobiographique une phrase comme « La nuit où mon fils est né, il m'a semblé que j'avais participé au mouvement de la terre » (*LM*,

-
9. France Théoret, *Nous parlerons comme on écrit*, Montréal, Les Herbes rouges, 1982.
 10. Gail Scott, *Heroïne*, Toronto, Coach House Press, 1987.
 11. Anne-Marie Alonzo, *Écoute, sultane*, Montréal, l'Hexagone, 1987.
 12. Geneviève Amyot, *Je t'écrirai encore demain*, Montréal, Le Noroît, 1994.
 13. Louise Warren, *Le Lièvre de mars*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Poésie », 1994, p. 18. Désormais, toutes les citations tirées de cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LM* suivi de la page.

p. 58), quand on sait que Louise Warren est mère d'un fils? Un élément comme celui-ci ne pourrait pas être pris isolément, il ne pourrait pas fonder une lecture autobiographique; mais relié aux autres paliers signifiants, il renforce les effets référentiels. Les différents paliers jouent les uns par rapport aux autres, chacun surdéterminant le précédent.

Le paratexte constitue le palier déterminant: c'est lui qui nous met sur la voie d'une «interprétation» autobiographique. Sur la quatrième de couverture, une courte présentation du recueil établit le pacte de lecture:

«Je ne savais pas que les livres sont à l'intérieur de nous comme autant de cellules vivantes.»

Une fois de plus, Louise Warren déplace avec aisance les limites de la poésie. Dans *Le Lièvre de mars*, elle ouvre des pages étranges qui emportent les fragments du quotidien, des voix sourdes et insistantes, ainsi que des scènes symboliques dont l'irruption produit une soudaine intensité.

Cette traversée des images, des souvenirs, des sensations s'orchestre en vingt-huit mouvements [...] (*LM*, quatrième de couverture).

Débutant par un extrait du *Lièvre de mars* où se trouve établi un lien entre texte littéraire et scripteur, la présentation met ensuite en rapport le nom de l'auteure, Louise Warren, et le mot «souvenirs» qui renvoie à la mémoire «des expériences passées¹⁴». Ces souvenirs opèrent une contamination sur certains autres termes de la présentation et les «fragments du quotidien», les «images», les «sensations» apparaissent alors comme ceux de l'auteure. Et l'on s'attend à ce que ce recueil, qui «déplace avec aisance les limites de la poésie», glisse vers une narrativité fragmentaire et mémorielle. Les mots *mémoire* et *souvenir* reviendront d'ailleurs à plusieurs reprises dans *Le Lièvre de mars*, comme pour insister sur le fait que le recueil désire conserver son lien avec la vie. D'ailleurs, les livres ne sont-ils pas «à l'intérieur de nous comme autant de cellules vivantes»?

La poésie se dégagerait du corps même: c'est un thème récurrent dans l'écriture des femmes. En témoignent par exemple la notion de corps/texte — cortex — chez Nicole Brossard¹⁵, ou des livres comme *Le Corps et le verbe*¹⁶ de Chantal Chawaf et *L'Écriture/Corps chez Colette*¹⁷ de Carmen Boustani. Que l'écriture soit tirée du corps ne veut pas dire qu'elle est nécessairement autobiographique, mais on comprendra ici, par la série de liens qu'on vient de préciser, qu'il s'agit de cela: souvenirs, fragments du quotidien, scènes. On aurait envie de lire: scènes fragmentées de la vie quotidienne, qui rappellent des scènes semblables dans les

14. Voir *Le Petit Robert*, Paris, Le Robert, 1984, p. 1850.

15. Nicole Brossard, «Le cortex exubérant», *La Barre du jour*, n° 44, printemps 1974.

16. Chantal Chawaf, *Le Corps et le verbe. La langue en sens inverse*, Paris, Presses de la renaissance, coll. «Les essais», 1992.

17. Carmen Boustani, *L'Écriture-Corps chez Colette*, Villenave-D'Ornon, Fus-art, coll. «Bibliothèque d'études féminines», 1993.

autres recueils de l'auteure — la naissance d'un enfant, par exemple, dans *Notes et paysages*¹⁸.

La lecture autobiographique proposée par le paratexte est renforcée par la stratégie discursive du texte. La narration se fait au *je*, pronom canonique à la fois dans la poésie lyrique et dans l'autobiographie. Dans notre tradition en effet, la poésie rend l'auteur responsable de chaque mot de l'énoncé comme étant le sien, affirme Bakhtine¹⁹. Quant à Käte Hamburger, elle précise que nous ne lisons pas un poème de la même façon qu'un autre texte de fiction — narratif ou dramatique. « Nous le recevons en tant qu'énoncé d'un sujet d'énonciation²⁰ », parce que « [l]e langage créatif qui produit le poème lyrique appartient au système énonciatif de la langue²¹ ». Il faut pourtant ajouter que le *je*, dans la poésie, est un *je* métaphorique, qui renvoie à l'auteur comme figure de l'écrivain alors que, dans l'autobiographie, le *je* renvoie à l'écrivain comme personne réelle. Cependant, Louise Warren déplace les frontières de la poésie — c'est le cas d'y revenir ici —, puisqu'il y a un flou, allant jusqu'à la superposition des deux instances discursives. Ainsi, dans ce passage : « Souvent je suis partie en voyage. J'aimais m'asseoir dans des parcs que je ne connaissais pas. J'aimais lire ou dessiner au pied des statues [...] » (*LM*, p. 73) Peu importe si cette « confidence » a un fondement réel dans la vie de l'écrivaine : elle produit des effets autobiographiques par l'emploi du passé qui fait appel à la mémoire, par l'adverbe « souvent », marquant la répétition, et par le ton intime qui renforce le caractère personnel de l'énonciation.

Ces allusions sont incorporées dans le texte par le régime du récit, son fonctionnement :

Je vois ma mère debout près du poêle, à brasser le gruau. Ses pensées. Le gruau. L'hiver. Elle en prépare aussi un bol pour le chat qui mange sur la galerie. Toujours empêcher les chats d'entrer. Le problème de ma mère. Nourrir les chats. Chasser les chats. (*LM*, p. 42)

Dans *Le Lièvre de mars*, le lecteur, la lectrice sont en présence de personnages qui accomplissent des actes, qui pensent, qui ont des préoccupations. Ils retrouvent aussi un souci du vraisemblable qui ancre la scène dans une situation spatio-temporelle précise : la cuisine d'une famille québécoise modeste. Et enfin, ils sont entourés de détails qui « font vrai » — ce chat qui mange sur la galerie, par exemple. Les personnages ici sont plus que des figures, ils n'ont pas une fonction allégorique. Cette mère, ce n'est pas La mère, c'est *ma* mère, celle de la narratrice, comme le père,

18. Louise Warren, *Notes et paysages*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1990.

19. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 107-109.

20. Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1986, p. 208.

21. *Ibid.*, p. 208.

c'est *mon* père. Ne serait-ce pas, pour l'énonciatrice, une façon de résister à la poésie lyrique « qui, à travers ses effets rhétoriques, travaille à créer une position subjective apte au sujet masculin dont l'expérience et les sentiments ont modelé cette forme poétique²² », comme le suppose Barbara Godard? Il y a lieu de le penser. Car la narrativité ici enracine la prose poétique dans une discursivité beaucoup plus près du processus secondaire, celui que l'on retrouve dans le récit, que du processus primaire, habituellement à l'œuvre dans la poésie. Malgré les ellipses, les déplacements, les trous, le lecteur est capable de suivre l'histoire. Même dans une narration fragmentée, qui fonctionne par aller et retour entre le passé et le présent, on reconnaît ici la diégèse. Et chaque texte raconte un épisode qui parfois rappelle un autre épisode du passé, mais peut se lire comme un mini-récit qui possède une clôture.

Le travail de l'imagination

S'il est un recueil qui déplace les limites de la poésie vers le narratif, c'est bien *Le Lièvre de mars*. Et pourtant, les effets de *je* ainsi créés ne déportent pas pour autant le recueil du côté de l'autobiographique pur. Constamment évoqué par la mémoire, le vécu est pourtant sans cesse filtré par l'imagination. On ne saurait compter le nombre de fois que reviennent dans le texte les mots *imagination, imaginer, imaginaire*. Comme si la réalité n'avait d'emprise sur la narratrice que pour mieux favoriser le travail de la fiction. Elle le dit clairement d'ailleurs : « Souvent, j'ai rêvé d'écrire plus que de longues lettres. Plus encore qu'un journal de voyage. » (*LM*, p. 76) Donc, plus que des textes qui ont une portée privée ou supportent la réalité. Des livres qui déconcertent le vécu, le transforment.

Entre l'imagination et la réalité, l'espace du rêve. On le voit dans l'expression « j'ai rêvé d'écrire », où le terme renvoie au désir, à une rêverie diurne. Mais le rêve nocturne est aussi très souvent évoqué dans le recueil : la narratrice raconte ses rêves, ils font partie du champ de sa réalité. Les nuits comme les jours appartiennent au tissu de la vie, ils envahissent l'espace du récit. On le sait : tramés à partir d'un contenu latent déformé dans le contenu manifeste, les rêves sont le fruit d'un travail psychique qui, par déplacement, condensation et surdétermination, est apparenté au travail fictionnel, plus particulièrement encore dans la poésie où sont à l'œuvre les mécanismes relatifs au processus primaire.

Ce travail de rêve n'apparaît pas, dans *Le Lièvre de mars*, que dans la thématique. Il s'immisce dans l'écriture elle-même, il la contamine en

22. Voici la phrase originelle dont est tirée la citation : « Most significantly, these women poets revolt against the lyric poem which, through its rhetorical effects, works to create a subject position for a masculine subject whose experience and feelings have shaped this poetic form [...] ». (C'est moi qui traduis.) Barbara Godard, « Feminine Plural », *Canadian Literature*, n° 119, 1988, p. 125.

déconstruisant la cohérence narrative. Souvent, les paragraphes s'enchaînent à partir d'une image. La phrase «Un cheval noir sur une ligne de chemin de fer» (*LM*, p. 13), qui clôt un paragraphe, amène, au début du paragraphe suivant, la phrase «J'ai pensé aux gares» (*LM*, p. 13). Ainsi, chacun des tableaux se développe-t-il de façon rhizomatique plutôt que selon une logique narrative. De même, d'un tableau à l'autre, certaines images en apparence secondaires — l'image du danseur, celle du violoniste ou celle des mains — reviennent tels des *leitmotive* et finissent par s'imposer au détriment de la diégèse. De sorte qu'à la lecture, ce n'est pas l'histoire qui prédomine, mais tout ce qui la mine, la troue et déporte le narratif du côté de la poésie. Parfois, jusqu'à l'extrême :

Je ferme les yeux, je me vois à cinq ans dans une cuisine verte qui sent le gruau. Je crois que je ne pourrai jamais vivre avec un chien. La vie ressemble à une marche sur un chemin de terre noire. J'y ai perdu une amie. Je dis perdu pour la retrouver. Ses mains s'agitent dans l'espace. Geneviève me rejoint en courant. (*LM*, p. 50)

Cet extrait, qui rappelle la facture de certains poèmes récents de François Charron²³, fonctionne par associations. Les phrases ont en effet peu de liens logiques entre elles. Mais elles renvoient toutes à des scènes antérieures, de sorte qu'on peut reconstituer le processus énonciatif. Processus de liaison et de déliaison s'affrontent ici, se combattent, mettent en scène la contradiction inhérente à la poésie en prose comme genre, contradiction qui a ici comme effet d'effacer les contours précis entre le rêve et la réalité, les frontières étanches entre le réel et le fictif. C'est donc dire que, dans *Le Lièvre de mars*, les effets autobiographiques sont constamment déplacés du côté de la fiction. Sur la page, «sur le quadrillé du papier», écrit l'auteure, «[j]e laisse mes vies diurnes et nocturnes se croiser, s'enlacer, vivre ensemble» (*LM*, p. 28). Voilà qui met en cause la vision traditionnelle de l'autobiographie, telle que théorisée par des critiques comme Georges Gusdorf, où le sujet, dépassant ses contradictions, sujet unitaire, regarde sa vie avec un regard transcendant. Dans le recueil de Louise Warren, il ne s'agit plus d'une seule vie, mais de vies plurielles, réelles ou rêvées, qui s'entremêlent dans l'existence et correspondent, comme le mentionne Barbara Havercroft, à «un déplacement de la conception traditionnelle et humaniste du sujet vers une conception "postmoderne", vers un sujet dynamique, en procès, "qui se situe historiquement dans le monde par rapport aux multiples discours qui l'entourent" [Leigh Gilmore]²⁴». Un sujet qui se sait schizé, qui travaille avec ses contradictions plutôt que contre ses contradictions, un sujet conscient qui reconnaît son lien à l'Histoire comme à sa petite histoire.

23. Voir à ce propos les recueils suivants de François Charron : *La beauté pourrait sans douleur* suivi de *La Très Précieuse Qualité du vide* (Montréal, Les Herbes Rouges, 1989) et *La beauté des visages ne pèse pas sur la terre* (Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1990).

24. Barbara Havercroft, «Le discours autobiographique : enjeux et écarts», Lucie Bourassa (dir.), *La Discursivité*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1995, p. 173.

Est-ce un hasard si cette conception du sujet prend souvent lieu et place dans la fiction? Signerait-elle la mort de l'autobiographie traditionnelle? Ou plutôt, la confinerait-elle à une littérature populaire, où, dans le récit de la vie des *gens riches et célèbres* dominerait encore la vision du sujet unitaire? Chose certaine, il semble bien que ce soit dans la fiction que se présentent aujourd'hui les plus belles expériences de l'autobiographie. Car la fiction se fonde sur «le renoncement à l'unité du je²⁵», sur la présence de l'altérité que Bakhtine a identifiée chez Dostoïevski et qu'il a définie en ces termes: «[U]ne pluralité de consciences, ayant des droits égaux, possédant chacune son monde qui se combinent dans l'unité d'un événement sans pour autant se confondre²⁶». Si les propos de Bakhtine concernent le roman, genre qui répond au principe dialogique, ne pourraient-ils pas s'appliquer aussi à la poésie contemporaine?

Une poésie dialogique

La poésie en prose, cette poésie qui «déplace avec aisance les limites de la poésie», réintègre le dialogisme. Car la conception du sujet postmoderne a une incidence certaine sur la révision non seulement de l'autobiographie, mais aussi de la poésie. C'est ce qu'on peut constater dans *Le Lièvre de mars*, où la question de la relation à l'autre, au centre du texte, propose une «interrelation entièrement nouvelle et particulière entre sa vérité et la vérité d'autrui²⁷». Sans être parfaitement calqué sur un dialogisme de type romanesque, le dialogisme s'établit ici par une série de dédoublements où le *je*, constamment confronté à l'autre, est amené à sortir de lui-même pour établir avec autrui un dialogue, découvrir l'altérité en soi. Ainsi, la phrase de l'amant «Tu sais que tu es belle?» (*LM*, p. 37) amène la narratrice à prendre conscience de son visage comme n'étant pas le sien. «Mon visage devient quelque chose d'autre» (*LM*, p. 37), avoue-t-elle. Ici, le sujet ne voit pas l'autre comme un objet, mais il y a échange entre les positions de sujet et d'objet, interrelation, interaction. Cette altérité se développe dans une thématique du double, où les frontières entre soi et l'autre deviennent poreuses. La narratrice du *Lièvre de mars* vit une série de dédoublements avec des personnages: ainsi, avec Léa, son amie imaginaire, alors qu'elle a cinq ans; avec Geneviève, une amie à qui elle «[aurait] voulu ressembler» (*LM*, p. 69), cette Geneviève qu'elle surnommait sa «jumelle de mars» (*LM*, p. 69), puisque les deux fillettes étaient nées le même mois; puis avec son conjoint, qu'elle voit comme un *alter ego*. Toutes ces relations renvoient à la relation avec la mère, la mère d'avant le nom de mère, la mère fusionnelle de la chora sémiotique, selon le terme

25. Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique* suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1981, p. 161.

26. *Ibid.*, p. 161.

27. *Ibid.*, p. 164.

de Kristeva. Voilà qui est clair dans ce passage : « À l'abri du monde dans mes pensées comme dans les grottes, je retrouve l'intimité que j'avais avec ma mère. Mais comment en être sûre ? » (*LM*, p. 69)

La relation à la mère fonde donc, chez la narratrice, une redéfinition de soi. On peut mettre cette position en rapport avec la vision qu'a Béatrice Didier du rapport de la femme à la mère : « Le retour de la femme est un retour au Même [...] le retour de la femme vers ce paradis premier qui est la mère pourrait théoriquement être un retour total dans l'identification²⁸. » Théoriquement, oui. Mais en pratique, on se retrouve devant l'interrogation de la narratrice du *Lièvre de mars* : « Comment en être sûre ? » Comment distinguer clairement entre soi-même et l'autre ? Et, par conséquent, entre la réalité et la pensée formatrice d'imaginaire²⁹ ? Dans ce contexte, est-il si étonnant que la fiction l'emporte, en dernier lieu, sur le désir de décrire la réalité ? Que la fiction soit le fondement de la réalité du sujet ?

D'où l'importance, chez Louise Warren, de l'univers de l'art où sont subsumés la réalité et l'imaginaire. La référence au littéraire et au pictural est en effet très présente dans *Le Lièvre de mars* :

Ces fraises que nous mangeons me plongent dans votre été. Un tableau que j'avais peint autrefois. Et souvent Pellan et Bonnard m'apparaissent au centre d'une table : des fraises si extraordinaires qu'elles débordent presque de sang tellement elles sont vivantes. (*LM*, p. 39)

Ce passage montre bien que l'art, comme artifice, n'est donc pas l'autre de la nature, mais pour l'œil humain, il y a brouillage entre les deux, confusion. Comme pour nous faire douter de nos perceptions, rappeler la subjectivité de nos moindres perceptions.

On est loin, on l'a dit, de la vision d'un monde transparent qui correspond à la conception classique, transcendantale du sujet. La narratrice se retrouve devant une série de questions qui demeurent sans réponses : « Suis-je là ? suis-je bien là ? » (*LM*, p. 83), « Suis-je plus vivante que les vivants ? » (*LM*, p. 15) Ces questions inquiétaient déjà la fillette. Traversée de voix intérieures qui brisaient la certitude de son unité, c'est par la lecture que la narratrice enfant reprenait contact avec une partie d'elle-même, qu'elle entendait sa propre voix. « Alors, dit-elle, je savais que j'existais. » (*LM*, p. 29)

On ne s'étonnera pas de l'identification de la narratrice avec l'héroïne du célèbre conte de Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles*, qui elle

28. Béatrice Didier, *L'Écriture-Femme*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1981, p. 274.

29. Entendons ici le terme imaginaire dans son sens courant de fictif, mais aussi dans l'acception que lui donne Lacan, comme rapport intersubjectif fondé sur l'image de l'autre, rapport qui est toujours voué au leurre.

non plus ne sait qui elle est³⁰. Comme Alice, la narratrice chute dans un monde qui lui donne une vie nouvelle : «Je me sens venir à vous comme la vie. Un corps en chute libre qui tombe sous votre fenêtre, sous vos yeux» (*LM*, p. 11), avoue-t-elle. Il s'agit d'une naissance symbolique qui, transformant le réel, peut le réinventer à même la fiction, d'un passage initiatique qui la conduit à son étrangeté. Franchissement du miroir, de tous les miroirs où le sujet prendrait une consistance définitive. Se figerait dans sa propre image, dans sa propre *vraisemblance*.

Une subjectivité au féminin

Cette interrogation du sujet fixe, chez la narratrice, n'est pas étrangère à une prise de conscience de la différence sexuelle, telle qu'elle apparaît dans l'autogynographie, selon le terme de Domna C. Stanton :

À cause du statut différent de la femme dans l'ordre symbolique, l'autogynographie [...] met en scène l'altérité fondamentale et la non-présence du sujet, même en affirmant sa discursivité et en recherchant une impossible possession de soi³¹.

Cette quête de la subjectivité revient aussi dans la fiction. On pourrait multiplier les exemples pour montrer que, ces dernières décennies, les écrivaines ont déconstruit les modèles subjectifs classiques et reconstruit, dans la textualité, une subjectivité en mouvement. Cela touche, encore une fois, la réalité féminine. Comme l'énonce Nicole Brossard dans *La Lettre aérienne*, c'est paradoxalement dans la fiction que les femmes retrouvent leur réalité, en traversant «la glace du système d'interprétation et de fantasmes que le sexe patriarcal n'a cessé de renouveler³²». Dès lors, est-il surprenant que ce soit dans la fiction que les femmes tracent leur parcours comme sujets inédits d'une histoire réelle/fictive qui va à la rencontre de l'histoire d'autres femmes?

En ce sens, la démarche esthétique des écrivaines trouve ses assises dans une éthique. Voilà ce que dit Denise Desautels dans *Lettres à Cassandre*:

-
30. «I ca'n't explain myself, I'm afraid, Sir," said Alice, "because I'm not myself, you see.» Traduction de Jean-Pierre Berman : «Je crains de ne pouvoir expliquer qui je suis», répliqua Alice. «Car, voyez-vous, je ne suis pas moi-même.» (Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland. Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*, Paris, Presses Pocket, 1992, p. 104, 105). Notons aussi que Louise Warren a tiré le titre de son recueil du personnage du Lièvre de mars dans le conte d'*Alice au pays des merveilles*.
31. En anglais : «Because of woman's different status in the symbolic order, autogynography, I concluded, dramatized the fundamental alterity and non-presence of the subject, even as it asserts itself discursively and strives toward an always impossible self-possession. This gendered narrative involved a different plotting and configuration of the split subject [...]» (C'est moi qui traduis). Domna C. Stanton, «Autogynography: Is the Subject Different?», *The Female Autograph*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1987, p. 15.
32. Nicole Brossard, *La Lettre aérienne*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1985, p. 61.

[J]e me pose la question de la pertinence du texte autobiographique, de son intérêt, de sa nécessité. Je me répète qu'il ne peut être légitime que dans la mesure où [...] il devient un texte sur *la* douleur, sur *la* mort ou autre chose. Ce que l'écriture, une certaine écriture permet. Celle qui pense et se pense autrement³³.

Dépassement du narcissisme pour chercher un dessaisissement, sortie de sa propre image afin de se penser autre. Penser et se penser autrement, cela nécessite de prendre ses distances avec l'expérience vécue pour arriver à donner forme à un texte. C'est dire que cette vision de l'autobiographie répond aux mêmes exigences que l'écriture fictionnelle : « Je est toujours un/e semblable. Quand j'explore Je c'est que je prends comme objet d'exploration un échantillon humain », affirme Hélène Cixous³⁴. En effet, toute écriture ne vise-t-elle pas, comme le souligne René Lapierre, « à transformer une réalité de fait pour arriver à exprimer une vérité que le réel ne contenait pas explicitement³⁵ » ?

La poésie en prose, comme forme aux contours souples, indéfinis, permet l'invention, car elle ne se ferme pas aux autres genres littéraires — le récit, l'autobiographie, l'essai — mais agit avec eux. Et *Le Lièvre de mars*, en créant un dialogue avec d'autres genres, est un de ces recueils qui favorisent la mouvance du sujet, l'ouverture à l'altérité. Mais cette traversée du réel ne se fait pas douloureusement, comme c'était le cas dans plusieurs textes de femmes publiés dans les années soixante-dix : chez France Théoret³⁶ par exemple, au Québec, ou, en France, chez Emma Santos³⁷, où la perte des repères identitaires était considérée comme menaçante, parce qu'elle confrontait le sujet à la déraison. Dans *Le Lièvre de mars*, il s'agit d'une traversée qui ne remet pas en cause la raison, d'une traversée sereine qui propose un monde autre. Et sans renier l'histoire de chaque auteure, on peut affirmer que la vision d'une réalité virtuelle³⁸, suite aux découvertes informatiques, a partie liée avec cette conception de l'écriture. Car l'écriture ne se construit pas en dehors des mouvements de pensée. Ni en dehors de la science et de la technologie.

33. Anne-Marie Alonzo et Denise Desautels, *Lettres à Cassandra*, Laval, Éditions Trois, 1994, p. 57.

34. Hélène Cixous, « Noté (en réponse à une question de journaliste) en passant devant moi sans s'arrêter », *Trois*, vol. XI, n^{os} 1-2, 1996, p. 206-207.

35. René Lapierre, « L'exigence de la forme », André Carpentier *et al.*, *Dans l'écriture*, Montréal, XYZ éditeur, 1994, p. 10.

36. Voir à cet effet les recueils suivants de France Théoret : *Bloody Mary* (Montréal, Les Herbes rouges, n^o 45, 1977), *Une voix pour Odile* (Montréal, Les Herbes rouges, 1978) et *Vertiges* (Montréal, Les Herbes rouges, n^o 71, 1979).

37. Voir par exemple les textes suivants d'Emma Santos : *J'ai tué Emma S.* (Paris, Éditions des femmes, 1976) et *La Malcastrée* (Paris, Éditions des femmes, 1976).

38. À cet effet, voir le roman de Nicole Brossard, *Baroque d'aube* (Montréal, l'Hexagone, 1995).