THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES ET DE L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

École doctorale : LLSH - Langues, Littératures et Sciences Humaines
Spécialité : Lettres et arts spécialité langue française
Unité de recherche : LITT&ARTS. Arts et pratiques du texte, de l'image, de l'écran et de la scène

Les Mots pour la redire : étude critique et génétique de l'œuvre de Marie Cardinal

The Words to say her again: rereading Marie Cardinal's work from the critical and genetics perspectives.

Présentée par :

Cassandre HUCHON

Direction de thèse :

Catherine MARIETTE CLOT	**Directrice de thèse**
PROFESSEUR DES UNIVERSITÉS, Université Grenoble Alpes	
Stéphanie BERNIER	**Co-Directrice de thèse**
PROFESSEURE, Université de Montréal	

Rapporteurs :

Véronique MONTEMONT	
MAITRESSE DE CONFERENCE HDR, Université de Lorraine	
Adrien RANNAUD	
PROFESSEUR, Université de Toronto	

Thèse soutenue publiquement le **1er juin 2026**, devant le jury composé de :

Laurent DEMANZE,	**Président**
PROFESSEUR DES UNIVERSITÉS, Université Grenoble Alpes	
Catherine MARIETTE CLOT,	**Directrice de thèse**
PROFESSEURE DES UNIVERSITÉS ÉMÉRITE, Université Grenoble Alpes	
Stéphanie BERNIER,	**Co-Directrice de thèse**
PROFESSEURE, Université de Montréal	
Véronique MONTEMONT,	**Rapporteure**
MAITRESSE DE CONFERENCE HDR, Université de Lorraine	
Adrien RANNAUD,	**Rapporteur**
PROFESSEUR, Université de Toronto	
Andrea OBERHUBER,	**Examinatrice**
PROFESSEURE, Université de Montréal	
Aurore TURBIAU,	**Examinatrice**
CHARGÉE DE RECHERCHE, Université de Lausanne	

Université de Montréal

Les Mots pour la redire : étude critique et génétique de l'œuvre de Marie Cardinal

Par
Cassandre Huchon

Département des Littératures de Langue Française, Faculté des Arts et des Sciences

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de docteure
en Littératures de langue Française

Août 2026

©Cassandre Huchon, 2026

Université de Montréal

Département des Littératures de Langue Française, Faculté des Arts et des Sciences

---

Cette thèse intitulée

Les Mots pour la redire : étude critique et génétique de l'œuvre de Marie Cardinal

Présentée par

Cassandre Huchon

A été évaluée par un jury composé des personnes suivantes

Adrien Rannaud
Rapporteur, Professeur agrégé permanent, Université de Toronto

Véronique Montémont
Rapporteure, Professeure habilitée à diriger des recherches, Université de Lorraine

Stéphanie Bernier
Codirectrice de recherche, Professeure agrégée permanente, Université de Montréal

Catherine Mariette
Directrice, Professeure émérite des Universités Université Grenoble-Alpes

Andrea Oberhuber
Examinatrice, Professeure titulaire, Université de Montréal

Aurore Turbiau
Examinatrice, Docteure en littérature, Première assistante en littérature comparée, Université de Lausanne (CIEL)

Laurent Demanze
Examinateur, Professeur des Universités Université Grenoble-Alpes

Résumé

Marie Cardinal (1928-2001) est une autrice franco-québécoise d'origine pied-noir. Elle écrit à partir des années 1960, en France, puis au Québec, et appartient à « une génération de femmes écrivains qui prennent le devant de la scène littéraire française dans les années soixante-dix. » (Hall, 1994). Elle se situe pourtant en marge des mouvements de l'*écriture féminine* en France ou de « l'écriture au féminin » au Québec par son usage détourné de la langue française qu'elle cherche à féminiser et à « ouvrir », dans une forme littéraire simple et accessible au plus grand nombre. L'autrice développe en effet une poétique singulière qui aborde sans détours des sujets tabous tels que le corps féminin, l'aliénation ou encore le quotidien des femmes de son époque.

Or, vingt ans après sa mort, un rapide tour d'horizon critique permet de mesurer l'importance de l'écart entre sa renommée d'alors (elle est publiée à plus de trois millions d'exemplaires et traduite en dix-huit langues) et le phénomène d'éclipse qui marque désormais la réception de son oeuvre. Les études critiques sur Marie Cardinal sont peu nombreuses et relativement peu récentes, la plus actuelle datant de 2006. Conséquence ou cause de cet effacement, ses romans ont rapidement été relégués au rang de témoignage et d'autobiographie, empêchant par conséquent Marie Cardinal d'être considérée comme une créatrice à part entière. Le discours critique sur les œuvres, reflet de cette catégorisation générique, est ainsi dominé par des analyses biographiques.

Une relecture de l'ensemble de l'œuvre me semblait donc nécessaire à l'aide de nouveaux outils et de nouvelles perspectives critiques issues des *gender studies* et de la génétique littéraire pour rendre compte de la singularité de sa poétique. Mon hypothèse est que la poétique de Marie Cardinal se rapproche d'une « poétique de l'irrespect », notion que je développerai dans la perspective de l'expression utilisée par Alice Ronfard pour désigner le détournement des codes du genre littéraire et du genre en littérature.

En m'appuyant sur les travaux récents concernant la réception des écrits dits de femmes et sur leur dévaluation littéraire (Planté, 2015 ; Lasserre, 2014 ; Berthu-Courtivron 2021), je démontrerai, dans un premier temps, l'influence de ces biais critiques sur la réception et la postérité de l'œuvre, pour ensuite m'attarder sur l'incidence de cet horizon d'attente critique sur le processus d'écriture de Cardinal. Mon but est de saisir en quoi cet irrespect dans la poétique de Cardinal est une forme d'affirmation de soi en tant que sujet femme écrivant.

L'objectif de ma thèse est de réhabiliter Marie Cardinal dans l'histoire littéraire féministe francophone, afin de valoriser l'apport majeur de sa poétique aux expérimentations textuelles de la deuxième vague de féminisme (1960-1985).

Dans cette perspective critique, mon corpus comprend l'ensemble de l'œuvre romanesque de Marie Cardinal, soit quatorze romans, écrits et publiés de 1962 à 1998, la pièce de théâtre *La Médée d'Euripide*, seule œuvre publiée au Québec, ainsi que l'ensemble du fonds d'archives Marie Cardinal, conservé aux Archives nationales du Québec à Montréal (AnQ) et composé de manuscrits inédits, de carnets d'écriture et de correspondances personnelles et professionnelles.

Mots-clés : Littératures de langue française de la seconde moitié du XXe siècle, Marie Cardinal, Critique génétique, Études féministes, Études de genre, Écritures au féminin, Poétique de l'irrespect.

Abstract

Marie Cardinal (1928-2001) is a French-Quebecer author born in Algeria and established in Montreal. She begins a career as a writer in the 1960s, in France first and then in Québec ; she belongs to "a women French writers generation's who takes the center stage of French Literature scene in the 1970s." (Hall, 1994). However, Cardinal's work blooms within the margins of what will be called French Feminism as "écriture féminine" and "écriture au féminin" in Québec through her rather unconventional ways of using French language, linked to the desire to emphasise feminine uses and nouns and representations by "opening" the possibilities all the while writing in an simple, accessible to most people form. The author develops a singular literary poetic addressing taboos such as the women's bodies, the alienation or the day-to-day women's lives in the patriarchal society of the second half of 20th century in France.

However, 20 years after her death, a quick research allows us to measure the gap between her success then (her work has been published in more than three millions copies and translated in eighteen languages) and the silence that surrenders her and her work now. There are quite few scientific studies about Marie Cardinal and the most recent of them is dated from 2006. As a cause or a consequence of it, her novels have been quickly restricted to the autobiographic or testimony genres which has marginalized the author in the French and Francophone Literature academics. A rereading of the entire corpus is thereby necessary, from new and contemporary critic perspectives which I intend to do by using a gender study approach linked with a genetic literary one to determine the singularities and characteristics of Marie Cardinal's poetic work. Based on an "disrespectful poetic" (Alice Ronfard), as a subversion of gender and generic codes in Literature.

My thesis, based on the recent works on Women's Writings and their reception (Planté, 2015; Lasserre, 2014, Berthu-Courtivron 2021), tends to explore the influence of critics' biased readings on Cardinal's creative process and the way it affected her recognition by the transatlantic literary academic sphere. I would like to understand the way this disrespectful way to write is a form of self affirmation for the author and also a way to reclaim a culture, a matrimony and therefore her own identity as a woman and as an author. In the end, my thesis wishes to reinsert and re-establish Marie Cardinal in the feminist literature history and in the experimentations of the second wave of feminism (1960-1985).

To do so, I will centre the discussion on Marie Cardinal's work which includes fourteen novels, written between 1962 and 1998, the play Euripides's *Medea* published in 1986, and all the documents contained

in Marie Cardinal's personal archives, conserved in Archives nationales du Québec at Montréal : those are notebooks, letters, contracts, manuscripts and typescripts.

Keywords : 20th century Francophone Literature, Marie Cardinal, Literary Genetic, Feminist studies, Gender Studies, Women Writings, Subversive Writing.

Table des matières

Résumé 5
Abstract 7
Table des matières 9
Liste des figures 13
Remerciements 14
Introduction 16
1 Partie I : Entrer dans les rangs ou en sortir, situer Marie Cardinal dans les réseaux littéraires féministes francophones de la deuxième vague de féminisme (1968-1986). 57
1.1 Chapitre 1 : Élaboration d'une poétique singulière chez Marie Cardinal 62
1.1.1 Émergence d'une voix : genèse d'une écriture cachée sous le matelas (1962-1965). 63
1.1.2 1968-1972 : prise de conscience et affirmation en faveur de la « cause des femmes » 72
1.1.3 1975-1983 : reconnaissance et dissonances : le refus de la « théorie » féministe 85
1.2 Chapitre 2 : *Les Mots pour le dire*, une consécration ? 102
1.2.1 Négociations éditoriales : d'un roman à une autobiographie. 102
1.2.2 D'une autobiographie au témoignage : l'hypothèse documentaire. 107
1.2.3 Femmes, canon littéraire et *bestseller* : en quoi *Les Mots pour le dire*, en tant que roman « facile à lire », déjoue les attentes de la critique littéraire. 114
1.2.4 Les « copines » de Cardinal : amitiés littéraires. 119
1.2.5 Une réception asymétrique. 122
2 Partie II. Trouble dans les genres, trouble dans le genre : Marie Cardinal et la poétique de l'irrespect. 127

2.1 Chapitre 1 : « Traduire, un travail sur l'irrespect ». 132

2.1.1 Le refus de la métrique et du « langage de spécialiste » chez Cardinal. 136

2.1.2 Trouver le rythme ou comment faire parler Médée autrement que comme une « douairière Tourangelle » : la langue française travaillée à partir d'une perspective francophone. 140

2.1.3 *Médée*, un texte féministe ?..... 147

2.2 Chapitre 2 : des narratrices « hors normes », la subversion des codes de l'identité féminine dans *Une Vie pour deux* et *Le Passé empiété* de Cardinal..... 154

2.2.1 Renverser le regard : changement de perspective sur les expériences féminines en littérature chez les narratrices de Cardinal. 155

2.2.1.1 Déconstruire pour mieux bâtir : variantes critiques sur le couple hétérosexuel dans les romans de Cardinal. 157

2.2.1.2 La création comme vecteur d'émancipation : rebroder par-dessus les fils de la tradition. 161

2.2.1.3 Recherche d'une fluidité : redéfinir les termes de « femme » et « féminin », explorer le vague, négocier les règles. 170

2.2.2 S'affirmer comme un sujet désirant. 172

2.2.2.1 Le désir comme acte de subversion. 172

2.2.3 Femmes affirmées, femmes inquiétantes : se réapproprier l'autorité. 180

3 Partie III : Prendre la parole contre le discours. Explorations formelles et narratives dans la troisième campagne d'écriture de Marie Cardinal. 190

3.1 Chapitre 1 : Écrire contre le discours scientifique, motif de l'entropie et prise de parole au féminin dans *Les grands désordres* de Marie Cardinal. 201

3.1.1 Sujet écrivant, sujet parlant : modalités de l'écriture dans *Les grands désordres*. 204

3.1.1.1 Vacuité du discours scientifique. 212

3.1.1.2 Motif de l'entropie. 215

3.2 Chapitre 2 : De l'aventures des mots aux aventurières du quotidien. 223

3.2.1 *Herstory* : enquête sur les oubliées de l'histoire. 225

3.2.1.1 Écrire le « discours des tricots », légitimer une expérience féminine alternative au discours scientifique établi. 238

3.3 Chapitre 3 : Accueillir les voix en écriture, étude de la genèse des *Jeudis de Charles et de Lula*. 241

3.3.1 Modalités de l'écriture à quatre mains. 246

3.3.2 Modalité de la parole : la forme de l'entrevue. 252

3.3.3 Co-création et identité narrative dans l'écriture du « sixième jeudi ». 259

3.3.3.1 Réparer le réel, renouer les liens. 265

Conclusion 271

Références bibliographiques 281

Fonds d'archives 281

Corpus primaire 281

Corpus secondaire 282

Études, entrevues et articles de journaux sur l'autrice 282

Annexes 292

Annexe 1 Recensement des matériaux génétiques disponibles pour chaque œuvre 292

Annexe 2 Liste des thématiques de chaque roman selon l'autrice 294

Annexe 3 Livret du « Club français du livre »..... 295

Liste des figures

Figure 1 Structure du champ littéraire français selon Gisèle Sapiro 48
Figure 2 Carnet deux, feuillet 70, Fonds Marie Cardinal, op. cit. 1983-1984..... 93
Figure 3 Carnet d'écriture n°8 (1989-1993), Fonds Marie Cardinal, P996, S4, D8, AnQ, Montréal..... 247
Figure 4 Carnet 10, P996, vers 1992-1998. 249
Figure 5 Carnet d'écriture n°8 (1989-1993), op. cit. 255
Figure 6 Tapuscrit n°3, Fonds Marie Cardinal, S6, D4, vers 1993 260
Figure 7 extrait du manuscrit du "sixième jeudi", Carnet 9, Fonds Marie Cardinal, op.cit.... 261
Figure 8 Manuscrit du sixième jeudi, carnet 9, opt. cit..... 263

Remerciements

C’est avec un certain soulagement que je dépose ce travail de thèse, fruit de presque cinq années d’errance entre la France et le Québec, un déplacement transatlantique nécessaire mais assez impressionnant les premières fois. Pendant cinq ans, j’ai vécu des deuils et plusieurs ruptures qui, si ils n’ont aucune commune mesure, m’ont permis de mesurer l’énergie nécessaire, certains jours, pour accomplir les tâches les plus rudimentaires. Cette thèse est donc un acte de résilience, une façon de me rappeler que j’ai (sur)vécu à ce parcours, malgré tout.

Je tiens à remercier chaleureusement mes deux directrices, qui, en plus de me relire de nombreuses fois, et de m’aiguiller dans mes recherches, ont pris le temps de m’écouter et de m’épauler dans tout ce qui n’entre pas dans un travail académique mais qui le modèle tout de même. Grâce à vous, j’ai pu traverser ces années sans craindre de me perdre. Votre expertise, vos conseils avisés, nos échanges de courriels à des heures non académiques pour régler un dernier problème, dénouer les derniers nœuds et toujours, me rassurer, cela forme un tout qui, je le sais, est rare au doctorat. Merci d’avoir cru en moi quand moi-même je n’y croyais pas. Merci d’avoir été un exemple de direction de recherches pour bien des étudiantes de mon cercle.

Je tiens également à remercier le personnel des Bibliothèques et Archives nationales du Québec pour leurs conseils avisés et leur disponibilité pendant toutes ces heures passées à dépouiller, transcrire et numériser ce fonds d’archives qui me hantera encore, même après cinq ans, car il reste tant à dire. En tant que lauréate du concours de financement de la fondation BAnQ, sachez que les moments passés entre vos murs ont souvent été captivants, jalonnés par l’excitation de telle ou telle découverte.

Et les deux filles de Marie Cardinal, Alice et Bénédicte Ronfard, pour leur écoute et leur autorisation de parcourir le fonds et de l’étudier sans réserve si ce n’est le respect de leur vie privée. J’espère que vous serez, comme je le suis, fière de voir diffuser un travail supplémentaire sur votre mère, et de la voir, dans la mesure du raisonnable, réhabilitée en tant qu’autrice. Je formule également le souhait de poursuivre notre collaboration à l’avenir car le travail que j’ai entrepris ne fait que commencer.

Enfin, et avec toute l’affection qui vous est due, merci à mes amies et à mes proches, des deux côtés de l’Atlantique, pour les heures passées à paniquer ensemble, à nous rassurer et à avancer. Je vous dois tant ! A commencer par les financements qui ont rendu ce travail de thèse possible : sans vous et votre acharnement à me montrer que, oui, je suis capable, je n’aurais jamais pu atteindre pareils objectifs. « Ayez les moyens de vos ambitions » m’a dit un jour un professeur

de CPGE, je pense plutôt désormais qu'il faut avoir l'entourage aussi solide que nos possibles. Merci donc à Mellie, Christine, Anne, Gabrielle, Astrid, Martyna pour votre présence à mes côtés et vos conseils avisés pour vivre sa thèse plutôt que de survivre à son doctorat. Le réseau féministe et *queer* dont j'avais besoin, je l'ai trouvé en vous, ainsi que le courage de prendre soin de soi, se reposer, pour mieux militer ensuite.

A ma mère enfin, je dirai ceci : j'ai enfin réussi à mettre au monde ce projet qui me hante depuis tant d'années, j'ai eu si peur d'échouer, si peur de ne pas y arriver à vivre seule à cinq mille kilomètres de toutes personnes connues. Et j'ai pourtant réussi, malgré la peur, malgré les doutes. C'est possible.

Introduction

> La meilleure manière de prouver qu'il manque des mots, que le français n'est pas fait pour les femmes, c'est de nous mettre au ras de notre corps, d'exprimer l'inexprimé et d'employer le vocabulaire tel qu'il est, directement, sans l'arranger. Il deviendra alors évident qu'il y a des choses que nous ne pouvons pas traduire en mots. Comment dire notre sexe, la gestation vécue, le temps la durée des femmes ? Il faudra inventer. Le langage se féminisera, s'ouvrira, s'embellira, s'enrichira. Notre sororité sera féconde et accueillante car nos mots serviront à tout le monde[1].

Je suis entrée dans l'œuvre de Marie Cardinal par ces mots, extraits *d'Autrement dit*[2] (1977), œuvre lue en parallèle des *Mots pour le dire* (1975) lors d'un séminaire sur la littérature française du XXe siècle[3]. Ce qui m'a d'abord frappée, en 2017, alors que j'entamais un court travail de recherche sur l'autrice, c'est la résonnance de ce texte (vieux de cinquante ans) avec le contexte contemporain, en particulier l'attention aux usages genrés de la langue française. Je fais référence ici, par exemple, à la levée de boucliers qu'a inspirée, en France, la question de l'écriture inclusive en 2021. L'Académie française, en réponse aux propositions d'inclure ces « nouveaux » accords dans la grammaire française, produit une « Lettre ouverte sur l'écriture inclusive », diffusée sur son site officiel le 7 mai[4]. L'institution y fait preuve d'un certain conservatisme puisque les spécialistes de la langue semblent ignorer les apports des études de genre sur le langage, insistant sur l'inadéquation entre le genre et le genre grammatical : « En posant qu'il existerait par principe une corrélation entre le genre des vocables et le sexe de leur référent, les propagateurs de l'écriture inclusive méconnaissent naïvement les règles du genre

---

[1] Marie Cardinal, *Autrement dit*, Paris, Grasset, 1977, 219, p. 90.
[2] *Ibid*.
[3] Le séminaire dans lequel j'ai découvert Cardinal s'intitule « *Mothers and Daughters in Women's Writing* » (FREN6010), Il est toujours enseigné par Mathilde Poizat-Amar à l'Université du Kent (UK) et questionne la création des autrices à travers le prisme de la relation mère/fille. Je remarque d'ailleurs que l'œuvre de Marie Cardinal est encore aujourd'hui étudiée dans le cadre de ce séminaire.
[4] « Lettre ouverte sur l'écriture inclusive » produite par l'Académie Française et diffusée sur son site officiel le 7 mai 2021. En ligne : https://www.academie-francaise.fr/actualites/lettre-ouverte-sur-lecriture-inclusive consulté le 9 juin 2025.

grammatical, où masculin et féminin ne correspondent pas systématiquement à des catégories sexuées[5]. » Même si cette affirmation n'est pas *a priori* fausse, elle néglige l'influence du langage, en tant qu'outil et espace de pouvoir, sur nos réalités et fait preuve d'une certaine hypocrisie : les partisans et partisanes de l'écriture inclusive se permettent de remettre en question le genre grammatical, précisément parce que celui-ci mobilise le genre, en tant que système hiérarchique et binaire, dans la langue, visible dans l'expression « le masculin l'emporte sur le féminin » et dans l'éradication progressive de tous les marqueurs du féminins, depuis le XVIIe siècle.

Plus récemment, au Québec[6], c'est le décret du 3 septembre 2025 qui modifie la Politique linguistique de l'Etat (dans le texte de la loi 96) qui a fait polémique. Le cabinet du Premier ministre François Legault, appuyé par le ministre de la Langue française, Jean-François Roberge, vote en faveur de la suppression du pronom personnel « iel » et de certaines formes inclusives (incluant l'usage du point médian, ou des formes grammaticales « neutres » comme le pronom indéfini toustes ou le démonstratif celleux) des communications officielles du gouvernement. Dans le communiqué de l'Office québécois de la langue française (OQLF), auquel faisait explicitement référence M. Roberge, une opposition est faite entre l'écriture inclusive (limitée voire interdite dans les communications officielles) et l'écriture épicène, qui, elle, s'exprimerait plutôt par l'emploi des doublets complets (ex : les étudiants et les étudiantes) ou par l'usage de termes épicènes (la clientèle étudiante).

---

[5] Julie Abbou, *Tenir sa langue : Le langage, lieu de lutte féministe*, Paris, Les Pérégrines, 2023, p. 39.

[6] Un espace pourtant pionnier dans la francophonie en matière de féminisation de la langue et de sensibilisation aux enjeux du genre. Pour exemple, tout un processus de féminisation des titres professionnels a été réalisé en 1970-1980, rendant commun dans l'usage des termes comme auteure. https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/23336/la-redaction-et-la-communication/feminisation-et-redaction-epicene/feminisation-des-appellations-de-personnes/formation-dappellations-de-personnes-au-feminin/feminin-des-appellations-de-personnes-en-eur

Face à ces positions politiques qui régissent et encadrent les formes du discours public, il est cohérent de souligner que « [p]our les mouvements féministes, l'enjeu est de porter une parole féministe, mais aussi de pouvoir parler à part entière, ce qui ne peut se faire en tant que femmes. Cela implique de questionner la manière dont le genre se dit, donc se construit ou se déconstruit au moyen du langage[7] […] ». La mise en perspective des enjeux liés au langage et à ses usages résonne particulièrement avec l'entreprise poétique de Marie Cardinal qui tente justement de donner à lire et à entendre une réalité féminine. Les narratrices de ses œuvres sont bien souvent en recherche de moyens pour se dire et s'affirmer en dehors des rôles aliénants de mère ou d'épouse. Les liens entre créations, identité femme et affirmation en tant que sujet autonome sont donc à explorer dans la poétique de Cardinal : dans l'espace littéraire de la fiction, les possibilités de remise en question du genre semblent ainsi facilitées, autorisant l'autrice à prendre et à porter une parole autre et subversive.

Cette longue citation de Cardinal qui ouvre ma réflexion pourrait être lue comme un manifeste de sa poétique, a pour intérêt de montrer son approche de la langue française et son ambition de la retravailler de l'intérieur. L'autrice insiste sur la nécessité d'une réappropriation de l'espace du langage par les femmes. Face au manque de vocabulaire pour dire le féminin et aux limites du langage[8] (« il y a des choses que nous ne pouvons pas dire »), Marie Cardinal repense alors le rapport à la langue française en exploitant la fluidité de la fiction, qui lui permet d'explorer différentes variations, voire différentes possibilités dans les identités de genre. Selon elle, les mots doivent « s'ouvrir », ce qui peut à la fois se traduire par un ajout de sens (« le

[7] Julie Abbou, *Tenir sa langue : Le langage, lieu de lutte féministe*, *op. cit*., p. 39.
[8] Ce constat est partagé par d'autres autrices contemporaines de Cardinal comme Hélène Cixous qui a pour volonté d'extraire les femmes des catégories masculines et dominantes en créant une culture spécifiquement féminine, fondée sur une essence du féminin préexistante à la culture patriarcale. Plus tard, Monique Wittig, quant à elle pensera la langue comme un espace « marqué » par le genre, avec cette double perspective de sortir de l'hétéronormativité tout en abolissant le genre, au sens d'un système lui aussi normatif où seul le féminin porte la marque du genre.

langage s'enrichira ») ou un recours au néologisme (« il faudra inventer ») ce qui se rapproche d'une stratégie poétique de contournement et/ou de détournement. La nécessité de combler les manques de la langue française est présentée ici à la fois comme un impératif et comme une ligne d'horizon, un moyen d'accéder à la sororité inclusive souhaitée par Cardinal : « Il deviendra alors évident qu'il y a des choses que nous ne pouvons pas traduire en mots. […] Notre sororité sera féconde et accueillante car nos mots serviront à tout le monde[9] ».

L'exploration subversive et poétique du langage et le lien avec la situation d'exclusion des femmes vis-à-vis de celui-ci (avec cette « incapacité » à dire et donc à écrire) a constitué une porte d'entrée dans l'œuvre de Cardinal, à partir de laquelle a été pensé ce projet de thèse. Comme l'autrice est peu à peu tombée dans l'oubli, il me semble important, dans ce travail de relecture, de non seulement la présenter, mais également de retracer sa trajectoire, puisqu'il va en être question dans ces pages.

Marie Cardinal est une romancière franco-québécoise d'origine pied-noir. Elle est née à Alger en 1928[10] et a étudié la philosophie à l'Université d'Alger, puis à la Sorbonne, à Paris, où elle obtient sa licence en 1948[11]. Après ses études, elle poursuit sa carrière en enseignement[12] dans plusieurs pays bordant la mer Méditerranée. Pendant plusieurs années, elle accompagne ainsi son époux, Jean-Pierre Ronfard, grammairien agrégé de Lettres Classiques, dans ses

---

[9] Marie Cardinal, Autrement dit, *op. cit.* p. 90. On voit ici se dessiner un projet tout à la fois poétique et politique dans l'œuvre de l'autrice.

[10] Dans bon nombre de ressources critiques, la date de naissance de l'autrice est 1929. Or, j'ai eu accès à son livret de famille et l'autrice est bien née en 1928. Elle aurait falsifié sa date de naissance afin d'être plus jeune que son époux. J'en ai eu confirmation lors d'un entretien avec sa fille, Alice Ronfard, en avril 2023.

[11] Claire Devarrieux, « Marie Cardinal, la mort pour le dire. », *Libération*, en ligne, <https://www.liberation.fr/culture/2001/05/10/marie-cardinal-la-mort-pour-le-dire_363917/>, consulté le 2 juin 2025, p. 3. Son choix de la France a aussi été influencé par le contexte politique de la guerre d'Algérie. Son départ, qu'elle a vécu comme un exil, est un thème récurrent de son écriture.

[12] Probablement en littérature de langue française. Selon certaines sources, elle aurait même enseigné à l'Université de Montréal, au département de communication mais je n'en ai pas retrouvé la trace dans les archives de l'université.

déplacements. En dehors de ses activités d'enseignement, Jean-Pierre Ronfard est une figure du théâtre au Québec. En 1960, invité par Jean Gascon, il devient le premier directeur de la section française de l'École nationale de théâtre du Canada (Montréal). Sur place, il participera à de nombreux projets d'envergure, où sa créativité et sa vision sociale du théâtre lui vaudront une solide réputation. Il s'installe alors définitivement au Québec vers 1969.

À la suite de cette période de formation (de 1948 à 1960), Cardinal s'installe alors à Paris où elle élève seule[13] ses trois enfants. Ayant coupé les ponts avec sa famille, elle se tourne vers l'écriture journalistique et le métier de *ghost writer* pour des écrivains tels que Lucien Bodard[14] afin de subvenir à ses besoins et à ceux de ses enfants. À partir des années 1960, moment de l'installation de son époux au Québec, elle partagera son temps entre Montréal et Paris, avant de demander la nationalité canadienne dans les années 1980, après vingt ans d'une vie transatlantique.

En parallèle de ces divers travaux, elle écrit de 1962 à 1998 et s'essaie à plusieurs styles littéraires : des romans, des récits de fiction, des essais sur la littérature, une chronique sur le cinéma, un ouvrage « photobiographique » sur les pieds-noirs[15] et trois traductions pour le théâtre québécois[16]. À cette bibliographie s'ajoute la parution posthume de *l'Inédit* en 2012, une

---

[13] Son époux, Jean-Pierre Ronfard, part s'installer à Montréal au Québec dès les années 1960, afin de poursuivre une carrière au théâtre. Il lui laisse donc la charge et l'éducation de leurs enfants en échange d'un soutien financier, comme peut en attester leur correspondance (fonds Marie Cardinal, P996, Archives nationales du Québec à Montréal).

[14] Lucien Bodard (1914-1998) est un écrivain sino-français qui a remporté le prix Goncourt en 1981 pour son roman *Anne-Marie*. Marie Cardinal l'a secondé sur beaucoup de projets comme les reportages sur la Chine et l'Indochine ou encore l'ouvrage *Le Massacre des indiens* paru chez Gallimard en 1969.

[15] Le terme « photobiographique » est employé par Alessandra Ferraro et Valeria Sperti, dans leur article « Le regard d'une intruse dans l'univers colonial : *Les Pieds-Noirs* de Marie Cardinal », *Oltreoceano. Rivista sulle migrazioni*, nº 20, Linea Edizioni, juin 2022, p. 45-64, en ligne, <https://journals.openedition.org/oltreoceano/330>, consulté le 10 janvier 2026. Marie Cardinal, *Les Pieds-noirs*, Paris, Belfond, 1988, 291 p.

[16] Marie Cardinal, *La Médée d'Euripide*, Montréal, VLB, 1986, 128 p. Voir aussi : Marie Cardinal, *Peer Gynt*, Montréal, Leméac, coll. « Actes sud-Papiers (Collection) », 1991, 134 p. ou encore sa traduction non publiée des *Troyennes* d'Euripide.

publication partielle et romancée de ses archives personnelles, élaborée en collaboration avec ses filles.

Dans ce corpus relativement important, la parution des *Mots pour le dire* en 1975, roman *best-seller* traduit dans plus de dix-huit langues et vendu à plus de trois millions d'exemplaires, marque un tournant dans la carrière de l'autrice, qui accède alors au statut d'écrivaine à succès[17] sur la scène littéraire française et internationale. Cette publication ouvre un nouveau volet de la création cardinalienne avec l'émergence d'un *engagement* politique dans l'écriture, en lien avec les luttes féministes de l'époque. L'autrice participe par exemple aux événements de l'association internationale des femmes écrivains créée en 1975[18]. Elle offre également son témoignage dans l'ouvrage *La Création étouffée*[19] (1973) et réalise des entretiens pour le livre de Gisèle Halimi *La Cause des femmes*[20] paru la même année.

---

[17] Les chiffres de ventes et l'existence de nombreuses traductions attestent d'un réel succès commercial; auquel vient ensuite s'ajouter un engouement du lectorat pour l'œuvre (réception d'un courrier très fourni de la part de son lectorat ; mention dans les correspondances d'un texte ayant « marqué une génération de femmes ») ; enfin, l'obtention du prix international du premier roman (1962) et du prix Littré (1976) confirme la reconnaissance de l'écrivaine dans la sphère littéraire.

[18] Audrey Lasserre, « Histoire d'une littérature en mouvement: textes, écrivaines et collectifs éditoriaux du Mouvement de libération des femmes en France (1970-1981) », travail de thèse, Université Paris III Sorbonne nouvelle, 2014, p. 260. « L'association organise […] un congrès d'écrivaines du 28 au 30 juin 1976 dont les thèmes font directement écho aux axes de réflexion des écrivaines proches du Mouvement, qui participent d'ailleurs de la programmation : Gisèle Halimi aborde ainsi "La femme créatrice, porteuse de valeurs nouvelles", Marie Cardinal anime " La liberté d'expression existe-t-elle pour les femmes" […]. Si l'association périclite au bout de quelques années, l'initiative n'en reste pas moins le signe de l'influence des écrits du Mouvements des femmes sur le champ littéraire. » Voir aussi : Josane Duranteau, « Un congrès comme une "première" », *Le Monde*, Paris, 9 juillet 1976, p. 13. En ligne : <https://www.lemonde.fr/archives/article/1976/07/09/un-congres-comme-une-premiere_2950675_1819218.html>, consulté le 7 février 2026.

[19] Suzanne Horer et Jeanne Socquet, *La création étouffée*, Paris, P. Horay, coll. « Femmes en mouvement », 1973, 237 p.

[20] Gisèle Halimi et Marie Cardinal, *La cause des femmes*, Paris, France, B. Grasset, 1973, 206 p. Marie Cardinal a également réalisé la préface de cet ouvrage, dans l'édition de 1976, sous la forme d'un de ses textes inédits intitulé *La femme enfermée*.

État de la question

Malgré cette notoriété, l'œuvre de Marie Cardinal a progressivement été écartée des discours de la critique littéraire. Depuis la fin des années 1990, on dénombre moins d'une dizaine d'ouvrages sur l'autrice, dont seulement deux écrits en français[21], et environ une vingtaine d'articles critiques, à majorité anglophones. En comparaison, le nombre important de travaux sur des autrices majeures de la période, comme Madeleine Gagnon au Québec, ou Hélène Cixous en France, permet de considérer le phénomène d'éclipse qui marque la réception des œuvres de Marie Cardinal[22], angle mort qui a constitué l'un des ancrages de ma réflexion sur l'autrice.

Décrite comme « personnelle mais aussi profondément politique[23] », l'œuvre de Cardinal est traversée par trois thématiques principales, que Colette Hall, dans la continuité de ses nombreux entretiens avec l'autrice, nomme des « expériences fondamentales », soit « l'Algérie, la psychanalyse et les événements de mai 68[24] ». Cette remarque, qui sert de préambule à sa monographie sur Marie Cardinal, pose un cadre critique intéressant pour penser le processus créatif de l'autrice.

Si l'approche psychanalytique, en lien avec le rattachement au genre autobiographique, a largement dominé le champ des études sur Marie Cardinal, comme l'attestent les articles de la

---

[21] La monographie de Colette Hall offre une très bonne base critique et a le mérite de couvrir l'ensemble de l'œuvre de Cardinal disponible à l'époque (Colette Hall, *Marie Cardinal*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Collection monographique Rodopi en littérature française contemporaine », 1994, 123 p.). Il faut également citer le travail de thèse réalisé par Marie-Paule Meda, « Identité, déplacement et différence dans trois textes autobiographiques féminins (Roy, Cardinal, Kristeva) », Université de Washington, 1995, 309 p. qui atteste que dès le milieu des années 90 l'autrice est bel et bien étudiée; on pourra également considérer l'ouvrage d'Emma Webb, *Marie Cardinal new perspectives*, Oxford, Peter Lang, coll. « Modern French identities », 2006, 258 p., qui comporte quelques articles francophones.

[22] Cette réception asymétrique, soulignée à la fois par Hall et par Carolyn Durham, fera l'objet d'une analyse dans le chapitre 1 de cette thèse.

[23] Colette Hall, *Marie Cardinal*, *op. cit,* p. 7.

[24] Colette Hall, *Marie Cardinal*, *op. cit*., p. 7-8.

critique littéraire[25], les revues de presse[26], ou encore certains articles scientifiques[27], elle doit cependant être reconsidérée à l'aune de perspectives critiques plus récentes que sont les études de la réception et la génétique littéraire. Et cela pour au moins deux raisons : la première étant que la psychanalyse, en tant que discipline, est une méthode d'approche des textes littéraires historiquement située ; la seconde est que dans le cas particulier de Cardinal, cette discipline ne coïncide pas avec le corpus à l'étude, tant l'autrice souligne, en particulier pour *Les Mots pour le dire* (qui est un récit de fiction sur l'expérience de la psychanalyse), le fait que ses écrits ne sont pas des « documents sur la psychanalyse ». Elle y revient justement dans *Autrement dit* :

> 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. Mais ce n'est pas le cas. Longtemps après la fin de ma psychanalyse j'ai décidé de l'écrire, […] car, entre-temps, j'étais devenue écrivain […] et c'est en écrivain que j'ai vu cette histoire, pas en témoin[28].

---

[25] Patricia Elliot, *In the Eye of Abjection: Marie Cardinal's "The Words to Say It"*, *Mosaic : An Interdisciplinary Critical Journal*, Université du Manitoba, Automne 1987, vol. 20, n° 4, p. 71-81. En ligne <https://www.jstor.org/stable/24777649>. Voir aussi : Anne, Donadey Roch, « Répétition, maternité et transgression dans trois œuvres de Marie Cardinal », *The French Review*, vol. 65, nº 4, 1992, p. 567-577 ; Patrick De Neuter, « La transmission transgénérationnelle », *Cahiers de psychologie clinique*, vol. 43, nº 2, section Psychologie, De Boeck Supérieur, septembre 2014, p. 43-58, en ligne, <https://shs.cairn.info/revue-cahiers-de-psychologie-clinique-2014-2-page-43>, consulté le 28 février 2026. ; Laurence Pelletier, « Analytique du féminin postmoderne : du processus de subjectivation dans *Les Mots pour le dire* de Marie Cardinal », *Postures*, nº 17, 2013, p. 127-138, en ligne, <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/3529510?docref=lZSM0HnaY9H4IXN7bAmWmw.>, consulté le 13 juin 2024.

[26] *Autobiographies*, Paris, France, La Société Editrice du Monde, 1975, p. 20, en ligne, <https://www.proquest.com/hnplemonde/docview/2504528683/citation/B1E5E08E501F4A64PQ/7>, consulté le 22 avril 2024. Voir aussi : *Publicité*, Paris, France, La Société Editrice du Monde, 1975, p. 26.

[27] Samuel Lepastier, « La spécificité clinique du symptôme en psychiatrie : l'exemple de l'hystérie », *Cliniques*, vol. 21, nº 1, Toulouse, Érès, 2021, p. 40-53, en ligne, <https://www.cairn.info/revue-cliniques-2021-1-page-40.htm>, consulté le 31 juillet 2024.Voir également ce travail de mémoire en Psychologie clinique, psychopathologie et psychanalyse, dans lequel une des œuvres de Cardinal, *Les Mots pour le dire*, sert de point de départ à une réflexion sur la « les distinctions et articulations nécessaires entre la psychologie clinique, la psychopathologie et la psychanalyse. » Frédérique F. Berger, *L'Aventure symbolique Clinique du sujet et du lien social contemporain*, Mémoire pour l'obtention de l'Habilitation à Diriger des Recherches, Université Nice – Sophia Antipolis, le 21 septembre 2013, p. 23.

[28] Marie Cardinal, *Autrement dit*, *op. cit,* p. 29.

Ainsi, plutôt que de considérer l'expérience biographique[29] de la psychanalyse comme le point d'orgue de l'écriture cardinalienne, je m'intéresserai davantage à la manière dont l'expérience est ressaisie, dans le récit fictionnel, en tant que méthode d'entrée en écriture. En cela, la critique génétique m'a permis de reconsidérer le rapport au biographique, qui ne sera pas mobilisé comme un référentiel, une « vérité » supposée, mais plutôt comme un élément du procédé poétique.

Par conséquent, le rapport à l'intime et au récit de soi, articulé au choix de la fiction et du genre romanesque, prend une tout autre teinte. C'est parce que j'ai pu consulter les archives de l'autrice que j'en suis venue à repenser l'idée même de frontière entre les documents dits biographiques et la création littéraire. Pour exemple, dans les carnets d'écriture de l'autrice, qui constituent son espace de travail privilégié, les manuscrits des romans en cours se superposent, et/ou s'intercalent avec d'autres modalités de discours comme le journal intime, des ébauches de correspondances ou encore des notes personnelles éparses[30] . Il ne s'agira donc pas ici de se servir de la méthode psychanalytique et des parallèles biographiques possibles comme appuis de ma relecture critique, mais au contraire, à l'aide des outils critiques de la génétique littéraire, d'explorer l'hybridité entre récit de soi et fiction, qui instaure un trouble vis-à-vis de l'identité narrative, en tant que trait poétique singulier. Je parlerai donc plutôt de l'expérience de l'aliénation comme d'une expérience fondamentale, puisque c'est à partir du constat d'une aliénation des femmes dans leur quotidien, dans leur corps et dans la société, que la folie décrite dans *Les Mots* et ailleurs dans le corpus, prend racine et fait sens.

---

[29] L'autrice a bel et bien suivi une psychanalyse pendant sept ans à la suite de laquelle elle a commencé son travail d'écriture.

[30] Parfois sous forme de montants d'argent, d'autres fois ce sont des numéros de téléphone (associés ou non à un contact précis) mais on trouve également des notes de lectures qui attestent de phases de documentation antérieures ou concomitantes à l'écriture des romans. Voir en annexe 1, le recensement des matériaux génétiques pour chaque œuvre.

Concernant l'Algérie, il est également nécessaire de faire état de ce qui sera ou non abordé dans ce travail d'analyse. Marie Cardinal a souvent fait de son identité multiple (Patrice June Proulx évoque en citant l'autrice la notion de « métissage ») un étendard de ses valeurs. Pour exemple, dans le préambule à sa traduction de la *Médée* d'Euripide (1986), on peut lire : « Nécessité de laisser parler la Méditerranée dont je sais — pour y être née et pour avoir vécu et séjourné dans tous les pays qui la bordent — qu'on y est noble et vile avec d'autres mots, avec une syntaxe différente[31]. » L'attention à la langue française, comprise comme un espace francophone traversé par des rythmes et des syntaxes multiples, sera donc le prisme principal par lequel j'aborderai la thématique de l'Algérie. Un autre aspect saillant dans le corpus à l'étude est l'amour complexe de Cardinal pour sa terre natale, qui est au cœur d'au moins trois de ses œuvres : *Écoutez la mer* (roman, 1962), *La Mule de Corbillard* (roman, 1965) et *Au Pays de mes racines* (essai, 1983). Au fil des pages revient alors, en lien avec cet exil vécu par l'autrice, la problématique irrésolue de la « bi-culturalité[32] », ou comment concilier en soi-même deux rythmes opposés et hiérarchisés par le système colonial[33], et la réflexion critique qui découle de cette identité multiple, à savoir, malgré une impossibilité de se défaire totalement de l'héritage colonial, une volonté d'en adresser la violence à l'échelle individuelle et collective.

---

[31] Marie Cardinal, *La Médée d'Euripide*, Montréal, VLB, 1986, p. 17.

[32] Patrice June Proulx, « Representations Of Cultural And Geographical Displacement In Marie Cardinal », *The Centennial Review*, Automne 1998, "Special Issue: Locations Of Culture: Identity, Home, Theory", Vol. 42, No. 3, p. 527-538. Voir aussi la note 121 de ce travail. Aussi écrit « bicultural », ce terme insiste sur la double appartenance culturelle de l'autrice, en tant que descendante de sa mère, elle hérite de la culture blanche et coloniale tout en étant élevée par des « Arabes », terme colonial employé par sa famille pour désigner l'ensemble des employés de la maison et l'ensemble des personnes non blanche de façon plus globale (ce terme est repris par Cardinal, dans une optique de déconstruction de cet héritage. Cette réflexion est développée dans plusieurs de ses œuvres et notamment dans *Écoutez la mer, Les Mots pour le dire, Autrement dit*, ou encore *Au Pays de mes racines.*

[33] La France métropolitaine est placée comme référentiel par la famille de l'autrice, famille issue de l'élite bourgeoise que représente les colons en Algérie : « La France créait la différence en nous haussant, puisque tout ce qui venait d'elle était "meilleur". Loin de nous l'idée que ce "meilleur" était une culture. Idée plutôt que la France nous mettait des galons, une casquette, éventuellement un fusil entre les mains, elle nous conférait une force indiscutable — et indiscutée d'ailleurs... » Marie Cardinal, *Au Pays de mes racines*, Paris, Grasset, 1980, p. 17.

Cela nécessiterait tout un travail de thèse pour analyser cette impossible mise à distance critique que Marie Cardinal tente de construire à travers ses livres et ses prises de paroles. Aussi, la relecture décoloniale de Marie Cardinal ne sera pas faite ici, cependant la problématique de l'Algérie ne sera pas totalement écartée de ce travail de thèse puisqu'il s'agira pour moi de saisir les effets de cette identité plurielle dans le processus créatif de l'autrice, ainsi que les liens complexes entre le geste de déconstruire un héritage colonial et patriarcal tout en essayant de « rebroder[34] » et « réparer[35] » cette déchirure par les détours de la fiction. La question de l'identité et du rapport au sujet, qui traverse cette thèse, comprendra ainsi des éléments de la pensée critique développée par Cardinal sur le « cancer généralisé[36] » que représentent le colonialisme et le patriarcat.

Engagement littéraire, cause des femmes et féminismes

« Claire Marronne : Vous ne vous appelez pas féministe? Marie Cardinal: Je ne m'appelle pas féministe, mais je pense que la cause des femmes, c'est la cause la plus importante qui soit[37]... » En lien avec le contexte des mouvements féministes de l'époque, il n'est pas surprenant de constater que Cardinal s'*engage*, à partir des années 1968-1970 en faveur de la cause des femmes, comme elle le clame ici. La notion d'engagement dans les textes féministes

[34] Je reprends ici la métaphore filée, dans l'œuvre de Cardinal, du « loisir féminin » sous la forme du tricot, de la broderie, ou de la couture.
[35] Je fais ici référence à la fonction réparatrice de la fiction, développée dans l'ouvrage de Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête : portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, Éditions Corti, coll. « Les essais », 2019. Voir à ce propos les pistes dépliées dans le deuxième chapitre de la troisième partie « De l'aventures des mots aux aventurières du quotidien », p. 212.
[36] Marie Cardinal, *Autrement dit*, *op. cit.*, p.23.
[37] Claire Marrone, « Un Entretien avec Marie Cardinal », *Women French Studies*, vol. 4, « Project MUSE », Automne 1996, p. 119-131, en ligne, <doi: https://dx.doi.org/10.1353/wfs.1996.0003>, p 125.

de la deuxième vague a été traitée par Aurore Turbiau, dans son travail de thèse, d'un point de vue transatlantique. Elle le définit comme suit : « [l]' engagement littéraire des écrivaines franco-québécoises de la cause des femmes relève d'une écriture de dénonciation qui reste proche des problématiques existentialistes : le point de départ de la majorité des ouvrages est pris dans la démystification et le dévoilement de l'injustice sexiste[38]. » Ici on comprend que l'engagement en littérature ne peut se réaliser sans une prise de conscience de cette « injustice sexiste » par le sujet, aux prises avec cette « situation[39] » singulière des femmes dans la société.

Chez Cardinal, cette prise de conscience daterait des événements de mai- juin 1968[40], ce qui n'est pas surprenant puisque ces événements constituent un moment fort qui, tant par son intensité que par son ampleur, forme une étape dans le parcours biographique des femmes, un « catalyseur d'entrée en politique[41] ». Même si les luttes féministes *per se* ne sont pas au premier plan des revendications sociales, ces deux mois constituent tout de même la date de naissance d'une nouvelle génération féministe, regroupée autour de la nécessité de faire reconnaître une lutte spécifique dans laquelle Marie Cardinal se serait engagée[42].

---

[38] Aurore Turbiau, *Pensées et pratiques féministes de l'engagement littéraire (France, Québec, 1969-1985)*, thèse de doctorat, Sorbonne Université, 2023, p. 65.

[39] Terme d'abord utilisé par Simone de Beauvoir pour appréhender la spécificité du sujet femme et apporter une nouvelle perspective aux théories existentialistes de Sartre. Cette notion désigne l'expérience concrète de ce que c'est d'être une femme, dans la société française de l'époque : « Elle [Simone de Beauvoir] ne prend pas le sujet tout puissant de l'*Être et le néant*, mais insiste au contraire sur un sujet "en situation", dont la liberté peut être bornée de mille manières, notamment parce que les relations interpersonnelles ont un rôle déterminant dans la formation de l'individu. » Sylvie Chaperon, *Les années Beauvoir: 1945-1970*, Paris, Fayard, 2000, p.152.

[40] « En 68, j'ai tout découvert, les femmes, l'écologie, le marxisme, le maoïsme ».» Marie Cardinal citée par Colette Hall, *Marie Cardinal*, *op. cit,* p. 9.

[41] Bibia Pavard, Florence Rochefort et Michelle Zancarini-Fournel, *Ne nous libérez pas, on s'en charge: une histoire des féminismes de 1789 à nos jours*, Paris, La Découverte, 2020, 510 p., §39.

[42] Dans le *Dictionnaire Universel des Créatrices*, à l'entrée Marie Cardinal, on peut ainsi lire : « Sensible à la cause des femmes, elle fustige tout militantisme. […] Le succès [des *Mots pour le dire*] est énorme : traduite en 26 langues, M. Cardinal refuse pourtant de se prendre pour un écrivain, préférant s'affirmer « conteuse ». Conteuse de l'intime, touchant le plus grand nombre à force d'être en quête d'elle-même, […] elle n'a cessé, à sa manière concrète, oblique, de lutter contre les préjugés, pour écrire à ras de corps, "brutalement", "irrespectueusement" (*Autrement dit*, 1977) ». C. Brun, « Marie Cardinal » dans Béatrice Didier, Antoinette Fouque et Mireille Calle-

Dans son cheminement créatif, la prise de conscience d'une spécificité de la situation du sujet féminin s'élabore à partir de l'expérience de l'aliénation, qui marque l'entrée en écriture de l'autrice. Elle l'évoque comme un basculement dans une autre réalité qui serait celle des personnes en marge du système : « Il n'y a que toi, à l'intérieur, qui a basculé dans l'inutile, dans le désordre. À l'extérieur tout est normal, tu as l'air d'être consommable pour la société, alors que, à l'intérieur, tu n'y comprends rien[43]», confie-t-elle à Annie Leclerc dans leurs échanges qui constituent *Autrement dit*.

Dans cette optique, la manière dont Marie Cardinal mobilise le récit de soi comme une « matière » à partir de laquelle s'élabore l'écriture fictionnelle est significative car ce brouillage des codes du genre autobiographique place la fiction comme un espace réflexif où la norme peut et doit être déconstruite. Dès lors, la langue française, comprise comme un espace de pouvoir à (ré)investir, est retravaillée par Cardinal de sorte à subvertir l'ordre patriarcal dominant.

À partir des années 1970 émerge donc, dans la poétique cardinalienne comme chez ses contemporaines, un besoin de dire, et par là même de défier l'ordre établi, en exposant ce qui jusqu'à présent avait été considéré comme tabou : « Tout ce qui est tu, tout ce qui n'est pas dit, c'est ça que j'ai envie d'écrire. Ma grand-mère disait toujours : "Si mes tricots pouvaient parler !" Et moi je dis toujours que j'écris le discours des tricots[44]. » Le sujet de l'écriture chez Cardinal est donc un sujet féminin (elle ne met en scène que des narratrices), ancré dans un quotidien qui, d'abord compris comme un cadre limitant, est réinvesti en une occasion de subvertir les codes : « Parce que ce n'est pas vrai que tu penses au linge en faisant la lessive, ou à la vaisselle en

---

Gruber (dir.), *Le Dictionnaire Universel des Créatrices*, tome 1, Paris, éditions « Des femmes », 2013, p. 756-757. Marie Cardinal est également citée dans les travaux d'Audrey Lasserre et d'Aurore Turbiau en tant qu'écrivaine appartenant aux mouvements féministes de la « deuxième vague ».

[43] Marie Cardinal, *Autrement dit*, *op. cit,* p. 32.

[44] Hélène Pedneault, « Marie Cardinal ou le discours des tricots », *La Vie en Rose*, n° 17, mai 1986, p. 18-21, p. 19, en ligne, <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2226128>, consulté le 1 octobre 2022.

faisant la vaisselle, surtout quand ça fait vingt ans que tu la fais. Merde, tu sais la faire ! Mais à quoi penses-tu ? Voilà ce que j'aime écrire[45]. »

Asymétrie dans les ressources disponibles : réinscrire Marie Cardinal au sein des réseaux littéraires transatlantiques.

L'œuvre de Marie Cardinale fait dialoguer trois espaces : l'Algérie (aussi désignée par l'autrice comme l'espace méditerranéen), la France et le Québec. Or, selon Jean-Claude Laborie dont les travaux portent sur la « littérature transatlantique » en tant que corpus mais aussi en tant que catégorie littéraire émergente, une œuvre appartiendrait à la littérature transatlantique « lorsqu'[elle] se réalis[e] à (par) la jonction de plusieurs cultures et littératures continentales, lorsqu'[elle] s'écri[t] entre deux voire trois continents[46] […]. » C'est le cas du corpus à l'étude puisque Cardinal écrit à partir de son expérience de pied-noir, est publiée en France et au Québec, et ne serait reconnue en tant qu'autrice qu'en dehors de son lieu d'origine (dans le monde anglophone notamment). En effet, la plupart des thèses disponibles sur l'autrice ont été produites dans le monde académique anglophone ou en langue anglaise (au Royaume-Uni, en Suède, au Québec, et surtout aux États-Unis). Même Colette Hall, qui a produit l'un des rares ouvrages francophones de référence sur l'autrice et la seule monographie sur Cardinal[47], a écrit et publié ses travaux depuis Amsterdam.

En ce qui concerne la réception francophone, on ne recense que peu de ressources : si on met de côté l'ouvrage de Collette Hall et mes propres travaux, on dénombre une dizaine de

---

[45] *Ibid*.
[46] Jean-Claude Laborie, Jean-Marc Moura et Parizet Sylvie, *Vers une histoire littéraire transatlantique*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres Série Littérature générale et comparée », 2018, . p. 11.
[47] Colette Hall, *Marie Cardinal*, *op. cit.*

références écrites en français, dont trois thèses[48], trois mémoires[49] et cinq articles[50] critiques littéraires. Parmi ces ressources, aucune n'a été produite en France, ce qui est plutôt étonnant au vu du large lectorat dont a bénéficié l'autrice, de son travail dans l'édition française et de sa décoration de la Légion d'honneur. Autre caractéristique, même si elles ont été rédigées en français, la grande majorité des ressources a été publiée en Amérique du Nord, soit aux États-Unis, soit au Canada (dont quatre ressources publiées au Québec).

En m'appuyant sur ce constat d'une asymétrie marquée entre le contexte de réception anglophone et le contexte de création (francophone), cette thèse s'attardera donc, dans le premier mouvement de son analyse, sur les liens entre cette réception asymétrique atypique et le choix de Cardinal de s'installer au Québec. On constate alors que Marie Cardinal a été reçue, en dehors du contexte critique français, comme une écrivaine, l'autrice des *Mots pour le dire*, et non comme une autobiographe. La prise en compte de la dimension transatlantique de sa carrière, fondée sur l'apport de la critique anglo-saxonne, permettra alors de valider ou non

---

[48] Marie-Paule Meda, *Identité, déplacement et différence dans trois textes autobiographiques féminins (Roy, Cardinal, Kristeva)*, thèse de doctorat, Université de Washington, 1995. Christina Angelfors, *La double conscience : la prise de conscience féminine chez Colette, Simone de Beauvoir et Marie Cardinal*, thèse de doctorat, Lund University, 1989. Claire Nodot-Kaufman, « Les irrégulières : une étude de la menstruation chez Marie Cardinal, Marie Darrieussecq, Jacqueline Harpman et Amélie Nothomb », thèse de doctorat, Université du Wisconsin, 2012.

[49] Michele Louise Lassaga, « La relation mère-fille chez Beauvoir, Cardinal, Duras et Ernaux », mémoire de maîtrise, San José State University, 1997. Myriam Thibault, « Saisir l'impasse du symptôme : métaphore et accumulation dans *Les mots pour le dire* de Marie Cardinal, suivi de L'Embouchure », mémoire de maîtrise, Université McGill, Montréal. Orvoine Landry, Salomé, « L'une contre L'autre : *Les Mots pour le dire* de Marie Cardinal comme Autothéorie », Mémoire de maîtrise, McGill University (Canada), 2023.

[50] Patricia De Méo, « Le mur cosmique : révolte, désordre et la quête de l'harmonie chez Marie Cardinal », *Dalhousie University*, vol. 38, Printemps 1977, p. 119125. Guylaine Massoutre, « Pas à pas, mais pas mot à mot : la ferveur de la traduction chez Marie Cardinal ("la Médée" et "les Troyennes" d'Euripide) », *Jeu : revue de théâtre*, nº 68, Cahiers de théâtre Jeu inc., 1993, p. 7888. Laurence Pelletier, « Analytique du féminin postmoderne : du processus de subjectivation dans *Les Mots pour le dire* de Marie Cardinal », *Postures*, nº 17, 2013, p. 127138. Anne Donadey Roch, « Répétition, maternité et transgression dans trois œuvres de Marie Cardinal », *The French Review*, vol. 65, N°No. 4, 1992, p. 567–577. Alessandra Ferraro et Valeria Sperti, « Le regard d'une intruse dans l'univers colonial : *Les Pieds-Noirs* de Marie Cardinal », *Oltreoceano. Rivista sulle migrazioni*, nº 20, Linea Edizioni, juin 2022, p. 45-64, en ligne, <https://journals.openedition.org/oltreoceano/330>, consulté le 10 janvier 2026.

l'hypothèse selon laquelle l'autrice jouirait d'une reconnaissance littéraire plus importante au Québec, où elle a participé activement aux avant-gardes théâtrales féministes. Cet ancrage québécois de Marie Cardinal n'a pour le moment jamais été abordé dans sa spécificité.

L'enjeu sera donc à la fois de réinscrire Marie Cardinal dans une histoire littéraire franco-québécoise dont elle aurait été écartée et, dans le même temps, de mettre en lien ce contexte de création avec le processus génétique de cette voix singulière d'autrice, de cette écriture qui n'a de cesse de se questionner, de déjouer les normes et de se mettre à nu pour dire l'indicible.

Pour ce faire, j'utilise des sources inédites, à savoir le fonds d'archives Marie Cardinal, acquis en 2018, et rendu disponible à la consultation à partir de 2021, ainsi que des fonds connexes (Fonds VLB éditeur, Fonds Jean Pierre Ronfard), conservés aux Archives nationales du Québec (AnQ) à Montréal.

Le fonds Marie Cardinal est constitué de plusieurs ressources textuelles, dont la description confirme la richesse et les potentialités herméneutiques de son contenu. Les onze carnets manuscrits (« Carnets de notes de travail et journaux personnels ») datés de 1977 à 2000 contiennent des manuscrits d'œuvres publiées ou inédites, des préparations d'entrevues (réelles ou fictives) ainsi que des entrées du journal d'écriture de l'autrice. À cela s'ajoutent certains manuscrits annotés par l'autrice : deux manuscrits de Lucien Bodard dont de larges pans ont été corrigés et réécris par Marie Cardinal, ainsi qu'un certain nombre des tapuscrits des *Jeudis de Charles et de Lula* et des *Grands désordres*. Les dossiers génétiques parcellaires de ces deux œuvres ont ainsi pu être documentés grâce à l'étude comparative entre les variantes des carnets d'écriture et la mise au net des tapuscrits. Cependant, pour les œuvres qui précèdent, je n'ai eu accès qu'aux carnets d'écriture.

Le fonds renferme également une partie de la correspondance personnelle de l'autrice, notamment la correspondance familiale entre elle et son époux, Jean-Pierre Ronfard. Seules les

lettres de Cardinal adressées à son époux[51] ont été conservées, c'est donc une correspondance parcellaire à laquelle j'ai eu accès. Couvrant la période de 1969 à 1985 environ, la correspondance constitue un ensemble de 53 lettres[52] écrites entre le 8 septembre 1969 et le 27 décembre 1970, ainsi que 32 lettres[53], écrites du 6 janvier 1971 à 1984. Ces lettres sont motivées d'une part par le lien familial qui lie les deux épistoliers, mais également par la distance réelle qui les sépare. Un autre volet de la correspondance familiale, composé cette fois-ci des lettres des enfants adressées à leur père, n'est pas encore disponible à la consultation[54]. Ces lettres m'ont permis de mieux cerner les enjeux de la réception des œuvres de l'autrice de son vivant, et de mieux appréhender les procédés de mise en fiction du matériel biographique. Pour exemple, les archives dévoilent une porosité assez forte entre la correspondance familiale et le roman *La Clé sur la porte*.

Il faut également mentionner mes incursions dans les fonds VLB éditeur et Jean-Pierre Ronfard, qui m'ont donné accès à la correspondance posthume adressée à l'époux de Cardinal, ainsi qu'au dossier de presse de *La Médée d'Euripide*.

Enfin, certains éléments biographiques ou étant rattachés au paratexte m'ont permis d'établir une idée du réseau dans lequel évolue Cardinal. La correspondance professionnelle de l'autrice, notamment les lettres échangées avec Geneviève Serreau[55], permettent l'accès à des

---

[51] Ce volet contient donc uniquement les lettres de Cardinal, les missives de réponse écrites par Ronfard n'ont pas été conservées par sa femme et ont été probablement détruites ou jetées.
[52] Fonds Marie Cardinal, Archives nationales du Québec à Montréal (AnQ), P996, Section 3 « Correspondances personnelles », D1.
[53] *Ibid*.
[54] Ces lettres renferment notamment leurs échanges vis-à-vis de et avec leur fils Benoît, dont l'alcoolisme et les périodes d'hospitalisation, préoccupaient beaucoup le couple. Cette section-ci n'étant pas directement en lien avec mon sujet de thèse, j'ai donc choisi de ne pas la traiter dans mon développement.
[55] Correspondance professionnelle, Fonds Marie Cardinal, P996, S2 « Affaires professionnelles », 1962-2001. Geneviève Serreau est l'éditrice de la collection « Lettres Nouvelles » de 1954 à 1977, chez Denoël et chez Julliard , la première maison d'édition de Marie Cardinal. C'est probablement dans cet espace que les deux femmes se sont rencontré puis écrit.

retours de lecture (*Ecoutez la mer*, *La Souricière*), ou encore à des échanges concernant les contrats d'édition ou de traduction[56] (*Une vie pour deux*).

L'étude et la transcription des différents matériaux textuels accessibles m'a permis d'appréhender le geste d'écriture comme un cheminement, un processus de création. Les archives me permettent de suivre les mouvements de l'écriture, la constitution d'une poétique (visible non seulement dans l'exploration de différentes modalités d'écriture mais aussi dans l'affirmation progressive de Cardinal dans sa posture auctoriale au fil de sa carrière). Par l'entremise de l'étude de ces sources, j'ai ainsi pu faire dialoguer les témoins de genèse (écrits intimes, manuscrits, notes, etc.) et appréhender en quoi le choix de la fiction a été si déterminant pour Cardinal. Au vu de la diversité et de l'inégalité des matériaux à la fois génétiques et critiques, toutes les œuvres de mon corpus ne seront pas étudiées de manière homogène et égalitaire. Cette thèse entend contribuer à rendre compte, dans le sillon tracé par la monographie de Colette Hall, de la diversité et la richesse poétique de l'œuvre de Cardinal en m'attardant sur les quatorze romans de l'autrice (voir la bibliographie complète) afin d'éclaircir certaines pistes critiques, notamment l'axe génétique jusqu'alors inexploité par mes pairs. Par l'étude minutieuse de ces textes et de leurs avant-textes, j'aimerais ainsi parvenir à dégager la singularité de la poétique cardinalienne, à la fois dans les constellations littéraires féministes mais aussi vis-à-vis du canon littéraire français et québécois. Ces onze textes constituent ainsi le point de départ de ma réflexion.

Suivant l'ordre chronologique des publications[57], et le regard réflexif que porte Cardinal sur son œuvre, ce corpus primaire est structuré en quatre périodes d'écriture. D'abord, les trois premières œuvres de l'autrice, *Ecoutez la mer*(1962), *La Mule de Corbillard* (1963) et *La*

---

[56] *Ibid*.
[57] Ordre qui ne sera pas nécessairement repris dans ma thèse, mais qui permet de visualiser les recoupements que j'effectue.

Souricière (1965) correspondent à des œuvres de jeunesse, à l'entrée en écriture de Marie Cardinal. Elles les qualifient *a posteriori,* dans l' « anti-préface » à la réédition de *Cet été-là* (1979) d'« ébauches[58] ».

Selon cette interprétation, le passage à la maturité (soit la deuxième campagne d'écriture) se fait par les publications successives de *La Clé sur la porte* (1972) et des *Mots pour le dire* (1975). Caractérisée à la fois par le surgissement du politique, par une affirmation du style et par l'installation dans la posture d'écrivaine, cette deuxième période correspond également au développement de la renommée littéraire de Cardinal. Son œuvre s'exporte sur la scène littéraire internationale, grâce aux nombreuses traductions des *Mots pour le dire* et à aux adaptations cinématographiques de ces deux romans[59].

Par la suite, les parutions d'*Une Vie pour deux* (1978) et du *Passé empiété* (1983), marquent le début de la troisième campagne d'écriture. Dans la continuité du tournant des années 1970, ces textes laissent transparaître un engagement littéraire plus marqué en faveur de la cause des femmes, visible à travers des thématiques comme la remise en question du couple traditionnel, l'exploration de la créativité comme une voie d'affranchissement de la condition féminine ou encore la relation mère/fille.

Enfin, les trois dernières œuvres de Cardinal, *Les grands désordres* (1987), *Comme si de rien n'était* (1990), *Les Jeudis de Charles et de Lula* (1993) marquent un changement radical dans le style d'écriture avec l'apparition d'une esthétique du fragment et une place prépondérante accordée à la parole et aux multiples points de vue. Le cas particulier d'*Amours*

---

[58] Marie Cardinal et Jean-Luc Godart, *Cet été-là: suivi en annexe du scénario de Jean-Luc Godart : Deux ou trois choses que je sais d'elle*, Paris, France, Ed. Oswald, 1979, 124 p, p 6, cité dans Colette Hall, Marie Cardinal, Amsterdam, Rodopi, 1994, p 29.

[59] *La Clé sur la porte* a été réalisé par Yves Boisset en 1977 et sorti en salle en 1978. *Les Mots pour le dire*, réalisé par José Pinheiro est sorti en salle en 1983.

amours… (1998) sera également abordé en contrepoint de ces explorations poétiques, comme une sorte de retour à la forme de prédilection de Cardinal, soit le roman à la première personne.

Ce corpus comprend également la traduction de *La Médée d'Euripide* (1986), premier texte publié au Québec[60], car ce projet permet de situer Cardinal dans les réseaux québécois et de mieux saisir les enjeux de son choix du Québec comme résidence et lieu de création. Ce travail de traduction cristallise par exemple les problématiques attachées à la manipulation de la langue française dans trois espaces francophones : le Québec, la Méditerranée[61] et la France.

À cela s'ajoutent également deux œuvres hybrides, qui croisent les formes génériques de l'essai, du journal d'écriture et de l'entretien : *Autrement dit* (1977) et *Au Pays de mes racines* (1980). Elles constituent mon corpus secondaire et présentent toutes deux un retour sur deux expériences cruciales dans les campagnes d'écriture de Cardinal, soit la publication des *Mots pour le dire*, et le retour de l'autrice en Algérie.

Autrement dit, publié deux ans seulement après la parution des *Mots*, revient sur l'expérience de la publication et le statut d'autrice à succès auquel accède Cardinal. Cet entretien expose la réflexion critique de l'autrice sur la réception immédiate des *Mots* et la dévaluation littéraire dont l'ouvrage a été la cible.

L'ouvrage *Au Pays de mes racines*, quant à lui, se présente comme un journal d'un retour au pays entrecoupé de passages essayistiques. Il permet entre autres de mesurer l'inconfort de l'autrice vis-à-vis de son identité pied-noir et du colonialisme.

---

[60] Marie Cardinal a également travaillé sur d'autres traductions pour le théâtre québécois, comme *Peer Gynt* d'Isben (1991) et *Les Troyennes* (1993) pièces mises en scène par Jean-Pierre Ronfard pour le Théâtre du Nouveau Monde (TNM), ou bien *La Tempête* de William Shakespear, mise en scène par Alice Ronfard, pour le Théâtre Expérimental des Femmes (TEF) en 1988.

[61] Espace pluriel chez Cardinal qui recouvre non seulement l'Algérie mais aussi la Grèce où elle a enseigné ainsi que l'ensemble des pays, bordant la Méditerranée, où elle a séjourné pendant sa formation.

Ces deux œuvres sont mobilisées dans mon analyse, en plus des archives, comme un complément des romans publiés, un épitexte dans lequel se concentre un discours métatextuel sur l'œuvre de Cardinal (comprise ici comme un ensemble composé de tous ses textes).

Il faut également mentionner *l'Inédit*, publication posthume (2011) et romancée d'une partie des archives personnelles de l'autrice[62], fruit d'une collaboration entre les filles de Cardinal et l'éditrice Annika Parrence. Ce projet, s'il est cohérent avec mon approche de l'œuvre de Cardinal comme œuvre de fiction, ne permet cependant pas de rendre compte des fils rouges de son processus, tant la publication des manuscrits a été romancée. Je le mobiliserai donc avec prudence et uniquement dans une optique comparatiste, afin de voir ce qui, dans les archives, a suscité cet intérêt de raconter l'histoire de Cardinal de la sorte.

Problématique de recherche

Ce qui m'intéresse dans la genèse de l'œuvre de Marie Cardinal, c'est l'émergence et l'affirmation d'une voix à travers le processus de l'écriture. Le fait de situer l'autrice dans les mouvements littéraires féministes transatlantiques me permettra de questionner à la fois la singularité de sa poétique et l'asymétrie de sa réception critique. Mon hypothèse de départ a été de considérer l'espace de la fiction (et en particulier le choix d'une forme littéraire d'arrière-garde, le roman à la première personne) comme un espace propice à une écriture subversive. Cardinal détournerait les caractéristiques génériques et poétiques associées au « féminin » en

[62] Une comparaison entre les documents présents dans le fonds et le texte publié permet d'identifier une partie des sources mobilisées : le carnet 7 et le journal personnel de Cardinal.

littérature (le « roman de femmes[63] ») à travers l'angle spécifique d'une réappropriation du langage et de ses usages.

Au sein de la deuxième vague féministe et des littératures produites à cette période, nombreuses sont les autrices, militantes féministes ou non, à travailler à partir de la réappropriation du langage (et à travers lui du corps des femmes) puisque le fait de « nommer, dévoiler, décrire l'oppression des femmes est un moment prioritaire dans le développement du mouvement féministe[64]. » Marie Cardinal ne fait pas exception puisqu'on peut observer l'émergence d'un engagement politique (et poétique) en faveur de la « cause des femmes » à partir de 1972.

Toutefois, l'écart entre son choix poétique du roman et les esthétiques féministes de la période est perceptible, puisque cette forme reproduirait *a priori* les catégories critiques masculines et desservirait en un sens le propos féministe de l'autrice.

Cardinal rejette de son vivant cette affiliation arbitraire entre son œuvre et les formes traditionnelles associées au « féminin » : « Ce que je veux c'est qu'on reconnaisse que j'écris même si je n'écris pas des livres classiques de femmes, des ‟romans de femmes[65]. » Selon elle, l'enjeu de la création littéraire, n'est pas de se retrancher dans une différence, même (ré)clamée et redéfinie par les autrices, mais bel et bien d'apprendre à se faire lire, non en tant que femmes, mais en tant que créatrice. Malgré cela, dans le contexte des expérimentations textuelles de la

---

[63] Catégorie à comprendre en lien avec son pendant masculin, le roman, élaborée au XVIIIe et XIXe siècle pour départager dans la littérature romanesque foisonnante, le genre « sérieux » des autres productions, écrites par et pour des femmes, a priori de moindre qualité. Elle repose donc sur une superposition entre le genre social de l'autrice et la qualité de ses écrits, qui s'en trouve ainsi dévaluée. Voir à ce propos l'ouvrage collectif dirigé par Catherine Mariette et Damien Zanone dont l'introduction pose les enjeux de cette « tradition » et notamment l'absence d'homogénéité dans les écrits des romancières du corpus étudié.

[64] Dominique Fougeyrollas-Schwebel, « Le féminisme des années 1970 » dans Christine Fauré (dir), *Nouvelle encyclopédie politique et historique des femmes*, Paris, : Les Belles Lettres, 2010, p. 926.

[65] « Ce que je veux c'est qu'on reconnaisse que j'écris même si je n'écris pas des livres classiques de femmes, des ‟romans de femmes » Marie Cardinal, *Autrement dit*, *op. cit.*, p. 88.

période, Cardinal s'inscrirait dans une double marginalité littéraire : sa poétique, qui sans pudeur, expose les tabous et le silence subis par les femmes, est , à la fois trop réformiste pour être affiliée aux mouvances littéraires féministes (et ainsi peut-être bénéficier de la reconnaissance de leurs institutions naissantes[66]) et n'est pas assez « traditionnelle » pour correspondre aux schémas stéréotypés de la critique littéraire dominante. Elle se place donc à la frontière de ces deux systèmes de reconnaissance et c'est en cela qu'on peut évoquer une « double marginalité » pour parler de la réception de ses écrits.

En somme, ma démarche d'une relecture s'élabore à partir du constat d'un « imaginaire générique[67] », hérité de la tradition littéraire au sein de laquelle le féminin et ses représentations ont été dévalués, qui conditionnerait les attentes de la critique littéraire envers les créations dites « de femmes ». La formule d'Azélie Fayolle, « lire et écrire en patriarcat[68] », souligne les « obstacles (matériels et non physiologiques[69]) » de la création et de la validation pour une autrice, dont l'identité genrée (femme) est souvent superposée à son œuvre. Je me restreins ici à la littérature, mais l'« effet MatildaMathilda[70] » s'applique à toutes les sphères de production

---

[66] Je pense ici à l'essor de la presse féministe avec *Le Torchon brûle*, journal édité par le Mouvement de libération des femmes (MLF) entre mai 1971 et juin 1973, *Sorcières, les femmes vivent, Sorcières,* sous-titrée *Les femmes vivent,* est une revue littéraire, artistique et féministe créée par Xavière Gauthier en 1975 et disparue en 1982 ou encore *Questions féministes* (1977-1980), principal média de la mouvance féministe matérialiste. On peut également mentionner l'émergence de maisons d'édition spécifiques comme « Des femmes », « crée par Antoinette Fouque, née avec le MLF » (slogan de la maison d'édition) en 1972.

[67] Christine Planté précise : « J'entends par là que lorsque les représentations des sujets lisant et écrivant, nourries par toute une tradition critique, des stéréotypes culturels et des lectures largement partagées, invoquent de façon si insistante le féminin du roman (par lettres), force est de prendre en considération cette conviction qu'il y a là du "féminin" – ce qui ne revient pas à la tenir pour historiquement fondée – si on veut comprendre ce qui se joue d'une idée du roman et d'une idée des rôles de sexes dans l'emploi romanesque de la forme épistolaire. » Christine Planté, « Un roman épistolaire féminin ? pour une critique de l'imaginaire générique (Constance de Salm , *Vingt - quatre heures d'une femme sensible*) », dans Catherine Mariette-Clot et Damien Zanone, *La tradition des romans de femmes: XVIIIe-XIXe siècles*, Paris, H. Champion, coll. « Littérature et genre », 2012, p. 287.

[68] Azélie Fayolle, *Des femmes et du style: pour un feminist gaze*, Paris, éditions divergences, 2023, p. 13.

[69] *Ibid*., p. 10.

[70] Christine Détrez, « La place des femmes en littérature. Le canon et la réputation », *Idées économiques et sociales*, vol. 186, n° 4, Chasseneuil-du-Poitou, Réseau Canopé, 2016, p. 24-29, en ligne, <https://www.cairn.info/revue-idees-economiques-et-sociales-2016-4-page-24.htm>, consulté le 1 octobre 2022. Détrez définit ainsi cette notion :

des savoirs. Je propose ainsi d'étudier en quoi la poétique élaborée par Marie Cardinal se rapproche d'une « poétique de l'irrespect[71] », soit un détournement des codes associés au féminin en littérature. En articulant l'étude génétique du corpus aux théories sur une performativité du genre mon but est de parvenir à saisir en quoi la conscience aiguë des normes littéraires sur le féminin a pu orienter, à certains stades de l'écriture, les choix poétiques de l'autrice. Je m'attarderai en particulier sur son choix d'écrire des romans à la première personne, à partir de son expérience personnelle, forme qui reprendrait a priori les stéréotypes de genre appliqués à la littérature et notamment la croyance selon laquelle « le vrai genre des femmes serait l'intime : écrire, mais sous surveillance, et pas trop[72]. »

À terme, cette recherche sur le cas de Marie Cardinal entend contribuer, dans le prolongement des travaux de Julie Leblanc[73] et de Catherine Viollet[74], à définir et explorer les stratégies de contournement mises en place par les autrices pour s'autoriser à écrire voire à s'écrire, en dehors du rôle et des codes sociaux attribués au féminin. Mon geste critique d'une

« Le sociologue américain Robert K. Merton, en 1968, invente "l'effet Matthieu" pour expliquer que la notoriété va à ceux qui en bénéficient déjà. En hommage à la militante américaine Matilda Joslyn Gage, qui s'alarme à la fin du XIXe siècle du déni et de la minimisation de l'apport des femmes au champ scientifique, est ainsi forgé le pendant de l'effet Matthieu : "l'effet Matilda" désigne ainsi la dépossession continue des femmes du canon et de la réputation. Le déni de réalité est ainsi inséparable du déni de valeur, l'exclusion de l'effacement et de la dévalorisation : comme le résume Michèle Le Dœuff, "avant de connaître, il faut reconnaître"., p 29. Michèle Le Doeuff, *Le Sexe du savoir*, Paris, Aubier, 1998, p.8.

[71] Alice Ronfard, « Traduire : un travail sur l'irrespect », *op. cit.*

[72] Azélie Fayolle, *Des femmes et du style*, *op. cit.*, p. 14.

[73] Julie LeBlanc, *Genèses de soi : l'écriture du sujet féminin dans quelques journaux d'écrivaines*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 2008, s. p., Voir aussi ses nombreuses contributions scientifiques qui montrent son affinité avec la génétique littéraire et les questions de genre.

[74] Catherine Brun, Catherine Viollet et Claire Bustarret, *Genèse, censure, autocensure*, Paris, CNRS, coll. « Textes et manuscrits », 2005, 234 p., Danielle Constantin et Catherine Viollet, *Genre, sexes, sexualités: que disent les manuscrits autobiographiques?*, coll. « Genre à lire ... et à penser », 2016, 159 p., Catherine Viollet *et al., Métamorphoses du journal personnel: de Rétif de la Bretonne à Sophie Calle*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, coll. « Au coeur des textes », 2006, 236 p.; Philippe Lejeune et Catherine Viollet, *Genèses du « Je » - Manuscrits et autobiographie*, CNRS Editions, 2000, 248 p.

relecture relève donc d'une articulation entre les enjeux de réception de l'œuvre de Cardinal et les interrogations génétique sur sa poétique.

Cadrage théorique

Sur un plan méthodologique, le geste d'une relecture des œuvres de Marie Cardinal en tant qu'œuvres de fiction est motivé par le phénomène d'éclipse entourant sa réception. Grâce aux apports de la critique littéraire féministe, qui, dès les années 1970, a produit des textes théoriques sur la place des femmes dans l'histoire littéraire ainsi que des outils critiques pour saisir cette création, il est aujourd'hui possible d'entrecroiser les enjeux de langues[75], de genre[76], d'intersectionalité[77] aussi avec l'apport des études postcoloniales et décoloniales. Bien que ces trois dernières approches n'aient pas été mobilisées telles quelles dans ma thèse, elles ont néanmoins eu une incidence sur ma manière de relire Marie Cardinal. Dans *Au Pays de mes racines*, elles m'ont par exemple permis d'appréhender les contradictions dans la figure

[75] Anne-Sophie Gravel et Catherine Parent, *Être un geste, un cri, une action: prises de parole au féminin dans les productions littéraires, culturelles et médiatiques*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Collection Littérature et imaginaire contemporain », 2024, ix, 185 p. ; Azélie Fayolle, *Des femmes et du style: pour un feminist gaze*, Paris, éditions divergences, 2023, 212 p. ; Julie Abbou, *Tenir sa langue : Le langage, lieu de lutte féministe*, Les Pérégrines, [2022] 2023, 230 p.

[76] Marie-Françoise Berthu-Courtivron et Fabienne Pomel, *Le genre en littérature: les reconfigurations masculin/féminin du Moyen Âge à l'extrême contemporain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2021, 450 p. ; Julie Abbou, Aron Arnold et Noémie Marignier, *Le genre, lieu discursif de l'hétérogène*, Besançon, Presse universitaire de Franche-Comté, coll. « Semen : revue de sémio-linguistique des textes et discours; 44; n º 978 », 2018, 150 p. ; Christine Planté et Audrey Lasserre, « Le concept de genre a-t-il changé les études littéraires ? », *Francofonia Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, nº 74, Printemps 2018. Anne-Emmanuelle Berger, *Le grand théâtre du genre: identités, sexualités et féminisme en «Amérique» / Anne Emmanuelle Berger*, Paris, Belin, 2013, 288 p. ; Christine Planté, *La petite soeur de Balzac: essai sur la femme auteur*, Nouvelle édition révisée, préface de Michelle Perrot, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Des deux sexes et autres », [1989] 2015, 361 p. ; Fabienne Brugère, *Judith Butler, trouble dans le sujet, trouble dans les normes*, Paris : Presses universitaires de France, 2009.

[77] Éléonore Lépinard, *Feminist trouble: intersectional politics in postsecular times*, New York, NY, Oxford University Press, 2020, s. p.; « Intersectionnalités. Volume 28, numéro 2, 2015 – Recherches féministes », dans *Érudit*, en ligne, <https://www.erudit.org/fr/revues/rf/2015-v28-n2-rf02280/>, consulté le 10 novembre 2022.

d'écrivaine de Cardinal, avec une tension manifeste entre son engagement féministe et cet amour pour l'Algérie, « sa » terre (perspective coloniale sur l'Algérie[78]).

J'ai pu ainsi non seulement relire les œuvres publiées avec un œil neuf, mais surtout, grâce à l'apport de mes recherches dans les archives, j'ai observé des recoupements, parfois des contradictions entre ces grilles d'analyses et la poétique de Cardinal. Pour exemple, les notions d' « intime », de « pudeur », « indécence », « subjectivité », qui sont parfois discutées dans les sources citées, ont ainsi pris un autre sens au regard des explorations poétiques et des réflexions métatextuelles disponibles dans les fonds étudiés.

Pour éviter cet écueil d'une essentialisation et d'une polarisation du discours critique autour de la question d'une « écriture féminine », je relis Cardinal en adoptant volontairement un point de vue féministe et contemporain. Féministe, au sens d'une pratique épistémologique et scientifique, puisque réintroduire les femmes et les minorités de genre dans nos histoires (littéraires) et dans la production de nos savoirs est une démarche nécessaire au rétablissement d'une vérité historique. Ainsi, replacer et relire Marie Cardinal, au regard des mouvements féministes de la deuxième vague, c'est donc émettre l'hypothèse que sa poétique et notamment sa manière de mobiliser le langage enrichit le paysage littéraire de l'époque. J'adopte une perspective féministe au sens où j'interroge l'engagement littéraire manifeste, chez l'autrice, en faveur de l'émancipation des femmes.

Mon cadre théorique, au croisement des études de genre et de la génétique littéraire, m'a amenée à m'intéresser aux textes du corpus en tant que processus scriptural (Grésillon, 2016) et

---

[78] « Peut-être que, avant la conquête de l'Algérie par les Français, toute cette terre en friche appartenait à sa famille [de Barded, l'employé de la famille Cardinal] ou peut-être était-elle le domaine des tribus errantes dont les héritiers pouilleux ne savaient même plus où faire pisser leurs chèvres ? Étant petite je ne me posais pas cette question. Cette terre était à moi, c'était chez moi, depuis toujours. D'ailleurs, je n'avais qu'à me référer aux portraits de famille et aux photos pour m'en persuader. […] Les mêmes murs, les mêmes arbres, les mêmes vallons, la même vigne…et les mêmes Arabes. » Marie Cardinal, *Au Pays de mes racines*, in *Les Mots pour le dire et autres romans*, Paris, Grasset, 2013, p. 1097.

à considérer avec attention la difficulté, pour un sujet féminin, de se sentir légitime à écrire. Pour ce faire, j'étudierai différents procédés comme ceux de sélection (ratures) et d'ajout (définitions de termes) afin d'établir les différentes variations du texte et de comprendre la relation double entre les biais de la critique (fondées sur une vision patriarcale du féminin et des productions dites « de femmes[79] ») et la difficulté de l'autrice à s'inscrire, en tant que sujet femme, dans une démarche d'écriture.

À cet égard, le fait d'aborder l'archive non pas uniquement comme un document biographique mais bel et bien comme un discours, permet l'analyse des effets produits par l'écriture. Articulée aux outils critiques du genre, la génétique littéraire permet de penser cette hybridité entre le discours de l'*extime* (correspondance, ébauches d'entretiens fictifs ou réels) et de l'intime (journaux personnels) dans l'écriture de Cardinal, en tant que caractéristique de la genèse d'un sujet femme autonome (Leblanc, 2008 ; Viollet, 2016).

L'éclairage des études de genre sur le processus créatif me permettra de saisir les variations sur le féminin que propose Cardinal et de sortir en un sens de la grille d'analyse d'une essentialisation du discours : puisque l'autrice n'écrit pas uniquement à destination des femmes, ni ne cherche à produire un texte spécifiquement féminin, il me fallait redéfinir ces termes limitants pour poursuivre mon analyse.

Mobilisation du concept de genre dans ma recherche

À partir des année 1980, le concept de genre est d'abord théorisé par l'historienne Joan Scott, dans son article « Genre : Une catégorie utile d'analyse historique », paru dans *Les cahiers du GRIF*, en 1988. Elle y répertorie les multiples usages de la notion, qui établissent un premier

[79] Voir à ce propos la note 67, sur la notion d'un « imaginaire générique ».

état de la recherche sur le genre à cette période. Dans le cadre de cette thèse, je mobiliserai la définition suivante :

> "Genre" en tant que substitut pour "femmes" est également utilisé pour suggérer que l'information au sujet des femmes est nécessairement information sur les hommes, que l'un implique l'étude de l'autre. Cet usage insiste sur le fait que le monde des femmes fait partie du monde des hommes, qu'il est créé dans et par ce monde. Cet usage rejette la validité interprétative de l'idée des sphères séparées et soutient qu'étudier les femmes de manière isolée perpétue le mythe qu'une sphère, l'expérience d'un sexe, n'a que très peu ou rien à faire avec l'autre sexe. […] Le genre est, selon cette définition, une catégorie sociale imposée sur un corps sexué[80].

Cet usage du concept de genre permet donc l'étude des rapports de domination qui opèrent dans la société patriarcale, domination exercée par les hommes sur les femmes, tout en prenant en compte la dimension relationnelle de ses identités et sans essentialiser leurs rapports. Cela permet, dans la poétique de Cardinal par exemple, de saisir les identités genrées comme des catégories vidées de leur substance, dont l'autrice peut à loisir flouter les contours et en proposer des variations.

Dans le cadre de mon analyse, le genre constitue une clé qui me permet de saisir, au sein du processus de création de Marie Cardinal, le défi que représente, pour une femme, l'écriture. Plus précisément, c'est la capacité à se penser en tant que sujet de la création qui pose problème, puisque cette posture ne correspondrait pas nécessairement aux normes encadrant le « féminin » que ce soit en littérature, dans le domaine des arts, ou même des sciences, qui dicterait plutôt une image des femmes comme objet de la création (muse) et du savoir. Ecrire, d'autant plus au « je », repose donc la question du processus de subjectivation à l'œuvre dans la création (et visible dans les archives grâce aux différentes variations du texte).

---

[80] Joan Scott et Eleni Varikas, « Genre : Une catégorie utile d'analyse historique », *Les cahiers du GRIF*, vol. 37, nº 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1988, p. 125-153, en ligne, <https://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1988_num_37_1_1759>, consulté le 16 février 2023, p. 129.

Dans le champ de la critique littéraire contemporaine, je mobilise également les travaux de Christine Planté, Audrey Lasserre, ou encore Isabelle Boisclair, Patricia Smart et Aurore Turbiau pour la perspective transatlantique, qui appliquent les outils critiques du genre de façon diachronique à nos histoires littéraires francophones[81]. Le fait que ma thèse soit élaborée à partir d'un corpus francophone, avec un cadre critique anglophone et francophone, est important, puisque la poétique de Cardinal se développe en résistance aux contraintes de la langue française, espace linguistique particulièrement marqué par le genre :

> La langue française, à travers sa grammaire, porte une vision du monde fortement structurée par l'ordre du genre, caractérisée à la fois par une tendance à invisibiliser les femmes, et par un manque de neutre et de générique qui permettraient de décrire les activités et relations humaines sans leur imposer une bicatégorisation hiérarchisée. La conscience de cette double difficulté s'impose, au moins fugitivement, à toute personne qui parle et écrit en français – et d'autant plus si elle est femme[82].

Ici on comprend que s'affirmer en tant qu'autrice, se saisir du langage comme d'un matériau poétique, transgresse plusieurs interdits implicites et relèverait donc du défi. Relire les textes de mon corpus comme des textes de fiction permet alors d'appréhender les effets produits par le genre et notamment cette recherche constante d'une redéfinition du féminin comme du masculin en dehors des codes de la littérature canonique chez Cardinal. L'écrivaine est assez claire à ce sujet :

---

[81] Cette critique s'est également diffusée, en France, par des instances alliant recherche et militantisme comme le collectif de recherche « les Jaseuses » (2019-2024), projet porté par des doctorantes avec une approche pluridisciplinaire. Il a permis de visibiliser des créatrices, de mettre à disposition des ressources critiques importantes sur le genre et les études féministes et a même organisé plusieurs événements scientifiques comme un femmage en 2023 à Monique Wittig. Voir à ce propos leurs cahiers d'hypothèses : https://lesjaseuses.hypotheses.org/

[82] Audrey Lasserre et Christine Planté, « Le genre un concept pour la critique littéraire ? », *Francofonia*, nº 74, 2018, p. 3-19, p 17.

> […] [S]elon moi, il faut que nous, les femmes, on foute la merde. Il faut qu'on soit vagues, qu'on démolisse cette sécurité de la science et de la connaissance, ces notions tellement viriles qui […] aboutissent à une impasse[83].

Partant du double constat que les femmes n'ont accès ni aux conditions matérielles de créer ni à la reconnaissance de leurs pairs au moment de la publication[84] (si elle advient), et que cette condition féminine ou *situation* des femmes révèle les biais de la critique à l'égard des écrits dits de femme, je déplacerai le curseur vers les effets produits dans le processus d'écriture par les croisements entre identité, genre et création.

Afin de mieux comprendre les biais de la critique à l'égard des écrits dits « de femme » ou « féministes », il paraît également nécessaire d'interroger ces catégorisations génériques au prisme d'un « genre des genres » qui permet de questionner la manière dont s'écrit l'histoire littéraire, et ainsi de reconsidérer les possibles biais qui ont pu affecter la réception de Cardinal.

En conséquence, si l'apport épistémologique du genre n'est plus à démontrer, son application dans le champ littéraire permet, comme l'expliquent Marie-François Berthu-Courtivron et Fabienne Pomel, « de dénaturaliser les rapports entre les sexes et d'aborder les distinctions sexuées comme culturellement et socialement construites, changeantes et non pas figées dans une assignation appuyée sur l'anatomie[85]. » Il est alors possible d'envisager le genre comme un concept historiquement situé[86], dans le prolongement direct des travaux de Joan

---

[83] Marie Cardinal, dans un entretien avec Hélène Pedneault, *Marie Cardinal ou le discours des tricots*, *loc. cit, p. 19.*

[84] Je fais référence ici au texte de Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (1929, titre traduit *Une Chambre à soi*) aux travaux de Christine Planté. Planté interroge et cherche à identifier les contours de « la femme auteure » par la (re)découvete de la petite sœur de Balzac. Christine Planté et Michelle Perrot, *La Petite soeur de Balzac: essai sur la femme auteur*, Nouvelle édition révisée, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Des deux sexes et autres », [1989] 2015, 361 p.

[85] Marie-Françoise Berthu-Courtivron et Fabienne Pomel, *Le genre en littérature : les reconfigurations masculin/féminin du Moyen Âge à l'extrême contemporain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2021, 450 p, p 15.

[86] Voir la note 80 sur l'histoire de la notion de genre.

Scott, ce qui permet de rendre compte des logiques de pouvoir, de domination, de contrôle au sein des espaces littéraires attribués au féminin et au masculin. En creux, cela permet également de mettre au jour les logiques d'adaptation et de subversion de ces codes entrepris par les autrices dans leurs œuvres[87].

Du canon au champ littéraire : définition des normes dans lesquelles évoluent Marie Cardinal et ses contemporaines.

La première moitié du XXe siècle en France est marqué par le glissement de la notion de canon littéraire à celle de champ littéraire. Le premier, établi dès le XVIIe siècle en France dans le domaine littéraire « par analogie avec le canon religieux […], désigne l'ensemble des auteurs et des œuvres dignes d'être lus et transmis dans le cadre de l'enseignement[88]. » Le second, instauré par l'émergence de la sociologie dans les années 1960 et directement inspiré de la pensée bourdieusienne[89], désigne les dynamiques de domination et de sélection intrinsèque à la littérature, en tant que champ culturel spécifique. L'idée est d'affiner la sélection opérée par le canon littéraire, restreint à la transmission et à la valorisation d'un certain modèle culturel à des fins scolaires, en l'élargissant aux autres modalités de distribution de la reconnaissance et de la valeur littéraire.

---

[87] Pour exemple, les travaux d'Hélène Caze, professeure à l'Université Victoria au Canada, proposent de mobiliser les outils du genre dans des corpus datant de l'époque médiévo-moderne. Son projet de recherche, *Perfecta, La Perfection du corps féminin : discours anatomiques et défense des femmes,* explore l'influence des discours misogynes sur l'histoire de la représentation et de l'étude de l'anatomie du corps féminin.

[88] Marie-Pascale Halary, « La fabrique des canons textuels, entre littérature et histoire », *Médiévales. Langues, Textes, Histoire*, n° 87, Presses universitaires de Vincennes, décembre 2024, p. 5-16, en ligne, <https://journals.openedition.org/medievales/14497>, consulté le 25 juillet 2026.

[89] Pierre Bourdieu, *La Distinction : critique social du jugement,* Paris, Les éditions de Minuit, 1979. Pierre Bourideu, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

Selon Gisèle Sapiro, le champ littéraire se structure selon deux oppositions. La première est le « clivage qui structure l'espace social et qui se retrouve dans tous les univers sociaux : il oppose les dominants aux dominés, selon le volume global du capital ayant cours dans cet univers, ici le capital de reconnaissance ou de notoriété[90]. » Cet axe est centré sur la définition même de la littérature.

La deuxième opposition « distingue des types de notoriété, symbolique ou temporelle, selon qu'elle est plus ou moins autonome de la demande extérieure, qu'il s'agisse des attentes du public ou de la demande idéologique. Selon la logique hétéronome, la valeur de l'oeuvre est ramené à sa valeur marchande […] (exemple des best seller), soit à sa valeur pédagogique, suivant les critères moraux ou idéologiques[91]. » Il permet d'affiner la première opposition en montrant les logiques spécifiques à la production culturelle avec la manière dont se définit et se diffuse la valeur littéraire.

C'est entre ces deux axes que se structure le champ littéraire dont les acteurs, et notamment les écrivains[92]. La schématisation proposée par Sapiro permet alors de placer les écrivains selon leurs positions dans le champ littéraire et ainsi, dans le cas qui nous intéresse, de mieux appréhender la trajectoire de Cardinal au sein du champ littéraire français. « Ces postures d'écrivains, on les caractérisera, de manière idéaltypique, selon les appellations suivantes : les notables, les esthètes, les avant-gardes et les écrivains populaires[93]. »

---

[90] Gisèle Sapiro, « Le champ littéraire français : Structure, dynamique et formes de politisation », dans Alain Quemin et Glaucia Villas Bôas (dir.), *Art et société : Recherches récentes et regards croisés, Brésil/France*, Marseille, OpenEdition Press, coll. « Brésil / France | Brasil / França », 2016, en ligne, <https://books.openedition.org/oep/532>, consulté le 25 juillet 2026.
[91] *Ibid*.
[92] *Ibid*. « Si l'on croise ces deux oppositions – dominants/dominés et autonomie/hétéronomie –, on obtient quatre types de positions qui permettent de rendre compte des différentes postures d'écrivains ainsi que des différents types de conception de la littérature et de sa fonction sociale, plus ou moins institutionnalisées dans des instances spécifiques (académies, revues, groupuscules, associations professionnelles). »
[93] *Ibid*.

En accord avec mon étude de cas, j'ai résumé la pensée de Sapiro en un schéma permettant de visualiser cette structure du champ littéraire :

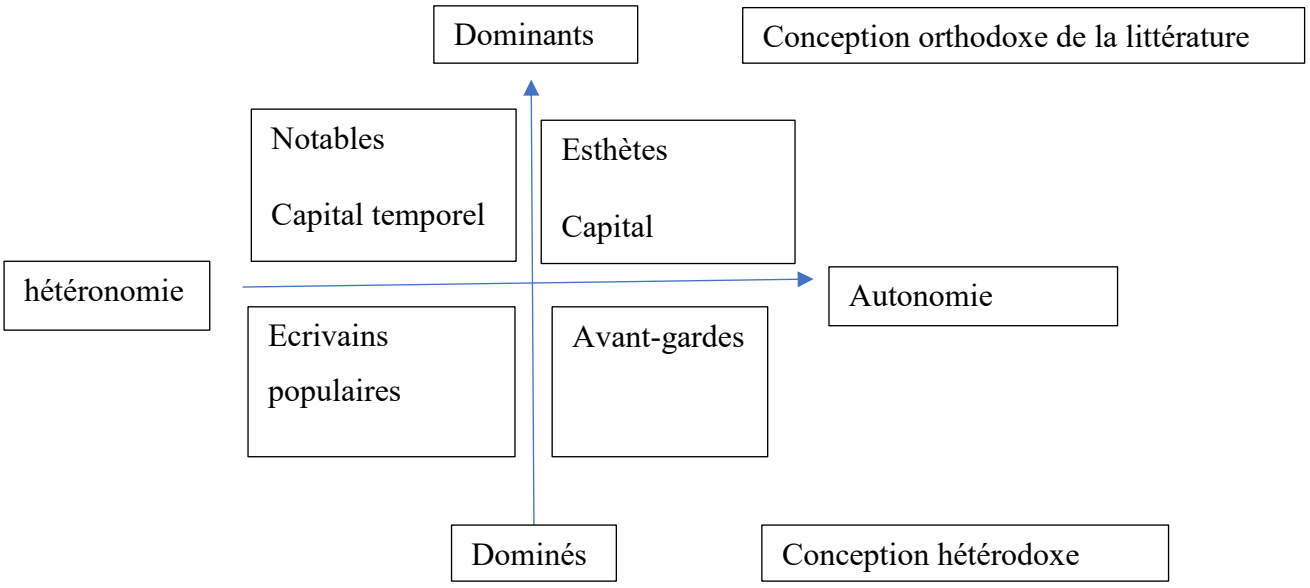


Figure 1 Structure du champ littéraire français selon Gisèle Sapiro

Si on s'en tient à cette schématisation des dynamiques intrinsèques au champ littéraire français, la trajectoire de Marie Cardinal est assez complexe. Elle est née dans une famille proche des esthètes, puisque André Gide vient par exemple souper chez eux à Alger[94]. De plus, son

[94] Anecdote reprise dans *Les Mots pour le dire* et dans *Au Pays de mes racines*.

entourage concentre énormément de capital symbolique et culturel, avec la transmission du « modèle culturel français » (placé en opposition à la culture arabe) et l'accès favorisé aux universités[95] de la France hexagonale. On pourrait dès lors s'attendre à ce qu'elle souhaite, en tant qu'autrice, faire partie d'une classe dominante, et a priori les esthètes. Son aspiration à la reconnaissance littéraire semble aller en ce sens.

Cependant, une telle reconnaissance ne lui a que rarement été accordée par les instituions littéraires[96]. Elle ne semble donc pas appartenir aux notables. De plus, la distance avec son milieu d'origine, que l'autrice affiche clairement dans *La Clé sur la porte* ainsi que dans *Les Mots pour le dire*, semble indiquer une posture d'écrivaine à l'opposé de la figure des esthètes. Il faudrait donc la placer du côté des dominés.

Or, malgré les liens de Cardinal avec les mouvements littéraires féministes, considérés par Audrey Lasserre comme la dernière avant-garde du XXe siècle, Marie Cardinal ne semble pas vraiment appartenir à ce groupe, tant son engagement féministe reste fluctuant et en décalage temporel avec ses contemporaines (nous y reviendrons mais sa conscience politique ne se développe vraiment et pleinement qu'après 1975, dans la troisième partie de sa carrière).

Une dernière piste reste alors à explorer : celle de la figure d'écrivaine populaire, notamment parce que sa notoriété est avant tout due à un succès commercial. Ce dernier point soulève néanmoins quelques réserves. S'ils sont écrits dans le but d'être lus par un grand nombre et un public non spécialiste, les romans de Marie Cardinal s'inspirent également des thématiques, voire des outils théoriques des mouvements littéraires (avant-gardistes ou non) qui

---

[95] Cardinal poursuivra ses études à la Sorbonne.

[96] J'y reviendrai mais Cardinal n'a jamais obtenu le prix Goncourt malgré ses efforts. Elle n'a pas non plus été mise en avant, en tant qu'autrice, par son éditeur (Grasset). Et s'est souvent exprimée sur les biais sexistes, mais aussi classistes, de l'Académie française contre lesquels elle s'insurge dans la préface à *La Médée d'Euripide*. Ce n'est que sur la fin de sa carrière qu'elle a été sacrée « papesse du féminisme » par un politique français, titre qu'elle a jugé ridicule et qui ne correspondait pas, selon elle, à sa posture d'écrivaine.

lui sont contemporains. En ce sens, ils ne correspondent pas tout à fait à l'esthétique des « romans de gare ». De plus, l'héritage culturel de l'autrice, et ce malgré la distance qu'elle dit prendre vis-à-vis de sa famille, reste présent tout au long des romans. On peut remarquer de nombreuses références littéraires (Balzac), musicale (« j'aimais Bach et le jazz[97] ») ou encore scientifiques (Riemann, Lobatchevski, Einstein[98], théorie de l'entropie et de la thermodynamique[99]) qui ne sont pas ou peu explicitées dans les textes, preuves qu'elles sont considérées comme une évidence par les narratrices et a fortiori par Marie Cardinal.

J'examinerai cette apparente transitivité dans la posture d'écrivaine de l'autrice tout au long de cette thèse cependant il faut retenir que Cardinal n'a de cesse d'échapper aux tentatives de classement de son œuvre et d'elle-même : la figure d'écrivaine qu'elle se construit au fil de sa carrière est marquée par des contradictions, des hésitations, et n'adopte une certaine assurance que vers la fin de sa carrière ce qui indique que la construction de son image d'autrice se fait en parallèle de sa création et reste sujette à des changements de cap.

Pour exemple, l'un des principaux paradoxe de la posture ou figure cardinalienne est cette tension entre une culture importante, riche, détenue par l'autrice et l'affirmation, dans son discours médiatique, d'une simplicité de l'écriture, allant même jusqu'à adopter une attitude nonchalante dans les média. Elle affirme ainsi souvent dans ses entretiens que l'écriture, elle la veut facile à lire et que cette simplicité (que l'on devine pourtant étudiée) elle la doit à son expérience en tant que *ghost writer* et journaliste.

---

[97] Marie Cardinal, *Les Mots pour le dire*, Paris, Grasset, coll. « Le Livre de poche », [1975] 1977, 340 p. p. 52.
[98] Georg Friedrich Bernhard Riemann est un mathématicien allemand. Nikolaï Ivanovitch Lobatchevski est un mathématicien russe. Quant à Albert Einstein, c'est un physicien allemand connu pour avoir théorisé la relativité. Ces trois noms sont cités dans *Les Mots pour le dire*.
[99] Théories scientifiques complexes étudiées et exploitées par Cardinal dans Les grands désordres. Voir Partie III, chapitre 1, p. 198.

Jérôme Meizoz[100], ainsi qu'Alain Viala[101], évoquent, dans leur étude de la posture ou de la figure d'écrivain, une image tant médiatique (construite collectivement) que personnelle (individuelle, la « marque » de l'écrivain), puisque créer c'est aussi se situer dans un champ littéraire construit et existant. Cardinal se présente donc à son public de manière nonchalante tout en ayant dans le geste de l'écriture un autre ethos, plus fragile, marqué par le doute. Les travaux de Catherine Viollet[102] sur les textes de Violette Leduc et de Julie Leblanc[103] sur les textes et les carnets de Madeleine Gagnon, Nicole Brossard ou encore Madeleine Ouellette-Michalska permettent ainsi de mettre au jour des similitudes entre ce sentiment d'illégitimité à écrire et une identité femme, qui, si elle n'essentialise pas le discours, donne à voir une autre vision du réel, conditionnée elle, par la situation sociale spécifique des écrivaines.

Plan de la thèse

Ma réflexion se déploie en trois temps, chaque partie étant introduite par un préambule qui amorce les points centraux qui seront dépliés au fur et à mesure de l'écriture. Ils ont été pensés comme des espaces d'articulation pour mieux déplier les enjeux de chaque partie et ainsi faciliter la lecture de ce travail de recherche.

La première partie de mon analyse interrogera la place de Cardinal au sein des réseaux féministes franco-québécois du point de vue de la réception de ses écrits. Le premier chapitre abordera ainsi le corpus de façon chronologique, avec la séparation du corpus en trois grandes

---

[100] Jérôme Meizoz, *Postures littéraires : Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Éditions, 2007, 210 p.
[101] Alain, Viala et Georges Molinié, *Approches de la réception : sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio,* Paris, PUF,1993, 306 p.
[102] Catherine Brun, Catherine Viollet et Claire Bustarret, *Genèse, censure, autocensure*, *op. cit.*
[103] Julie LeBlanc, *Genèses de soi*, *op. cit.*

campagnes d'écriture : aux années de formation (1962-1965), succède la période de prise de conscience politique (1968-1972) et enfin, à partir de 1975, l'accès à la notoriété et l'affirmation dans la posture d'autrice (1975-1983). Je m'attarderai ensuite, dans un deuxième chapitre, sur le cas particulier de la réception des *Mots pour le dire*, œuvre la plus lue de Marie Cardinal. Par l'analyse du discours critique, mon but sera d'interroger l'affiliation de Cardinal aux genres de l'autobiographie et du témoignage et, à terme, de déconstruire ces hypothèses de lecture en me focalisant sur une valorisation de l'écriture de fiction dans le corpus à l'étude.

Dans les archives, le constat d'une porosité entre les supports d'écriture (par exemple j'ai pu constater la reprise de fragments de lettres de la correspondance de l'autrice dans le roman *La Clé sur la porte*) m'a amené à m'interroger sur l'hybridité générique proposée par Cardinal : « Je n'aime pas que les livres aient un genre défini, j'aime qu'ils soient à la fois roman, poésie, essai, recherche, histoire, philosophie[104]. » Si cette forme singulière, caractérisée par une fluidité des discours, ne correspond pas exactement aux formes littéraires dominantes et revendiquées par les féministes françaises (l'essai, le pamphlet, les collages, ou encore les poèmes), elle se rapprocherait peut-être davantage des expérimentations littéraires québécoises. Ce rapprochement est particulièrement intéressant vis-à-vis des formes littéraires associées à l' « intime » repris, selon Isabelle Boisclair et Catherine Dussault Frenette, par la génération « métaféministe », qui suit les luttes des années 1970 au Québec :

> Cependant, si les écrivaines métaféministes favorisent une poétique de l'intime, elles ne désertent pas pour autant le politique. Simplement, elles l'abordent autrement; en revisitant, par exemple, nombre de thèmes relevant de la sphère privée, dont les rapports mère-fille, ceux entre hommes et femmes, ou encore entre femmes, de même que l'amour et l'érotisme au féminin (Saint-Martin 1992). Si « le personnel est politique », les auteures montrent que le politique est aussi personnel, et que le territoire de l'intime se révèle particulièrement fertile pour redéfinir les codes sociaux androcentrés[105].

---

[104] *Ibid.,* p. 787.
[105] Isabelle Boisclair et Catherine Dussault Frenette, « Mosaïque : l'écriture des femmes au Québec (1980-2010) », *Recherches féministes*, vol. 27, nº 2, 2014, p. 39-61, en ligne, <doi: 10.7202/1027917ar>, p 43.

Ici on comprend que la thématique de l'intime est au cœur des mouvements féministes de la deuxième et de la troisième vague (ici qualifiée de mouvement métaféministe car revenant précisément de manière critique sur les mouvements qui ont précédé).

Ce cadrage théorique me permettra d'ouvrir ma réflexion, dans un troisième chapitre, sur les réseaux féministes transatlantiques et en particulier l'ancrage de Cardinal au Québec dont il me faudra définir les limites et les possibles influences. Par conséquent, le fait que l'autrice y soit reconnue non comme une autobiographe mais comme une autrice à succès permettrait, dans les archives, de mesurer un changement, pour l'écrivaine, dans la manière de se représenter et de s'affirmer dans sa posture auctoriale.

En lien avec ce tournant dans la carrière de l'autrice, la deuxième partie, centrée sur la question du genre dans le processus créatif, développera plus avant la théorie d'une « poétique de l'irrespect » chez Cardinal. Le premier chapitre est une étude du cas particulier de la traduction de *La Médée d'Euripide*, écrite pendant l'hiver 1985-1986. L'analyse sera axée autour du rapport à la norme littéraire, notamment au canon littéraire français, afin de saisir avec précision ce qui, dans la poétique de Cardinal, relève ou non de l'irrespect.

À partir de l'analyse de la traduction de *Médée*, j'aimerais également interroger l'« irrespect » dans l'espace fictif du roman puisque cette recherche lexicale et poétique de Cardinal mobilisée dans la traduction, s'appliquerait également à l'ensemble de son processus créatif. Par cette méthode d'écriture, centrée sur le comblement des manques, la poétique de Cardinal peut donc à juste titre être perçue comme subversive, en cela qu'elle cherche à réinvestir des espaces (à la fois linguistiques et dans l'imaginaire collectif) laissés vacants, en friches, en marge du littéraire. Inventer et (re)trouver les mots pour dire l'expérience des femmes, qui constitue le point de départ et d'ancrage de cette réflexion linguistique (« Comment dire notre sexe, la gestation vécue, le temps la durée des femmes ? »), a pour effet de rendre légitime ce discours *a priori* irrecevable en littérature. Surgit alors, dans l'espace du texte, une agentivité nouvelle à travers laquelle les narratrices et les lectrices ont la capacité réelle d'explorer et de se réapproprier le rapport au langage.

C'est pourquoi, dans un deuxième chapitre, la réflexion s'ouvrira sur les liens poétiques esquissés par Cardinal entre création et émancipation féminine, avec l'étude de passages clés de *La Mule de Corbillard* (1963), d'*Une Vie pour deux* (1978) ou encore du *Passé empiété* (1983), trois œuvres qui interrogent les rôles sociaux assignés aux femmes et la manière dont les narratrices de Cardinal semblent y échapper. Grâce à l'étude du processus créatif permis par les archives, l'exploration du trouble créé par cette identité spécifique d'autrice (et par conséquent de créatrice) émerge à la fois dans les carnets d'écriture, dans le journal personnel mais également dans la correspondance où surgit parfois, et souvent en amorce ou en clôture de lettre, un discours plus engagé, incisif, sur les questions du quotidien et du genre.

Dès lors, l'étude de ces liens entre création, identité et *agentivité* permettra d'appréhender les effets produits par le texte et en particulier la choralité qui semble se réaliser au fur et à mesure que l'autrice parvient à s'installer dans sa légitimité à écrire. Cela se traduit notamment par des glissements énonciatifs du « je » au « elle », parfois au « il » qui ouvrent l'espace narratif à d'autres perspectives que la seule expérience personnelle du sujet écrivant. L'écriture à la première personne n'est donc pas synonyme de retour à soi, à son expérience ou au récit linéaire et organisé d'une existence. Au contraire, afin d'éviter « l'hermétisme du je », Cardinal développe toute une poétique d'accueil de plusieurs voix narratives que ce soit par le recours au dialogue, la coexistence de plusieurs points de vue ou encore la superposition de voix qui se déclinent en des temps différents.

La troisième partie s'attardera donc plus avant sur les dernières œuvres de Cardinal, non par souci chronologique, mais parce qu'à partir de la publication des *Grands désordres* (1987), Cardinal s'essaie à l'exploration d'autres formes narratives, propices au développement de la tension entre parole et discours : plus fragmentée, moins centrée sur la perspective d'une narratrice unique, cette dernière campagne d'écriture est traversée par une redéfinition du modèle narratif de Cardinal. Ces romans, dans le prolongement des œuvres précédentes, et

toujours en lien avec une préoccupation du quotidien, tissent un enchevêtrement de voix féminines mais pas uniquement.

Dans mon premier chapitre j'explorerai le cas particulier des *Grands désordres*, puisque ce texte marque un tournant dans l'écriture au sens où Cardinal reprend le thème de la réappropriation du discours dominant par les femmes[106], et va plus loin, en proposant un récit sur le réel, qui non seulement en dénonce les manques, mais tente également de les réparer. Je traiterai donc d'abord de la poétique en tant que manière d'écrire *contre* le discours dominant, afin de le déconstruire et d'en montrer les limites. Cette première hypothèse me permettra alors d'interroger la place et la manière dont les voix narratives féminines se substituent au discours établi, aussi appelé « discours de spécialiste », afin de donner à lire la manière dont se construit le savoir, la langue et donc le réel.

Pour mieux rendre compte de ce changement de paradigme, je m'appuierai ensuite, dans un deuxième chapitre, sur une analyse de *Comme si de rien n'était*, une œuvre fragment, où les voix de narratrices anonymes se juxtaposent à l'Histoire en train de s'écrire soit la chute du mur de Berlin, dont l'actualité, relayée par la radio, le téléphone et d'autres médias, ne cesse de surgir dans le récit et sert de toile de fonds à leurs échanges. Il s'agira donc pour moi de questionner le rapport au réel et à l'événement dans le roman, afin de mieux saisir les procédés mis en place par Cardinal pour faire entendre concrètement ces voix sans les trahir ni les rendre « exceptionnelles ».

Enfin je m'attarderai sur l'étude des *Jeudis de Charles et de Lula*, œuvre pour laquelle j'ai beaucoup de matériel génétique, afin de montrer la progression du processus créatif de Cardinal qui, d'une volonté de faire entendre plusieurs voix et perspectives narratives, en vient à collaborer sur ce manuscrit avec une tierce personne (Jean-Pierre Ronfard). Ce geste est inédit dans la création de Cardinal. Il interroge à la fois la posture de l'autrice (affirmé dans son rôle)

[106] Avec le recours étonnant à un discours scientifique complexe et précis sur la thermodynamique et l'entropie,

et les procédés mis en place pour réaliser l'accueil de ces voix autres dans le texte. Cette expérimentation serait ainsi une tentative de réparer les manques et les silences du récit collectif, en proposant une parole vive, fluide, fondée sur l'échange et non plus sur le conflit.

Ainsi, les savoirs et la manière dont ceux-ci se constituent seront questionnés, en tant que récit collectif, dans ce troisième et dernier mouvement. Et parce que le récit est choral et qu'il questionne la façon dont le réel nous est donné à lire, c'est également les identités genrées, en tant qu'identités relationnelles qui sont redéfinies par l'autrice. Ainsi, le masculin et le féminin, dont l'opposition dans le récit n'était autre que le reflet des logiques de domination à l'œuvre dans la société patriarcale,), sont redéfinis par Cardinal, non plus comme des pôles opposés, mais plutôt comme des entités vagues, à comprendre en lien l'une avec l'autre.

1 Partie I : Entrer dans les rangs ou en sortir, situer Marie Cardinal dans les réseaux littéraires féministes francophones de la deuxième vague de féminisme (1968-1986).

Pendant toutes ces années à travailler et échanger sur Marie Cardinal, je me suis rendu compte que l'autrice n'est désormais connue qu'en tant qu'autrice des *Mots pour le dire* (1975), en témoignent par exemple la réédition complète de ses œuvres chez Grasset, intitulée *Les Mots pour le dire et autres romans*, parue en 2013 ou encore certains articles publiés dans la presse lors de sa mort en 2001 tant au Québec qu'en France : « Marie Cardinal : les mots pour la dire[107] » ; « Marie Cardinal, la mort pour le dire[108]». Ces variations sur le titre de l'œuvre, dont la référence n'est pas explicitée, semble indiquer que l'association entre Cardinal et *Les Mots*, est évidente.

S'il est vrai que la publication des *Mots* s'ancre dans une période clé pour les luttes féministes[109], propice au succès littéraire et commercial de l'autrice, il n'en reste pas moins que ni ce roman ni sa réception ne constituent une matière suffisante à l'analyse de la poétique de Marie Cardinal. Dans ma démarche d'une relecture de ses œuvres et de sa réinscription, en tant

[107] Louise Cotnoir, « Marie Cardinal : les mots pour la dire », *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, nº 103, automne 2001, pp. 5-64, p. 6, en ligne, <https://www.erudit.org/fr/revues/lq/2001-n103-lq1192370/37913ac/>, consulté le 21 février 2023. Titre repris également dans la thèse d'Audrey Lasserre, « Les Mots pour la dire », dans « Histoire d'une littérature en mouvement: textes, écrivaines et collectifs éditoriaux du Mouvement de libération des femmes en France (1970-1981) », travail de thèse, Université Paris III Sorbonne nouvelle, 2014, 715 p., p. 375.

[108] Claire Devarrieux, « Marie Cardinal, la mort pour le dire. », *op.cit.*.

[109] 1975 a été déclarée « Année internationale des femmes » par l'ONU, lors de la première Conférence mondiale sur les femmes à Mexico sous le thème « Égalité, développement et paix », dans le but de reconnaître et de promouvoir les droits des femmes à l'échelle mondiale. Sur un plan littéraire en France, 1975 est une année d'ébullition, avec les parutions successives de plusieurs types d'ouvrages destinés à la fois à théoriser la création des femmes, mais également à diffuser une « culture féministe » déjà relayée par le MLF.

qu'écrivaine, au sein de nos histoires littéraires, il paraît donc important de la situer dans les mouvements littéraires de la période (qui ne se résument pas à la seule année 1975) et de considérer l'ensemble de sa carrière littéraire.

Or, si la publication des *Mots pour le dire* constitue bel et bien une étape importante de celle-ci, il serait dommage de s'y limiter. Premièrement, parce que le succès éditorial de Cardinal, et son accès à la notoriété, ne naissent pas en 1975, mais en 1972 avec la parution de *La Clé sur la porte*. Deuxièmement parce que, même si, dans *Les Mots*, l'autrice démontre une maîtrise stylistique et poétique singulière, cela ne constitue pas l'ensemble des possibles explorés par Cardinal que ce soit en amont des *Mots*, ou en aval.

Lors de la réédition de ses premières œuvres en format poche, qui coïncide avec la rédaction de la préface à *Cet-été là*[110] (1979) le regard rétrospectif de l'autrice sur sa carrière semble confirmer cette hypothèse, puisqu'elle insiste sur l'importance de cette « boucle », nécessaire selon elle pour trouver son rythme et sa poétique : « Vingt ans à m'enfoncer dans l'écriture, à essayer d'y tracer mon propre chemin[111]. » Ces éléments empêchent dès lors de considérer la période qui précède les *Mots pour le dire*, comme un simple prélude, des œuvres de jeunesse sans réel intérêt.

Ce recul critique est nécessaire. Il implique la reconnaissance d'une légitimité de la pratique d'écrivaine de Marie Cardinal en l'inscrivant dans une temporalité plus longue que les seules années 1970. Le décentrement temporel permet également d'élargir ma réflexion aux variations et parfois même aux contradictions possibles dans la posture auctoriale de Marie Cardinal (notamment vis-à-vis de son engagement féministe). Enfin, en lien avec mon travail de dépouillement de ses archives personnelles et l'apport de la critique génétique à ce travail de thèse, il importe de considérer les œuvres, même publiées, même à succès, comme un processus

[110] Marie Cardinal et Jean-Luc Godart, *Cet été-là*, *op. cit.*
[111] *Ibid,* p. 5.

d'écriture et non comme des textes achevés. Ce dernier aspect est particulièrement saillant dans ma recherche, puisque je questionne le rapport au langage et aux normes littéraires dans la poétique cardinalienne. Considérer les œuvres comme des textes ouverts permettra donc de retracer le cheminement poétique de l'autrice et de prendre en compte, dans ma relecture, les hésitations, les prises de position et les choix poétiques qui forment de fait la genèse de la poétique singulière de Cardinal.

Cela soulève néanmoins des questions de méthodes, car rendre compte du cheminement de l'autrice c'est aller à l'encontre d'une lecture téléologique de mon corpus, lecture qui ferait des *Mots* le point d'orgue de sa carrière, là où je n'y verrai qu'une étape, certes d'importance, mais ancrée dans un processus. C'est pourquoi le deuxième chapitre sera consacré, dans le détail, à la réception particulière de cette œuvre d'envergure et à l'incidence des hypothèses du biographique et du témoignage sur la réception de l'ensemble des textes de Cardinal. Toutefois, avant de m'y attarder, j'aimerais prendre le temps de dégager mes critères pour l'établissement des trois phases d'écriture qui constituent mon premier chapitre.

En m'appuyant sur une variété de sources disponibles sur l'autrice, parmi lesquelles des entrevues, ses archives personnelles, les rares sources critiques qui prennent en compte l'intégralité ou une large partie de l'œuvre de Cardinal (et en particulier la monographie de Colette Hall), et en relisant mon corpus primaire, j'ai pu identifier trois phases d'écriture distinctes dans le cheminement de Cardinal. Fondées sur des critères à la fois narratologiques (l'emploi du « je », l'intratextualité), poétiques (la récurrence des thématiques traitées, le choix du roman), ou encore vis-à-vis de la posture auctoriale de l'autrice (avec l'émergence, à partir de 1968, d'un engagement politique et littéraire), ces trois phases recoupent également les temps forts des luttes féministes de la deuxième vague, puisque ces événements ont servi de contexte, voire de matière, à la création de Cardinal.

En croisant ces éléments avec l'éclairage des archives, qui permettent de clarifier certaines hypothèses (notamment vis-à-vis de cette supposée posture de témoin chez Cardinal), j'ai ainsi observé trois périodes clés de l'écriture chez Cardinal : de 1962 (publication de son

premier livre *Écoutez la mer*) à 1965 (publication de *la Souricière*), puis des événements de mai-juin 1968 à la publication de *La Clé sur la porte* en 1972, et enfin la période de 1975 à 1986 qui marque un tournant dans sa carrière avec la publication des *Mots* et l'installation de Marie Cardinal au Québec.

La première période correspond à une phase de recherche de sa « voie/x[112] » et de ses terrains d'écriture. L'autrice, en faisant le choix de mettre en scène des narratrices et en faisant coexister plusieurs instances narratives (le « je » et le « elle »), semble explorer la « condition féminine[113] » à partir de ses propres expériences. À ces années d'expérimentation succèdent les événements de mai-juin 68 qui, tant par leur intensité que par leur ampleur, forment une étape dans le parcours biographique des femmes, un « catalyseur d'entrée en politique[114] ». Ces mois de luttes constitueraient donc le début d'une prise de conscience féministe chez Marie Cardinal, qui se traduirait dans ses romans par des prises de position plus radicales et la prédominance de l'écriture à la première personne. Enfin, la période de 1975 à 1986 permet de mesurer l'apport de Cardinal aux luttes féministes et la reconnaissance dont elle a bénéficié, après la parution de *La Clé sur la porte* et *des Mots*, au sein des mouvements féministes. La période s'étend jusqu'en

---

[112] Pour paraphraser le titre de l'ouvrage d'Isabelle Boisclair, *Ouvrir la voie/x: le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec, 1960-1990*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Collection Littérature(s) », 2004, 391 p.

[113] « Les années 1960 sont marquées par la modernisation économique et sociale qui vient bousculer les normes de genre. La "condition féminine" est l'objet de beaucoup d'attention. Forgée par analogie avec celle de "condition ouvrière", l'expression peut renvoyer à la fois à la description d'un état et à sa critique. Intellectuelles, écrivaines, journalistes, syndicalistes appellent de leurs vœux un nouveau destin pour les femmes, et cela avant le tournant de Mai-juin 68. De nouvelles associations émergent et revendiquent le combat pour les droits des femmes. C'est pourquoi le renouveau des mobilisations féministes dans la décennie 1970 doit être replacé dans les « années 68 », expression publicisée en 1994 dans un séminaire de l'Institut d'histoire du temps présent. Elle désigne une séquence historique de bouleversements politiques, sociaux et culturels dont Mai-juin 68 est l'épicentre, mais qui s'ancre dans les années 1960 et se poursuit jusque dans les années 1980 (Voir la présentation et les comptes rendus du séminaire sur le site de l'Unité mixte de recherche Sirice : <http://sirice.eu/lettres-d-informationles-annees-68-evenements-cultures-politiques-et-modes-de-vie>.), Bibia Pavard, Florence Rochefort et Michelle Zancarini-Fournel, *Ne nous libérez pas, on s'en charge: une histoire des féminismes de 1789 à nos jours*, Paris, La Découverte, 2020, p 258.

[114] *Ibidem*.

1986, date de parution de *La Médée d'Euripide*, premier texte de l'autrice publié au Québec. Cette période est caractérisée par une affirmation dans une posture auctoriale en faveur de la cause des femmes, contre certaines théories féministes, qui m'amènera à replacer Marie Cardinal dans les réseaux féministes français, mais également transatlantiques, avec cet ancrage au Québec qui ouvre un nouveau volet dans sa création.

Dans un premier temps, je m'attarderai sur la venue à l'écriture de Cardinal afin de comprendre les points d'accroche et de tension avec les avant-gardes littéraires féministes françaises. J'esquisserai ensuite une première analyse de la réception du corpus et l'importance de ce tournant des années 1970, si déterminant dans la carrière de l'autrice, à partir de l'étude de cas des *Mots pour le dire*. Pour enfin, en lien avec le constat d'une poétique singulière, comprendre en quoi l'œuvre de Marie Cardinal se place dans une double marginalité, vis-à-vis des attentes du canon littéraire d'une part, et des avant-gardes féministes, d'autre part en France, avant d'ouvrir ma réflexion, à partir des théories sur l'espace littéraire transatlantique, sur le déplacement de Marie Cardinal au Québec et l'influence possible de ce déplacement sur sa création et sur sa réception.

1.1 Chapitre 1 : Élaboration d'une poétique singulière chez Marie Cardinal

L'entrée en écriture de Marie Cardinal se fait par la psychanalyse[115] et à partir de l'expérience de l'exil. Alors que la guerre d'Algérie vient à peine de se clore (1954-1962), Marie Cardinal se sert de cette actualité brûlante comme point de départ de son écriture[116]. À cet égard, elle s'ancrerait déjà, avant même de développer sa propre singularité poétique, dans une forme de marginalité littéraire : celle d'une parole *autre*, *étrangère*, enracinée dans un *ailleurs*. Le travail de Patrice Proulx, qui aborde les textes de Cardinal, de Maryse Condé et de Myriam Warner-Vieyra par le prisme de l'étrangeté, apporte un éclairage précieux sur l'enjeu d'une « bi-culturalité[117] » chez Cardinal. Proulx évoque par exemple le mot-valise « algérifrançaise », employé par Hélène Cixous dans *La Jeune née*, qui établit, par sa forme, l'histoire des liens problématiques et coloniaux entre la France et l'Algérie ainsi que la difficulté, pour les deux autrices, à se situer dans ces deux espaces : « La jonction de ces deux termes illustre, pour Cardinal comme pour Cixous, l'interconnexion des pays eux-mêmes et leurs relations problématiques à chacun des deux espaces[118]. »

---

[115] « Moi, je n'ai écrit qu'étant en analyse. Je n'avais jamais écrit avant. J'ai commencé à écrire dès le début de ma psychanalyse, et j'ai écrit sans savoir que j'écrivais. Je ne sais pas pourquoi j'ai écrit. » Claire Marrone, « Un Entretien avec Marie Cardinal », *Women French Studies*, vol. 4, « Project MUSE », Automne 1996, p. 119-131, en ligne, <doi: https://dx.doi.org/10.1353/wfs.1996.0003>, p 119.

[116] De manière rétrospective, dans un carnet d'écriture, Marie Cardinal précise qu'*Ecoutez la mer* et *La Mule de corbillard* ont pour même sujet l'Algérie. Voir annexe 1 et 2.

[117] Terme formé sur l'expression « bi-culturé » employée par Cardinal dans *Au Pays de mes racines* : « Je voudrais pouvoir être tranquillement bi-culturée sans que la névrose s'empare de ma personne bicéphale, sans que le reniement guillotine l'une de mes deux têtes, sans avoir à faire un choix impossible. » Marie Cardinal, *Au Pays de mes racines*, Paris, B. Grasset, 1980, 239 p, p. 20.

[118] Patrice June Proulx, *Speaking from the margins: Exiles, madwomen and witches in Marie Cardinal, Maryse Conde and Myriam Warner-Vieyra* , travail de thèse, Cornell University, 1991, p. 32 .
« *For Cardinal as for Cixous, this convergence of the two terms captures the interconnectedness of the countries themselves, and their problematic relationship to both places* » Je traduis.

Cependant, loin d'exposer une pensée structurée sur le système colonial, *Écoutez la mer*[119] , *La Mule de Corbillard*[120] ou encore *La Souricière*[121] se présentent comme des récits où l'Algérie est mobilisée comme une toile de fond, un cadre familial et social au sein duquel les narratrices évoluent et se débattent parfois, écartelées entre deux rythmes, deux cultures, fondamentalement opposés. L'entrée en écriture se fait donc par les chemins détournés de la nostalgie d'une terre perdue et n'aborde pas de front la question coloniale.

1.1.1 Émergence d'une voix : genèse d'une écriture cachée sous le matelas (1962-1965).

> Et puis un jour, voilà que ça me prend. J'avais trente ans : je me mets à remplir des pages avec des lignes. Pas question de dire que j'écrivais. Je ne nommais pas cet acte, c'était : « je sais pas quoi ». Les pages s'accumulaient, je les cachais sous mon matelas[122].

C'est ainsi que Marie Cardinal décrit sa venue à l'écriture dans l' « anti-préface[123] » à *Cet été-là.* Le récit des débuts s'ouvre sur une formulation très romanesque[124] : « Et puis un jour, voilà que ça me prend ». Cette mise en scène de soi insiste sur l'aspect hasardeux, voire désinvolte de la pratique de l'écriture[125]. Le texte, dont les pages remplies de lignes sont honteusement

---

[119] Marie Cardinal, *Écoutez la mer*, Paris, France, R. Julliard, 1962, 167 p.
[120] Marie Cardinal, *La Mule de corbillard*, Paris, France, R. Julliard, 1963, 159 p.
[121] Marie Cardinal 1929-2001, *La souricière : Roman*, Paris : Julliard, 1965, s. p.
[122] Marie Cardinal et Jean-Luc Godart, *Cet été-là*, *op. cit., p.6.*
[123] Je reprends ici le terme de Colette Hall, en lien avec les mots de l'autrice : « Ceci n'est pas une préface. » Marie Cardinal, *Cet été-là*, *op. cit*, p 5.
[124] Plus loin l'autrice évoque même le « miracle » du livre publié. *Ibid*., p. 6.
[125] Ce récit des débuts est assez semblable à celui de la narratrice des Mots pour le dire, qui, vers la fin de son analyse, se met à écrire sans nécessairement prendre conscience ni de l'importance de ces pages, ni du livre qu'elles constituent : « En dehors de cela, la nuit et le matin très tôt, j'écrivais. J'avais un petit carnet et j'écrivais dedans Quand ce carnet a été plein j'en ai pris un autre. Dans la journée je les cachais sous mon matelas. […] Cela se faisait simplement, facilement. Je ne pensais même pas que j'écrivais. Je prenais mon crayon, mon carnet, je me laissais aller à divaguer. […] Puis un jour, avec ma machine à écrire, j'ai commencé à transcrire mes carnets sur des feuilles de papier. Je ne savais pas pourquoi je faisais cela. » Marie Cardinal, *Les Mots pour le dire*, Paris,

dissimulées sous le matelas, est comparé, dans la suite du passage, à « une bosse ou une verrue mal placée et qui gêne[126] » que l'on montre uniquement dans le but de s'en « débarrasser ». Cette formule d'exagération dramatique, qui fait écho à l'amorce romanesque du récit, permet de mesurer l'écart entre « Marie Cardinal cru 1979 (*best seller*) à Marie Cardinal 1966 (écrivaine ringarde[127]). » Cette distance critique, accentuée par l'autodérision, peut être interprétée comme une non-identification aux figures d'écrivain qui peuplent l'imaginaire de l'autrice, visible notamment dans cette peur de la narratrice des *Mots* à l'idée de « faire un livre » :

> J'avais pour les livres un trop grand respect, une trop grande vénération même, pour imaginer que je puisse en faire un. Des livres, tels que *Madame Bovary*, *Les Dialogues* de Platon, les romans et les essais de Sartre, ceux de Julien Gracq, certains bouquins des Américains et des Russes, avaient brûlé comme des feux de joie dans la nuit de mon adolescence et de mes années d'étude[128].

L'écriture est, à l'inverse de ces figures reconnues (et masculines) d'écrivains, présentées d'emblée comme une chose incontrôlable, vivante, une entité autonome qui va et vient sans que l'autrice paraisse en comprendre la source et encore moins le sens. Dans les derniers carnets d'écriture, la perte progressive de la capacité à écrire[129], fait là encore émerger le caractère fluide de cette pratique, qui ne semble pas, même à la fin de sa carrière, répondre à l'appel d'une routine ou d'un cadre de travail :

> Je ne sais plus comment m'y prendre pour écrire. Je ne sais plus d'où me vient l'écriture, où elle naît en moi. Je l'ai perdue. Elle s'est enfuie <de ma tête, de mes

---

Grasset, coll. « Le Livre de poche », 1977, 340 p. p 206. Puis bien plus tard, à Claire Marrone lors de leur entretien à l'automne 1996, l'autrice reprend encore une fois ce mythe de la genèse de l'écriture comme un acte facile, presque inconscient : « J'ai commencé à écrire dès le début de ma psychanalyse, et j'ai écrit sans savoir que j'écrivais. Je ne sais pas pourquoi j'ai écrit. », Claire Marrone, « Un Entretien avec Marie Cardinal », *op.cit.,*p.119.

[126] Marie Cardinal et Jean-Luc Godart, *Cet été-là*, *op. cit.*, p. 6.

[127] *Ibid*., p. 5.

[128] Marie Cardinal, *Les Mots pour le dire*, *op. cit.*, p. 84.

[129] Il faut préciser ici que l'autrice a fini sa vie dans un état d'aphasie quasi complet. Ses derniers mots, quasi illisibles, sont un rappel de sa perte totale de contrôle sur sa vie qui accompagne la perte de la parole et de l'écriture : « Je ne veux pas ~~[illis]~~ me faire piquer [incertain] comme une chienne ~~un [illis]~~. Je ne sais pas ce que je veux [illis] Mon instinct me dit que c'est ~~[illis]~~ moi-même qui doit décider [~~illis~~]. » Carnet 11, dernier feuillet, Fonds Marie Cardinal, *op. cit*., 2000.

> mains,> comme elle m'étais apparue / s'y était introduite : je ne sais ni pourquoi ni comment. Elle a embarqué comme une clandestine[130].

Cette considération de l'écriture comme une activité « clandestine » fait émerger une dimension caractéristique à la plupart des autrices, soit la difficulté à se considérer comme « légitime » à écrire, et ce, malgré la notoriété acquise et le lectorat qui l'accompagne[131].

En ce sens, même si elle les considère comme des « ébauches[132] » ou des « œuvrettes[133] », ses trois premiers romans, *Écoutez la mer*, *La Mule de Corbillard* et *La Souricière*, gagnent à être relus pour comprendre le cheminement de l'autrice et la manière dont celle-ci apprivoise l'écriture d'un livre.

Cette première campagne d'écriture, marquée par l'exploration de différents styles littéraires, permet à l'autrice de trouver ses « terrains d'écriture » qui formeront par la suite le noyau dur de sa poétique. Ces trois récits peuvent donc être lus comme une même variation sur des thématiques communes, hypothèse qui s'appuie sur la récurrence de certaines structures narratives (la narratrice est une femme, seule, élevant trois enfants, avec un mari

---

[130] Carnet 10, 1992-1998, *Ibid*.

[131] Voir à ce propos les travaux de Catherine Viollet (par exemple Constantin, Danielle et Catherine Viollet, *Genre, sexes, sexualités: que disent les manuscrits autobiographiques?*, coll. « Genre à lire ... et à penser », 2016) et Julie Leblanc (2008) pour une approche génétique des carnets d'écriture et journaux intimes ; voir aussi les études de Christine Planté (1989) ou encore Audrey Lasserre (2004, 2014) pour une historicisation et une analyse plus statistique de la réception des écrits de femme et ses conséquences sur la création ; voir enfin l'excellent travail contemporain de Valérie, Lefebvre-Faucher, *Promenade sur Marx : du côté des héroïnes*, Montréal (Québec) Canada, Les Éditions du Remue-ménage, 2020, sur les effets concrets dans nos imaginaires de cette sous-représentation des femmes et enfin l'ouvrage de Julie Boulanger et Amélie Paquet, *Le bal des absentes: essai*, Montréal (Québec), La Mèche, coll. « L'Ouvroir », 2017, qui là encore interroge les effets de l'absence de modèle littéraires féminins sur de jeunes filles.

[132] Marie Cardinal, *Cet été-là*, *op. cit,* p 7. « Trois romans étaient sortis qui n'étaient que des ébauches de ce que j'aurais voulu qu'ils soient en réalité. Mais je n'y arrivais pas : ils n'ont trouvé que peu de lecteurs à l'époque. »

[133] *Ibid, p 6*.

absent) et sur une intratextualité[134] manifeste[135] entre les œuvres de Cardinal. Ces procédés narratologiques, encore embryonnaires, peuvent alors être interprétés comme un moyen de créer, à partir d'un canevas connu, pour ensuite, par ses variations, ouvrir l'espace du récit à une rêverie poétique où coexistent plusieurs voix.

De façon plus précise, bien que les trois récits aient des cadres spatio-temporels différents, le souvenir de l'Algérie est très présent et se superpose, dans les trois romans, au présent narratif. Dans *Écoutez la mer*, Maria, en exil à Paris, et par l'entremise de sa relation avec Karl, se remémore son enfance à la Grande Ferme, aussi appelée la Roselière, demeure de Madeleine dans la *Mule de Corbillard*. Camille, la protagoniste de *La Souricière*, quant à elle, a vécu dans le sud, plus précisément dans le Var, avec une mère qualifiée de « provençale[136] ». Ainsi, dans les trois œuvres, on retrouve la trace de cette culture, de ce « rythme[137] » particulier, avec des variations qui passent d'abord par la description du paysage. On retrouve les collines et la forêt de pins maritimes, qui forment comme un cadre spatial : « Elle [la mer] a même apporté ses pins maritimes et ses dunes herbeuses où poussent

---

[134] Définie par Jean Michel Adam en tant que « relation de récriture entre plusieurs textes d'un même auteur», l'intratextualité joue un rôle important dans la poétique cardinalienne. Pensée comme une façon de lier ensemble tous ses livres, ce procédé produit des effets d'échos qui incitent à la relecture. Jean-Michel Adam, « Récrire ses propres textes : génétique textuelle et intratextualité », *Souvent textes varient: génétique, intertextualité,* Paris, Classiques Garnier, coll. « Investigations stylistiques », 2018, 602 p, p 69-77, p 74.

[135] Laurence Lévy-Delpla, « Entretien avec Marie Cardinal : une femme et l'écriture », *Femmes Diplômées*, vol. 110, nº 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1979, p. 61-63, en ligne, <doi: 10.3406/femdi.1979.4367>, p 62. « Lorsque j'écris un livre, je réutilise du matériel déjà écrit. » Ou lors de son entretien avec Claire Marronne : « CM: D'accord. Il y a aussi des répétitions d'un texte à l'autre—toujours la phrase, je pense que c'est de votre grand-mère maternelle: "Si mes tricots pouvaient parler...." Ça se trouve dans *Autrement dit*, dans *Une Vie pour deux* dans un autre contexte et puis ici (dans *Comme si de rien n'était*) encore une fois. MC: Il y a des trucs comme ça, je fais exprès. Ça, je l'ai fait tout à fait au commencement. J'ai trouvé que c'était une chaîne, l'écriture. Ce n'est pas vrai qu'on écrit un livre différent. C'est toujours le même livre qu'on approfondit, qu'on élargit, qu'on agrandit, qu'on voudrait améliorer, perfectionner, etc. Je pense qu'après, quand on est mort, l'ensemble des livres, ça fait un livre. » Marrone, Claire, « Un Entretien avec Marie Cardinal », *Women French Studies*, vol. 4, « Project MUSE », Automne 1996, p. 119-131, en ligne, <doi: https://dx.doi.org/10.1353/wfs.1996.0003>, p 124.

[136] Marie Cardinal, *La Souricière*, *op. cit*., p. 9.

[137] Selon Cardinal, le texte adopte le rythme du lieu, du corps habité par un lieu du moins.

les lis sauvages à la fin de l'été[138] » ; « Et, là-bas, au-delà du petit bois de pins et des dunes, j'entends respirer ma marine bien rangée en petites vagues d'un bleu profond[139] » ; « […] là, on prenait un chemin de terre, à travers les vignes poussiéreuses, et on arrivait dans une pinède où l'on rangeait la voiture à l'ombre. Il n'y avait plus qu'à courir à travers les dunes herbeuses pour découvrir la plage, puis la mer[140]. »

La vigne et les vendanges sont également présentes, surtout dans *Écoutez la mer* et *La Mule de corbillard* où elles constituent un rappel de la possession, par l'usage, de la terre. La séquence de fin d'*Écoutez la mer*[32] est une scène heureuse où la narratrice, enfant, danse avec les ouvriers après les vendanges en une célébration de joie et d'abondance :

> Une danse d'amour […] pour ces vallonnements rouges, pour la vigne fertile. Ma danse est une action de grâces pour le goût des figues mûres, pour la fraîcheur de la mer, pour la chaleur du soleil, pour le parfum des belles de nuit. Ma danse est une prière : que chaque soir l'eau arrose cette terre, que je puisse la contempler toute ma vie dans sa beauté et sa force[141].

Cette scène semble répondre au début de *La Mule de corbillard* où Madeleine commence par saluer les éléments naturels qui l'ont élevée[142] avant de débuter sa ronde amère et vengeresse qui l'a fait revisiter les souvenirs de la Roselière. Ce faisant, elle convoque elle aussi des souvenirs luxuriants de sa terre, dont elle a pris grand soin :

> Je restai debout, bien ferme sur mes pieds nus légèrement écartés. Je fermais les yeux. Alors j'ai entendu une belle musique, j'ai senti une puissance calme qui envahissait

---

[138] Marie Cardinal, *Écoutez la mer*, *op. cit*., p. 111. Il existe une variante de ce passage dans *La Mule de corbillard* : « […] [J]e suis remontée vers les dunes. […] J'ai cueilli des lis sauvages. » Marie Cardinal, *La Mule de corbillard*, *op. cit.,* p 88.

[139] Marie Cardinal, *La Mule de corbillard*, *op. cit*, p 27.

[140] Marie Cardinal, *La souricière*, *op. cit, p 29* .

[141] Marie Cardinal, *Écoutez la mer*, *op. cit.,* p 158. Cette scène de la fête des vendanges constitue la première occurrence d'une séquence de variations que l'on retrouvera bien plus tard dans *Les Mots pour le dire*, et dans *Au Pays de mes racines* (1980), dans des tonalités bien plus sombres.

[142]« Bonjour! Bonjour ma terre, bonjour mon ciel. Bonjour Mesdames Mesdemoiselles et Messieurs. Mesdames les vignes Mesdemoiselles les fleurs et les mauvaises herbes. Messieurs les eucalyptus, les oliviers, les orangers. » Marie Cardinal, *La Mule de corbillard, op.cit*, p. 9.

> mon corps. Je faisais partie des branches et des racines. Je laissais l'air m'envelopper tout entière. J'étais ouverte, docile, capable d'aimer la moindre motte de ma terre rouge[143].

Comme le montrent ces deux passages, c'est à travers la mémoire de ces paysages, marqués par la présence de la mer et du soleil, qu'une autre variation émerge : celle du déracinement.

Maria, Madeleine ou encore Camille, se remémorent l'Algérie, ou ce qui peut y être associé, précisément parce qu'elles sont contraintes au départ. Par l'exil (Maria fuit la guerre d'Algérie), la dépossession (Madeleine perd sa maison et sa vigne des suites de la guerre et de l'avarice de Garcia, son propriétaire) ou le mariage (François arrache Camille à sa famille dans le désir de la posséder), les narratrices se retrouvent à vivre ailleurs, dans un environnement qui leur est étranger. Cette souffrance du déracinement constitue un motif clé de la poétique et de l'identité de Cardinal. Elle constitue une expérience primordiale à partir de laquelle s'élabore l'écriture et il n'est donc pas surprenant de constater une résurgence de cette thématique dans l'ensemble de l'œuvre : « C'est d'être déracinée qui m'a fait écrire. C'est la guerre d'Algérie qui m'a fait penser. C'est de n'avoir plus de terre sous les pieds qui m'a fait bouger. C'est la dépossession qui m'a enrichie[144]. »

On comprend ici que la perte de l'Algérie, événement historique et biographique majeur, est ressaisie par le récit de fiction en tant que trame narrative, un fil rouge qui va par la suite permettre de prendre conscience des rouages de l'oppression, du fait que l'aliénation, le quotidien, l'expérience vécue par les femmes, ne sont pas des éléments isolés, mais plusieurs aspects d'une même violence systémique imposée par le colonialisme, le capitalisme et le patriarcat.

---

[143] *Ibidem*, p. 34.

[144] Carnet 7, fonds Marie Cardinal, *op. cit*., 1988-1990. Elle écrit ces lignes au moment où elle cherche à écrire *Au Pays de mes racines,* texte qui par sa thématique (l'Algérie) et sa forme (chronique d'un retour au pays) peut se lire comme un retour sur l'écriture première d'*Écoutez la mer* et de *La Mule de corbillard*, rattachés eux aussi à cette thématique de l'Algérie.

Dans ce contexte, les descriptions du paysage (l'Algérie ou des collines du Var dans le cas de Camille) sont révélatrices d'un décalage entre le vécu des narratrices et leur environnement. La dichotomie Nord/Sud est très présente dans ces trois œuvres, où les narratrices entretiennent une relation amoureuse avec un homme, qui se présente d'abord comme un étranger, venu du Nord, ignorant tout de la terre et de son rythme.

Dans *Écoutez la mer*, Karl est Allemand, et « les paysages qu'il évoque sont des paysages de forêts et de neige, avec des couleurs monochromes qui s'opposent aux paysages gorgés de soleil et vibrants de couleurs de l'Algérie[145] ». Dans *la Mule de Corbillard*, l'ingénieur (Pierre) et amant de Madeleine appartient lui aussi aux « gens du nord[146] ». Enfin François, dans *La Souricière*, est professeur à la Sorbonne et vit donc à Paris.

De cette confrontation à une altérité et au deuil engendré par le déracinement advient la nécessité de créer du lien : « Il y avait donc la nécessité d'un échange, d'un commerce entre moi et autre chose[147]. » Dans *Écoutez la mer*, ce lien est créé par la superposition, dans le récit, entre l'amour de Maria pour Karl et la mer. Pour exemple, le trajet nocturne dans Paris pour rejoindre son amant se transforme en une nage aquatique :

> Les lumières de Paris nagent autour de moi. Dans les rues à palissades, elles nagent lentement : une lumière, l'ombre, une autre lumière, c'est l'indienne : une main qui sort de temps en temps, efficace, satisfaisante. Je viens, Karl, je viens. Oh! ma mer, ma grande mer. […] Ce sont les jambes et les bras du crawl qui battent, qui barattent vivement. Oh! ma mer bleue, tiède, douce. Je viens tout de suite, mon Karl, j'arrive[148] !

Ici la réunion entre les amants se fait par la mer, qui déborde dans le récit. Plus tard dans le récit, ce sera encore elle qui leur permettra de communiquer à nouveau. Dans la *Mule de*

---

[145] Colette Hall, *Marie Cardinal*, *op. cit*., p. 14.
[146] Marie Cardinal,. *La Mule de corbillard*, *op. cit.,* p. 63.
[147] *Ibid,* p. 113.
[148] Marie Cardinal, *Marie Cardinal. Écoutez la mer*, *op. cit.,* p. 45.

Corbillard, la mer sert également de trait d'union, puisque c'est après le bain de Madeleine et Jacques que la connexion amoureuse et érotique est établie.

Mais ce lien ne dure pas : ces deux relations se terminent de façon brutale sur un silence, et cette rupture totale du lien engendre une phase d'angoisse intense dont les narratrices peinent à se sortir, et qui crée, dans le récit, de véritables moments d'aliénation. Dans *Écoutez la mer*, Maria au désespoir, reste bloquée : « Elle ne peut pas crier, elle ne peut pas se tuer, aucun travail n'absorbe son esprit. Elle erre. Il faut qu'elle fasse quelque chose. Elle ne peut plus écrire : elle a tout dit[149]. » Dans la *Mule*, Madeleine met dix ans à retrouver son équilibre : « Dix ans de divagations nocturnes, de plaintes, d'hystérie. Dix ans interminables[150] ». Et enfin, dans la *Souricière*, Camille, enfermée par François dans un rôle de femme-enfant « capricieuse et lymphatique[151] » et incapable de lui exprimer sa détresse, se suicide.

Des trois narratrices seule Madeleine trouve une échappatoire en s'autorisant à créer la Cathédrale Madelon, une œuvre plastique qui vient combler le manque causé par le départ de l'ingénieur[152]. La création, comprise ici comme un moyen d'expression, vient combler le fossé entre elle et les autres. Madeleine interagit avec les villageois et accueille même des touristes. Ce faisant elle s'autorise à exister, à s'affirmer, contrairement par exemple à Camille, qui essaie de parler, mais n'est pas entendue puisque François la réduit au silence, la fige dans une image et refuse de la voir en tant que sujet : « Ce n'est pas la jalousie qui fait souffrir Camille, c'est une plaie essentielle, profonde, qui la tourmente, c'est une privation, un vide, comme si on l'empêchait de voir ou de respirer[153]. »

---

[149] *Ibidem*, p. 136.
[150] Marie Cardinal, *La Mule de corbillard*, *op. cit, p 113.*
[151] Marie Cardinal, *La souricière*, *op. cit,* p 72. « Capricieuse et lymphatique, voilà ce qu'elle est pour François. Elle a bien essayé de lui parler de ses craintes, de l'angoisse qui s'empare d'elle de plus en plus souvent depuis qu'elle est enceinte, mais il n'aime pas cette conversation […]. »
[152] « Dix ans nécessaires à la trouvaille. » Marie Cardinal, *La Mule de corbillard*, *op. cit, p 113.*
[153] Marie Cardinal, *La Souricière, op. cit*., p 195.

Ce motif d'une narratrice qui cherche à se dire, à exister en dehors d'une image qu'on lui impose, est cohérent avec le cheminement d'écriture de Cardinal. Comme elle l'explique : « Moi, c'est sûr que ce qui me fait le plus exister, bien plus que les enfants, les petits-enfants et le reste, c'est l'écriture. Si on m'enlève l'écriture, je ne suis plus rien. Si, je suis une bonne maman, une bonne grand-mère... Tandis que, l'écriture, c'est moi toute seule[154].... » Dans les carnets, cette nécessité perdure jusqu'au bout, puisque même sur la fin de sa carrière l'autrice s'interroge encore : « Est-ce que je n'écrirai (écrirais ?) pas ? Raconter une histoire ? Des personnages ? Lesquels ? Et pourquoi faire ça ? Pour exister, pour me sortir de l'angoisse. Je ne serai jamais en paix[155]. »

La relation intrinsèque entre création et émancipation féminine est l'un des nombreux points de contacts qui arriment la poétique de Cardinal aux esthétiques féministes qui marquent le « tournant » des années 1970. Ce besoin d'autonomie, de pouvoir dire une expérience commune et spécifique, sous peine d'être étouffée, est un des axes majeurs de l'élaboration des mouvements féministes dits de la deuxième vague. En cela, les événements de mai-juin 1968, en France, ont permis de mettre en lumière le manque de reconnaissance, dans les lieux de parole, de la participation active des femmes aux luttes ouvrières et étudiantes. Pour Marie Cardinal, comme ses comparses, s'ouvre alors un nouveau chapitre, marqué par l'émergence d'un engagement politique et littéraire.

Néanmoins, avant de parvenir à cette « mise au monde » en tant qu'autrice, il est nécessaire de retracer le cheminement littéraire qui a permis à Cardinal de s'affirmer, sur la scène littéraire, en tant qu'autrice engagée dans une démarche à la fois personnelle et politique.

---

[154] Claire Marrone, « Un entretien avec Marie Cardinal », *op.cit*., p 119.
[155] Carnet 10, vers 1992/1998, Fonds Marie Cardinal, *op. cit*.

1.1.2 1968-1972 : prise de conscience et affirmation en faveur de la « cause des femmes »

Les mois de mai-juin 1968 constitueraient la date de naissance d'une nouvelle génération féministe, regroupée autour de la nécessité de faire reconnaître la lutte en faveur du droit des femmes comme une lutte autonome et spécifique, distincte donc des luttes ouvrières et étudiantes dans lesquelles les femmes n'étaient que trop peu prises en compte. Cardinal ne fait pas exception, comme elle l'explique dans un entretien avec Colette Hall : « En 68, j'ai tout découvert, les femmes, l'écologie, le marxisme, le maoïsme[156]». Ces événements marquent donc le début d'une prise de conscience chez l'autrice des répercussions, sur le quotidien des femmes, des biais sexistes, capitalistes et même parfois coloniaux. À l'instar de la poétesse France Théoret, qui témoigne, en 1983, de son expérience en tant qu'autrice et en tant que féministe, Marie Cardinal souligne elle aussi l'importance d'une prise de conscience des limites son existence, en tant que sujet marqué par le genre : « Pour moi le féminisme, c'est ce qui a transformé mon rapport au réel, qui l'a articulé aussi […]. Pour les femmes, tant qu'elles n'accèdent pas soit à une conscience féministe, soit à leur propre langage, ce qui leur fait défaut, justement, c'est de mettre en mots leur représentation du monde[157]. » La « découverte » de Marie Cardinal s'accompagne ainsi d'une démystification du rapport au réel et d'un basculement poétique vers une écriture en lien avec cette « représentation du monde » qui amène une critique de celui-ci.

La publication de *La Clé sur la porte*, en 1972, est un exemple de ce cheminement personnel et politique. Ce roman est le récit d'une « [f]emme de quarante ans [qui] raconte sa

---

[156] Marie Cardinal citée par Colette Hall, *Marie Cardinal*, *op. cit, p 9.*

[157] France Théoret citée par Louise Dupré, « Poésie et féminisme : De la chair à la langue » *La Vie en rose,* mai 1983, p. 54. Cet entretien mené par Louise Dupré avec France Théoret et Madeleine Gagnon entre autres, permet de mesurer l'importance des textes féministes dans la venue à l'écriture. Chez Cardinal, cela semble également être le cas, avec une implication dans divers ouvrages des mouvements féministes comme *La création étouffée* de Suzanne Horer (1973) ou encore *la Cause des femmes* de Gisèle Halimi paru en 1977.

vie avec ses trois enfants dans l'appartement (à Paris) qu'elle a ouvert à tous leurs amis. La clé reste en permanence sur la porte; chacun entre, sort, campe à sa guise : une expérience communautaire à base de totale liberté[158]. »

Cette tentative d'accueil d'une jeunesse profondément perplexe face à l'actualité politique est décrite dans le roman comme une conséquence d'une réflexion plus vaste sur l'« être social » soit « l'effort de réinventer la famille, la communauté, le désir d'action sociale[159] ». C'est le constat de « la faillite de l'éducation traditionnelle donnée dans une famille bourgeoise[160] », qui conduit la narratrice à laisser la clé sur la porte et, par conséquent, à renoncer à la propriété et au schéma traditionnel de la famille nucléaire. Marie Cardinal a elle-même fait cette expérience sociologique, comme en atteste sa correspondance personnelle, sur une période d'au moins trois ans de 1969 à 1972.

Cette posture particulière de retrait et d'observation adoptée par la narratrice à la fois vis-à-vis des enfants et de leurs amis lui permet alors, comme l'épistolière, de mettre en scène un regard très critique sur la société française des années 1970, et plus particulièrement sur les modèles normatifs qui encadrent la famille, la parentalité ou même le quotidien.

L'ancrage du roman dans un sujet d'actualité (le rapport à la jeunesse, à la famille, à l'éducation) permet de mesurer l'émergence d'une prise de conscience politique chez Cardinal. D'abord parce que ce roman marque le début d'une nouvelle campagne d'écriture où le récit se fait entièrement au « je », ce qui implique, du point de vue de la création, un autre rapport au discours avec ce brouillage entre les modalités du récit de soi et le récit de fiction. Ensuite parce que le récit à la première personne, qui frôle et joue avec la réalité biographique du quotidien

---

[158] Descriptif du roman élaboré par les éditions Grasset, en ligne : https://www.grasset.fr/livre/la-cle-sur-la-porte-9782246004219/.
[159] Patricia De Méo, « Le mur cosmique : révolte, désordre et la quête de l'harmonie chez Marie Cardinal », *Dalhousie University*, vol. 38, Printemps 1977, p. 119-125, p.120.
[160] Marie Cardinal, *La Clé sur la porte*, *op.cit*, p 15-16.

atypique de la famille Cardinal-Ronfard[161], a eu pour effet, après sa publication, d'impliquer l'ensemble de ses membres dans un processus de visibilité médiatique, comme le montre la lettre du 4 octobre 1972, de Marie Cardinal à son époux Jean-Pierre Ronfard : « La télé a campé ici, complètement, pendant 3 jours ! […] Je pensais à ce que tu m'avais dit une fois : "ne mets pas les enfants dans le coup." Non seulement ils étaient dans le coup, mais jusqu'au cou[162]. » Cette mention de la télévision et du documentaire, qui a apparemment été tourné chez eux, confirme que la publication du livre instaure une superposition entre la figure de l'autrice et celle de Marie Cardinal en tant qu'individu.

En conséquence, le fait d'écrire au « je », et de mettre en récit sa propre expérience du quotidien cristallise des enjeux de réception, par la volonté de ne pas se compromettre, et des enjeux poétiques, par le choix de la fiction et cette volonté de dépasser « l'hermétisme[163]» du « je » en laissant la place à d'autres voix, d'autres perspectives dans le récit. Il s'agira alors de mieux comprendre les procédés mis en place par Cardinal pour parvenir à mettre en récit ce matériau si particulier qu'est son quotidien familial.

S'autoriser à dire « je », les liens entre le récit fiction et le quotidien familial chez Marie Cardinal

Dès *l'incipit* du roman *La Clé sur la porte*, la narratrice (qui n'est pas nommée) se met en scène en tant qu'écrivaine :

---

[161] Marie Cardinal a réellement mené cette expérience sociologico-parentale avec ses enfants. La correspondance de l'autrice en atteste, elle l'évoque également dans *Autrement dit*.

[162] Correspondance personnelle, Fonds Marie Cardinal, P996, S3, D1, AnQ, Montréal.

[163] « Je crains l'hermétisme c'est-à-dire un chemin qui n'appartiendrait qu'à moi par lequel peu de lecteurs pourraient passer. Je crains ça non pas à cause de la solitude, mais à cause de la prétention que ça implique. Je ne m'aime pas assez pour inviter qui que ce soit à venir me rencontrer moi, Marie Cardinal ». *Autrement dit, op. cit*., p 62.

> J'aimerais me jeter dans ces pages, ouvrir les vannes, que toute ma pensée épaisse s'écoule comme une lave, barbouille les flancs du volcan et entre enfin dans la mer où elle se solidifierait; loin de moi, loin de mon cœur qui, pour le moment, est gros à craquer[164].

Ici, l'emploi du conditionnel, que l'on peut comprendre comme l'expression d'un regret, désamorce toute prétention d'une confession articulée et réfléchie, cohérente en somme, puisque « la pensée épaisse » de la narratrice ne s'écoule pas, ne se solidifie pas et ne donne pas donc lieu à un récit autobiographique, ordonné, avec une certaine mise à distance pourtant souhaitée (« loin de moi, loin de mon cœur »). Cette mise en scène du geste d'écriture comme quelque chose d'inachevé, répondrait plus à un besoin de s'exprimer plutôt qu'à une volonté de témoigner et de documenter le quotidien familial. Cette posture est cohérente, dans le récit, avec la curiosité de la narratrice pour l'univers de ses enfants, curiosité qui implique de mettre de côté ses biais et son bagage culturel pour essayer de mieux appréhender la réalité de l'autre : « De mes trois enfants seule Charlotte est vraiment attirée par l'univers débile. Univers que j'ai découvert cette année. Univers à cause duquel j'écris ces pages. Non pas pour témoigner, mais pour essayer d'y voir clair, pour faire le point jour après jour[165]. » L'écriture se rapprocherait alors d'une prise de parole spontanée et située, inscrite dans l'immédiateté relative du quotidien, sans qu'il n'y ait aucune garantie de véracité du récit (la narratrice ne prend pas des notes sur son quotidien, elle cherche à comprendre ses enfants pour mieux les éduquer et adopte donc le « chaos » de leur mode de vie).

Ce cadre fluctuant permet cependant à la narratrice de s'affranchir de toute attente concernant son récit et la mise en abyme du geste d'écriture pourrait dès lors jouer comme une mise en garde de ne pas lire ce texte comme une confession, mais bel et bien comme un le récit désordonné du vécu d'une femme, qui pourrait être n'importe qui et non spécifiquement Marie Cardinal. J'insiste sur cet aspect, car il fait partie intégrante du processus d'écriture de l'autrice,

---

[164] Marie Cardinal, *La Clé sur la porte*, *op. cit.*, p. 5.
[165] *Ibid*., p.14.

comme elle le précise à de nombreuses reprises : « Je crois que, si j'ai un talent, ce n'est pas un talent d'écrivain. Je crois que j'ai le talent de savoir ce que j'ai en commun avec les autres. Et au fond, ces livres, pourquoi ces livres ont de tels succès? Parce que c'est la vie de toutes les femmes. Moi, je suis une femme parmi d'autres[166]. »

La posture d'observation adoptée par la narratrice, pour déroutante qu'elle soit, est cohérente avec le cheminement de Cardinal, qui repose précisément sur un regard critique vis-à-vis des normes sociales. Par les parallèle avec la culture adolescente émergente de l'époque, le roman met en scène cette nouvelle catégorie sociale de l'adolescence, avec notamment une interrogation profonde (et collective) sur le rapport à l'autorité. Le geste de mettre la clé sur la porte est donc à la fois un geste d'accueil d'une jeunesse en déroute (et de sa parole), mais également un geste de rupture, voire de défiance vis-à-vis du modèle bourgeois traditionnel dans lequel l'autrice comme la narratrice ont vécu :

> Mon expérience, que je ne veux surtout pas exemplaire, m'a amenée à constater la faillite de l'éducation traditionnelle donnée dans une famille bourgeoise. […] Nos enfants sont des enfants de bourgeois. Comment les rendre libres sans en faire des gauchistes de luxe ? […] Comment les installer dans leur vraie peau et leur permettre de choisir ? La suppression des clés sur les portes a été mon premier geste. Je ne savais pas que cela m'entraînerait aussi loin. Je croyais supprimer le culte de la propriété et c'est la vie des adolescents qui est entrée : confuse, multiple, simple, vraie, dure[167].

Le décentrement qu'implique ce geste conduit la narratrice à se situer et à interroger son rôle en tant que femme, mère et épouse. L'introduction d'autres discours, d'autres perspectives que le « je », permet donc à l'écriture de s'ouvrir, et de prendre en charge une parole autre sans la trahir, dans une posture bienveillante qui peut être résumée par cette maxime de la narratrice : « Essayer de ne rien imposer, mais de participer[168] ».

---

[166] Claire Marrone, « Un Entretien avec Marie Cardinal », *loc. cit.*, p. 128.
[167] Marie Cardinal, *La Clé sur la porte*, *op. cit.*, p. 16.
[168] *Ibid*.

Cet exercice de mettre au premier plan les enfants et non le « je » de la narration, avec la mise en scène de soi qu'il implique, est d'autant plus parlant si l'on considère la porosité entre le roman et la correspondance personnelle de l'autrice, surtout sur la période présumée de la genèse de *La Clé*, soit de 1969 à 1972. Dans les archives disponibles, je m'appuierai sur un ensemble de quatre-vingt-trois lettres, écrites de 1969 à 1972, dans lesquels le « rapport touristico-sociologico-familial[169] » (lettre du 4 octobre 1971) effectué par Marie Cardinal est particulièrement visible.

Pour aborder cette correspondance, j'ai considéré son ancrage dans un « rituel épistolaire » précis qui serait celui de la correspondance familiale, correspondance singulière qui « peut être tenue pour le produit d'une pratique ritualisée où les individus, confrontés à un ensemble de références et de modèles, doivent reclassifier la réalité et réévaluer leur relation aux autres. Autrement dit, dans les situations les plus banales, chacun est appelé à puiser dans un fonds commun de mots, d'images, de concepts[170]». Ainsi, c'est la correspondance qui permet à l'épistolière d'intégrer son mari dans le quotidien familial, en recréant un cadre familier, créé à partir de leur expérience commune. Dès lors, cet espace épistolaire n'est pas seulement un espace d'expression individuel, en ce sens qu'il s'adresse à l'autre, lui-même inscrit dans une logique familiale socialement déterminée.

De façon plus précise, les lettres de cet ensemble se déclinent selon un schéma d'écriture bien spécifique, soit un compte rendu, très détaillé, de la vie de leurs trois enfants. Une lettre type pourrait par exemple être celle du 29 janvier 1970[171], qui se construit comme suit sur plus de huit pages : après trois paragraphes correspondant aux événements de la vie de leurs trois enfants (un paragraphe par enfant), on peut lire « Le côté enfant est, je le crois, très positif.

---

[169] Correspondance personnelle, Fonds Marie Cardinal, *op. cit*.
[170] Cécile Dauphin, « Mise en scène du geste d'écriture », dans Mireille Bossis (dir.), *La Lettre à la croisée de l'individuel et du social*, Paris, éditions Kimé, 1994, p. 127.
[171] Correspondance personnelle, Fonds Marie Cardinal, *op. cit*.

Ils sont beaux, sains et curieux. » Ensuite, Cardinal amorce un compte rendu de son activité auprès de Lucien Bodard : « Côté travail cela va bien aussi. Encore que j'en ai trop et que ce n'est pas facile de le concilier avec les enfants. » En guise de clôture, elle souligne la précarité dans laquelle elle se trouve, thématique qui est constante dans l'ensemble des lettres : « Côté fric ça va tout juste. Ça irait s'il n'y avait pas le 1/3 provisionnel, la pitance d'assurance, le loyer, etc. Les enfants claquent énormément d'argent. » Ce cadre d'écriture, qui se retrouve de lettre en lettre, permet à l'épistolière d'impliquer son époux dans la vie familiale[172].

Ici, l'espace de la lettre peut donc être interprété comme un espace fictif où la réunion familiale, tant espérée, est rendue possible par l'écriture épistolaire très régulière (Cardinal écrit deux à trois fois par semaine à son époux). Cela impose un rythme singulier aux échanges, calqué sur le quotidien, et permet donc à l'épistolière de recréer, dans l'espace de la lettre, un cadre à la fois référentiel et dans lequel des variations sont permises, puisque le quotidien est ressaisi, en tant que discours, et réarrangé selon ses envies ou besoins.

Ce sont précisément ces variations qui permettent le rapprochement entre l'écriture épistolaire et l'écriture du roman : dans les deux espaces, la matière du quotidien est rejouée, présentée selon le bon vouloir de l'épistolière ou de la narratrice. Le cadre est repris dans le roman avec la présentation successive des trois enfants, qui présente des similitudes flagrantes avec les descriptions faites dans la correspondance.

Pour exemple, dans la lettre du 29 janvier 1970, Bénédicte, la plus jeune des trois enfants, est présentée ainsi : « Bénédicte est toujours dans l'enfance. Elle est sérieuse et ravissante. Elle

---

[172] Pour appuyer cette thèse, il faut également souligner que le discours sur les enfants (Bénédicte, Alice et Benoît) ainsi que les lettres qui accompagnent les lettres de Marie Cardinal elle-même (Lettre d'Alice à son père, Lettre de Benoît à sa mère et à son père) attestent d'un réseau épistolaire interfamilial dense. L'envoi de photos (parfois intégrées au fonds) mentionné par exemple dans la lettre du 3 mars 1970, en *post-scriptum* (« P.S Photo d'Alice. Quel cocktail Ronfard-Cardinal ou plutôt moumousse- Doudouce. ») permet de se représenter le besoin très important de l'autrice de rendre compte à son mari du quotidien de ses enfants, de leur évolution, dans une volonté hypothétique de lui faire prendre part à cette vie parisienne, par l'entremise des lettres.

a aussi le caractère de cochon de sa mère avec des revendications violentes, des crises de jalousie, un sens de la justice qui ne va souvent que dans son sens. […] Elle est toujours bien habillée, avec recherche […]. » Ce passage présente des similitudes avec la description de la plus jeune des filles de la narratrice, Dorothée :

> Enfin vient Dorothée, qui aura quatorze ans dans quelques jours. Sportive, nette, rigoureuse, tirée à quatre épingles, ravissante, excellente élève[173]. […] Elle est née contestataire. […] Elle a de la justice un sentiment aigu et sans nuances si bien qu'elle est capable de générosité et de mesquinerie : c'est juste que les gens soient absolument égaux, c'est injuste qu'elle fasse son lit si sa sœur n'a pas fait le sien[174].

Alice, quant à elle, est décrite comme une enfant très créative dans les lettres, attirée à la fois par la pratique musicale (guitare, piano) et par le dessin : « Alice fait de la guitare très sérieusement et veut faire du dessin. » (lettre du 29 janvier 1970) Dans le roman : « Après Grégoire vient Charlotte […]. Elle est la poésie et la fantaisie même. […] Elle invente, elle crée[175]. »

Enfin, Benoît est dépeint ainsi dans la lettre 15 mars 1970 : « Il est gros, n'a pas grandi, a laissé pousser ses cheveux et est assez nerveux. » Ce qui fait écho à la description de Grégoire dans *la Clé* : « Il est cubique. Il n'est pas grand et son corps est large et puissant. Sur la tête lui vient une crinière blonde extrêmement frisée qu'il coiffe à "l'afro". Quand il a commencé à laisser pousser ses cheveux, c'était catastrophique[176]. »

Dès lors, l'expérience intime ressaisie par l'écriture ne servirait pas de référentiel, mais plutôt de matrice à la pensée, un point d'ancrage, nécessaire à l'élaboration d'une réflexion collective, et non plus intrinsèquement personnelle.

---

[173] Dans la lettre du 24 novembre 1969, Bénédicte est présentée elle aussi comme une élève avec « des « brillances » scolaires fulgurantes.
[174] Marie Cardinal, *La Clé sur la porte*, Paris, Grasset, 1972, p 15.
[175] *Ibid*., p. 13.
[176] *Ibidem*, p 13.

Et cette dimension semble effectivement présente dans la réception de l'œuvre, puisque Marie Cardinal, dès la parution de *La Clé sur la porte*, bénéficie d'une visibilité médiatique à grande échelle, comme en témoignent les nombreuses entrevues disponibles avec l'autrice, le courrier abondant des lectrices (en majorité) reçu et les travaux de Delphine Naudier qui évoque le rôle involontaire joué par Cardinal pour les femmes de son époque : « Comme le rappelle Françoise Verny dans ses mémoires, Marie Cardinal et Françoise Mallet-Joris sont "sollicitées de toutes parts pour des conférences, des débats, se transforment en Maintenon des temps modernes : les femmes qui se veulent "libérées" cherchent à imiter leur exemple alors que ni l'une ni l'autre ne s'est présentée en modèle"[177]. »

Ce succès est cependant moins lié à la poétique de l'autrice qu'au sujet traité, qui est un sujet d'actualité. En parallèle des luttes féministes, qui débutent pourrait-on dire officiellement avec le dépôt de la gerbe de fleurs sur la tombe du Soldat inconnu, la contestation sociale amorcée dans les années 1968 continue avec une autonomisation des luttes pour le droit des femmes. Dès lors, il n'est pas surprenant de constater l'engouement que suscite un roman qui critique et démantèle les carcans sociétaux qui pèsent sur la famille, le quotidien et l'adolescence.

Le retour à l'individu à la fin du roman, avec la retranscription du poème de Moussia[178], « une sorte de ballade des fœtus mal aimés[179]» qui répond à l'avortement raté dont l'adolescente est issue, permet de penser les conséquences concrètes des normes sociales sur la vie des individus, en particulier de la jeunesse et des femmes. C'est une autre facette de la maternité, beaucoup plus sombre, qui vient remettre en question de manière assez brutale, le carcan social

---

[177] Delphine Naudier, « Chapitre II. La cause littéraire des femmes dans les années 1970 », *Femmes et littérature*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2020, p. 377-413, en ligne, <https://www.cairn.info/femmes-et-litterature--9782072889707-p-377.htm>, consulté le 22 avril 2024. Françoise Vernydans est la directrice des éditions Grasset où sont publiées les œuvres de Marie Cardinal. Françoise Mallet-Joris, quant à elle, est une autrice belge de renom, qui fut membre de l'Académie Goncourt de 1971 à 2011.
[178] Une adolescente accueillie par la narratrice.
[179] Marie Cardinal, *La Clé sur la porte*, *op. cit,* p. 219.

des normes bourgeoises et chrétiennes, qui soit empêchent les femmes d'avorter, soit les y obligent, comme c'est le cas ici, pour se conformer aux attentes sociales. La mère de Moussia, incapable de supporter d'être enceinte en plein divorce, tente d'avorter de façon illégale. Le fait que ce texte soit repris, de manière presque inchangée, dans *Les Mots pour le dire*, permet de montrer le tournant politique qui émerge dans la poétique de l'autrice avec une représentation poétique de la violence de classe et de genre imposée par le système patriarcal.

Long de plusieurs pages, le poème est structuré autour des tentatives d'avortement de la mère. Le poème s'adresse au fœtus qui grandit dans son ventre.

D'abord, la mère essaye le cheval et le vélo, dont les secousses sont censées décrocher le placenta et provoquer une fausse couche :

> À cheval et galope ma fille. Va loin mon bébé. Tu ressens les secousses ? Dis, la petite fille blonde, enfourche mon canasson et en avant dans les détritus, dans les champs de fœtus à gros yeux. Cavalcadons dans les ordures ! Et quand la bête sera fatiguée […], je prendrai un vieux vélo rouillé et je te ferai voir mon numéro de moto-cross dans les montagnes de rebus, dans la pestilence des défécations. Est-ce que ça swingue là-dedans ma mignonne[180] ?

L'entremêlement des surnoms affectueux (« ma fille », « mon bébé », « la petite fille blonde », « ma mignonne ») avec les images d'immondices et d'excréments produit une dissonance choquante, grâce à laquelle on devine le ressentiment de Moussia à l'égard de sa mère, que l'adolescente exprime par ailleurs assez nettement[181]. L'avortement est ici décrit, de manière ambivalente, à la fois comme un acte violent et comme une faveur faite au fœtus à naître, un moyen de lui éviter (et d'éviter à la mère) la honte de sa naissance : « C'est pas tout le monde qui a le droit à ce traitement. C'est à cause de tes boucles blondes et de tes longues jambes. C'est réservé aux princesses ce traitement, ma bien-aimée[182]. » Cette ambivalence pourrait alors être

---

[180] *Ibid*.
[181] « Ça m'a flanqué un coup terrible. Depuis elle me dégoûte. » *Ibid*., p. 214.
[182] Marie Cardinal, *La Clé sur la porte*, *op. cit.*, p. 221.

interprétée comme le reflet, dans le poème, des sentiments de Moussia envers sa mère, qui alternent entre le dégoût et la pitié.

Le poème continue avec ensuite l'ingestion de poisons censés là-encore déloger le fœtus de l'utérus de la mère : « Quinine, câline, coquine, mousseline, mescaline. Tu vas voir le beau trip que vont te faire ces drogues-là quand tu en auras plein le sang[183]. » Le jeu sur les sons, visible dans les assonance et les allitérations, permet de lire ce passage comme une comptine pour endormir l'enfant, le bercé dans les liquides empoisonnés.

Dans les *Mots pour le dire*, ces deux extraits de la ballade sont repris, dans une version beaucoup plus haineuse :

> Alors elle enfourchait son vélo rouillé et en avant dans les terrains vagues, dans les détritus ! J'espère que ça swingue là-dedans ma fille, mon petit poisson, tu vas voir comme je vais la briser ton arrête ! Fous le camp, va voir dehors si j'y suis ! […] Tu les sens les coups de bélier dans ton corps hideux ? Ma mignonne ! ça en fait une belle tempête pour fracasser les petits sous-marins ! Non ? ça en en fait des beaux remous pour asphyxier les petits scaphandriers ! Hein ? Va-t'en, ordure, mais va-t'en donc !
>
> Tu bouges encore ? Tiens, voilà de quoi te calmer. Quinine, aspirine ! Câline, câlin-câlinette, dodo l'enfant do, laisse-toi bercer, bois ma belle, bois le bon élixir empoisonné. Tu vas voir comme tu vas t' amuser dans le toboggan de mon cul quand tu seras bien pourrie par les drogues, crevée comme un rat d'égout. À mort ! À mort[184] !

La voix de la narratrice, alors enceinte de son premier enfant, se mêle à celle de sa mère : ces parallèles rendent encore plus macabre le poème, en insistant sur l'acharnement de la mère à l'encontre de son fœtus. La violence des verbes employés (« briser », « fracasser », « asphyxier ») ainsi que les nombreuses injonctions à mourir, scandées tout au long du poème jusqu'à ce slogan funèbre, « A mort ! A mort ! » reflètent la férocité de cette variante. Les petits

[183] *Ibidem*.
[184] Marie Cardinal, *Les Mots pour le dire*, *op. cit.*, p.170.

surnoms affectueux sont détournés en insultes, la berceuse devient ironique, et le fœtus finit par être expulsé tel un étron (« Pour finir, impuissante, résignée, vaincue, déçue, elle m'a laissée glisser vivante dans la vie comme un étron[185] »). Dans *La Clé sur la porte*, même si le ressentiment est palpable, il n'est pas du même ordre, la jeune fille semble comprendre le choix de sa mère, et le poème se clôt de manière diamétralement différente : « Le soleil enfin. Tu vois le soleil ! Il te réchauffe le visage. Pas noyée, pas perdue, pas fondue. Sauvée ! […] Maintenant mets-toi au balcon et contemple. Tout est à toi. Tout[186] ! »

Cette intratextualité est signifiante sur plusieurs niveaux du basculement politique à l'œuvre à partir de *La Clé* et qui se réalise en un sens dans *Les Mots*.

Tout d'abord, l'adolescente se nomme Moussia, surnom familial donné à Marie Cardinal. Elle représente donc une sorte d'*alter ego* à l'autrice, une voix que la narratrice des *Mots* ne trouve que bien plus tard, à la fin de son analyse. Le fait que l'adolescente soit poète permet également d'effectuer des parallèles avec la narratrice des *Mots* mais aussi avec la pratique de l'écriture de Cardinal.

Si la référence biographique peut passer inaperçue à un lecteur non spécialiste, elle est importante dans le sens où elle permet une mise en abyme du geste d'écriture et une mise en scène de l'autrice. L'intratextualité, en revanche, est visible pour un lectorat habitué au style cardinalien. L'autrice précise souvent que son œuvre romanesque peut être lue comme un seul et même livre[187], ce qui nécessairement invite à une relecture de ces passages afin d'en saisir les

---

[185] *Ibid*., p. 140.
[186] Marie Cardinal, *La Clé sur la porte*, *op. cit.*, p. 222.
[187] Comme dans cet entretien avec Claire Marrone où elle explique : « Ça [l'intratextualité], je l'ai fait tout à fait au commencement. J'ai trouvé que c'était une chaîne, l'écriture. Ce n'est pas vrai qu'on écrit un livre différent. C'est toujours le même livre qu'on approfondit, qu'on élargit, qu'on agrandit, qu'on voudrait améliorer, perfectionner, etc. Je pense qu'après, quand on est mort, l'ensemble des livres, ça fait un livre. » Claire Marrone, « Un Entretien avec Marie Cardinal », *Women French Studies*, vol. 4, « Project MUSE », Automne 1996, p. 119-131, p. 124, en ligne, <https://muse.jhu.edu/article/496401/summary>, consulté le 2 juin 2025.

variations ou bien, pour un lectorat moins averti, de simplement produire des effets d'échos et de déjà-vu.

Or, les variations proposées dans *Les Mots* teinte le récit d'une dimension beaucoup plus sombre. Il n'est plus question du « soleil », comme dans *La Clé*, ni de montrer le monde à l'enfante nouvellement née. Bien au contraire, on assiste à l'émergence d'une relation mère-fille empoisonnée par la haine, racine du mal qui habite Moussia comme la narratrice des *Mots* : « Dites, ma mère, saviez-vous que vous la poussiez dans la folie[188] ? » L'hypothèse de Patricia de Méo, selon laquelle *La Clé sur la porte* et *Les Mots pour le dire* forment un diptyque, une boucle, où l'on passe de la pensée collective à l'individu puis de l'individu à la pensée collective[189], permet de penser différentes variations d'un même schéma d'emprise sociale. C'est pourquoi ces deux œuvres marquent bel et bien un tournant poétique majeur dans la carrière de Cardinal, avec l'émergence d'une prise de conscience des relations étroites entre un « conditionnement socio-politique » et l'aliénation subie par les individus :

> En cherchant à comprendre l'amour haineux de sa mère […], la narratrice [des *Mots pour le dire*] se tourne vers une analyse du conditionnement socio-politique que sa mère avait subi. Elle finit par trouver la source profonde de la cruauté maternelle dans la société capitaliste et patriarcale qu'elle reconnaît enfin comme ayant engendré "le monstre occidental[190]" qu'était sa mère. Ce n'est qu'après avoir repensé cette dialectique entre l'individuel et le social que la narratrice pourra réaliser sa guérison[191].

Marie Cardinal, dans *Les Mots*, explore sans ambages les mêmes thématiques que dans *La Clé* à savoir la parentalité, la culture, le poids des normes, mais plutôt que d'adopter une posture de

---

[188] Marie Cardinal, *Les Mots pour le dire*, *op. cit.*, p. 170.
[189] Patricia De Méo, « Le mur cosmique : révolte, désordre et la quête de l'harmonie chez Marie Cardinal », *op. cit.*, p. 123. « Le roman axé sur la transformation sociale se termine par une interrogation sur l'individu mal-aimé (*La Clé sur la port*e), et le roman axé sur la renaissance individuelle s'ouvre à la fin sur la possibilité de la transformation sociale (*Les Mots pour le dire*). »
[190] Marie Cardinal, *Autrement dit*, *op. cit.*, p. 187.
[191] Patricia De Méo, « Le mur cosmique : révolte, désordre et la quête de l'harmonie chez Marie Cardinal », *op. cit.*, p. 122.

retrait, d'observation, elle a créé un récit où la narratrice, qui écrit là encore au *je*, vit et subit directement ce conditionnement jusqu'à la rendre folle. Le lien entre les deux textes permet une fois encore d'établir un fil conducteur, une trame dans laquelle le virage d'une écriture encore plus personnelle et donc, en un sens, encore plus engagée, se dessine.

1.1.3 1975-1983 : reconnaissance et dissonances : le refus de la « théorie » féministe

Au sein des avant-gardes littéraires, la parution en 1973 de *La Création étouffée*, un « pamphlet de Suzanne Horer et Jeanne Socquet, préparé au sein du Mouvement [MLF] depuis 1971[192] », marque une étape importante dans la redéfinition, par les femmes, des « limites créatives qui [leur] ont été socialement assignées[193]. » Marie Cardinal y participe, aux côtés de Marguerite Duras et d'autres figures littéraires ou artistiques de la période, en donnant son témoignage sur son expérience en tant qu'autrice. Quelques années plus tard, en 1976, a lieu le Congrès de l'Association internationale des femmes écrivains, organisé au Québec, « sous la présidence de Marie-Thérèse Guinchard, assistée de Benoîte Groult, Marie Cardinal et Gisèle Halimi[194] […] ». Enfin, en 1977, Marie Cardinal participe à l'élaboration du célèbre ouvrage *La Cause des femmes*, écrit par Gisèle Halimi, qui dépeint la réalité sociale de l'avortement en France. Ces trois événements littéraires attestent ainsi de la présence de Cardinal à des événements clés des luttes féministes, et de sa reconnaissance, au sein de ces réseaux, en tant qu'autrice.

De façon plus large, l'ensemble du corpus à l'étude démontre chez Marie Cardinal une attention particulière à la langue française et à ses usages. Or, la préoccupation du langage – compris à la fois comme un vecteur d'affirmation de l'identité féminine et comme un outil de

---

[192] Audrey Lasserre, « Histoire d'une littérature en mouvement: textes, écrivaines et collectifs éditoriaux du Mouvement de libération des femmes en France (1970-1981) », *op. cit.*, p.221.
[193] *Ibid*., p. 10.
[194] *Ibid*.

déconstruction des normes sociales et linguistiques qui définissent et encadrent cette même identité – est omniprésente au sein du MLF. Dans la lignée de Simone de Beauvoir, le féminisme matérialiste reprend la notion de situation des femmes et l'articule à une déconstruction radicale de tous les aspects de la vie quotidienne (la famille, la vie sexuelle, le travail). La « deuxième vague » féministe reprend et discute l'héritage de la génération précédente, qui permet la revendication de droits spécifiques, comme l'accès libre à la contraception, le droit à l'avortement et de manière plus générale le droit des femmes à disposer de leur corps.

Ce rapprochement entre les textes de Cardinal et les esthétiques des mouvements littéraires féministes de la deuxième vague nécessite toutefois qu'on s'y attarde plus longuement. J'aimerais ainsi questionner et identifier la singularité de la poétique cardinalienne, en commençant par son choix du roman à la première personne, qui a pu contraster avec les esthétiques avant-gardistes de l'époque et avoir une incidence considérable sur sa réception.

Marie Cardinal, autrice féministe ?

> Je ne m'appelle pas féministe, mais je pense que la cause des femmes, c'est la cause la plus importante qui soit... C'est-à-dire, ça me paraît banal – les revendications des femmes. Je n'ai pas besoin d'apprendre des théories féministes ou d'écrire des livres théoriques féministes. Je suis une femme, point terminé, puis je mène une vie de femme […] et je revendique une certaine justice, en tout cas, ou une certaine reconnaissance[195].

Dans cet entretien, où elle est interrogée sur son refus de se décrire comme une féministe, la réponse de Cardinal est assez nébuleuse, tant la différence entre « féminisme » et « cause des femmes » paraît fine, du moins de mon point de vue contemporain. Pourtant, son insistance sur

[195] Claire Marrone, « Un Entretien avec Marie Cardinal », *op. cit.*, p. 125.

l'aspect théorique du féminisme qui s'éloignerait de la réalité de sa condition de femme m'amène à considérer une possible tension entre deux visions du féminisme.

Selon Cardinal, la pensée féministe s'élabore et s'ancre dans l'expérience quotidienne des femmes : « Je suis une femme, point terminé, puis je mène une vie de femme, et je revendique des choses parce que je sais la vie que j'ai menée, je sais la vie que mènent des femmes, et je revendique une certaine justice, en tout cas, ou une certaine reconnaissance[196] ». Cette vision très terre à terre de la lutte pour la reconnaissance de droits spécifiques et du vécu des femmes, qu'elle oppose ici aux théories féministes, est cohérente avec une valorisation de l'expérience des femmes en tant que groupe minoritaire subissant une oppression spécifique. C'est la matrice du célèbre slogan « le personnel est politique » au sens où le vécu, l'intime, le quotidien des femmes ont un impact direct sur la politique des pays où elles vivent.

Si on va plus loin, cette insistance sur l'identité « femme » et sur la vie de femme qu'elle mène s'ancrerait dans une vision matérialiste du féminisme : la *situation* sociale des femmes, en tant que groupe hétérogène[197] subissant le sexisme[198] serait une construction sociale et non le résultat d'une essence féminine préexistante à la société. Selon Cardinal, la nuance entre

---

[196] *Ibidem*.

[197] Note est faite que Marie Cardinal ne prend pas en compte la situation spécifique des femmes racisées et considère les femmes voire l'identité « femme » comme un groupe, certes avec ses particularités (pour elle il faut ouvrir le terme de « femme », le rendre fluide, non fixe) mais uniforme dans son vécu. Or, depuis les années 1960 aux États-unis, l'apport important des femmes noires et racisées à la lutte féministe a eu pour conséquence d'essaimer une pensée intersectionnelle complexe, appuyée sur un ensemble de productions théoriques spécifiques.

[198] Ce terme, un néologisme venu de l'anglais *sexism* et formé par analogie à « racisme », aurait été employé pour la première fois par Pauline Leet, lors d'un discours intitulé « Women and the Undergraduate », lors du « Student Faculty Forum » tenu au Franklin and Marshall College, une université non-mixte (réservé aux hommes) de Pennsylvanie. Son but était, à partir du constat d'absence de poétesses dans les anthologies de poésie, de faire reconnaître la dimension systémique de la discrimination envers les femmes dans un système patriarcal. Source : Pittenger, Pauline Leet, *Sexisme, le mot pour le dire: 1965*, Donnemarie-Dontilly, Éditions iXe, coll. « La petite iXe », 2015.

« féminisme » et « cause des femmes » résiderait donc dans la manière d'approcher le problème global d'une absence de reconnaissance, dans la société, des revendications des femmes et de leur vécu. Elle oppose ainsi un savoir théorique, potentiellement essentialiste (les féminismes) à une réalité sociale et une posture matérialiste (la cause des femmes).

Or cette opposition n'est pas cohérente avec la réalité des mouvances féministes. Pour exemple, dans le champ littéraire dans lequel s'élabore ce travail de thèse, c'est précisément l'élaboration d'un appareil théorique et critique spécifique pour penser les créations des femmes et l'apport de celles-ci à l'histoire qui a permis de faire entendre leurs voix et d'attester de leur vécu. De plus, l'autrice refuse d'être associée à des *théories* féministes, sans préciser exactement auxquelles elle se réfère. Un doute est alors permis : est-ce le discours théorique féministe en lui-même qu'elle révoque, ou bien certaines mouvances en particulier ?

On constate alors des points de tension et de similitudes entre la posture de Cardinal et les mouvements féministes de la « deuxième vague » en France. Points de tensions, d'abord, parce qu'elle se place dans un refus catégorique vis-à-vis de l'*écriture féminine* qu'elle considère comme un *ghetto*, dans le sens où cette théorie renforcerait selon elle les catégorisations sexuelles (marquée par une binarité hiérarchique entre le féminin et le masculin) et donc la lecture genrée des œuvres, que l'autrice condamne. Pour elle, l'enjeu est d'apprendre à se faire lire, non en tant que femme, mais en tant qu'écrivain. Son refus d'être qualifié de « féministe » peut alors être compris comme un refus d'être rattachée aux théories féministes dites différentialistes[199], théories largement diffusées et reprises outre-Atlantique, par l'entremise du *French Feminism*. Il peut également être entendu, sur un autre plan, comme

[199] « Appelé différentialiste, ce courant recouvre une variété de démarches qui pensent la subjectivité féminine à rebours de Simone de Beauvoir et de sa pensée du sujet façonné par la société, "on ne naît pas femme, on le devient". Au contraire, il s'agit de retrouver une subjectivité réprimée, occultée par l'universel masculin et la vision androcentrée du monde. Les textes fondateurs de la psychanalyse, Freud comme Lacan, sont relus et les concepts clés critiqués. » Pavard, Bibia, Florence Rochefort et Michelle Zancarini-Fournel, *Ne nous libérez pas, on s'en charge: une histoire des féminismes de 1789 à nos jours*, Paris, La Découverte, 2020, 510 p, Chapitre X. « Notre corps, nous-mêmes », p. 304-333.

le refus d'entrer dans une case, pensée d'abord par les militantes, mais très vite reprise dans l'industrie du livre afin de faire vendre :

> On voit en effet des éditeurs lancer de jeunes auteures et des romancières traiter de sujets en lien avec la contestation en cours. […] Sous l'égide de Françoise Verny, les éditions Grasset publient des romancières déjà confirmées, telles Michèle Perrein (1929-2010), Marie Cardinal (1929-2001), Françoise Mallet-Joris ou Benoîte Groult (1920-2016) : toutes traitent de thèmes qui résonnent avec l'actualité. Les romans de Françoise Mallet-Joris (*La Maison de papier*, 1970) ou de Marie Cardinal (*La Clé sur la porte*, 1972), qui mettent en scène l'éducation par le dialogue dans des familles d'artistes, seront des best-sellers, mais aussi le roman de Michèle Perrein (*La Partie de plaisir*, 1971), qui relate un avortement[200].

Cette énumération, ici tronquée pour les fins de l'analyse, de toutes les publications ayant trait à l'actualité des contestations féministes, rend compte d'un marché somme toute fructifiant et en pleine expansion, ce qui contextualise la prise de position, en 1977, de Cardinal qui refuse d'être lue comme telle uniquement parce que c'est elle est une femme et sans nécessairement penser au militantisme qui a fait naître ce terme : « 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[201]. » Le refus d'être qualifiée de féministe peut ainsi être relu, de façon paradoxale et peut-être contradictoire, comme une manière d'affirmer sa posture auctoriale et son engagement littéraire.

Cependant, en dépit de cette posture en retrait des mouvances différentialistes, la poétique de Cardinal s'arrime tout de même aux expérimentations littéraires de la période. Par son attention au corps féminin, qui est placé au centre du récit et de l'exploration linguistique de l'autrice, ainsi que sa volonté de déconstruire le carcan social du système patriarcal (à partir de *La Clé sur la porte* notamment), la poétique cardinalienne se rapproche des esthétiques « avant-gardistes » de la période. Le fait que le texte des *Mots pour le dire* soit

[200] Delphine Naudier, « Chapitre II. La cause littéraire des femmes dans les années 1970 », *op. cit.*, §20.
[201] Marie Cardinal, *Autrement dit*, *op. cit.*, p 88.

publié en 1975, à l'acmé des mouvements féministes, et s'ouvre sur les événements de mai 68, horizon militant qui semble valider la mise au monde de la narratrice, est un bon exemple de cet *engagement* littéraire qui émerge à partir des années 1968.

Dans le corpus à l'étude, le parallélisme entre les scènes d'accouchement relatées dans *La Souricière* et dans *Une Vie pour deux* (1978) permet de mesurer les effets de cet engagement littéraire chez Cardinal et notamment un déplacement poétique au sujet de la maternité. Ainsi, dans le premier texte, le récit de l'accouchement est en focalisation externe, Camille subit son corps et ce dernier est décrit comme un ensemble de « machines » qu'elle souhaite arrêter à tout prix :

> Tout à coup les machines se sont mises à fonctionner à plein. Ces machines, c'est son propre corps, elles n'ont pourtant pas besoin de ses commandements. Le rythme, la violence, la volonté acharnée de tous ses muscles pour expulser l'enfant, pour le chasser. Une guerre qu'elle n'a pas déclarée, une bataille formidable qu'elle subit et qui se déroule sur son propre territoire. Elle veut que cela s'arrête un instant, un seul instant. Mais ce qu'elle veut n'a aucune importance. Le travail se fait sans elle et pourtant avec elle. C'est absurde[202].

L'accouchement, subi par Camille, est relaté comme une expérience mécanique, automatique (« le travail se fait sans elle »), à laquelle la narratrice est extérieure. Elle se retrouve piégée dans son propre corps : « Je suis prise dans la souricière[203] » murmure-t-elle lors de son accouchement. Le constat est froid, clinique, Camille ne lutte pas, elle est résignée et cet état, qui ne fait que s'aggraver par la suite, annonce déjà le suicide de Camille qui clôt le roman : « Impossible de stopper les machines. Il faut mourir[204]. » La perte de sens, conséquence directe de l'aliénation et de la dissociation subie par Camille, est le reflet de la violence de genre infligée à la narratrice qui ne voit pas d'autre échappatoire que le suicide.

---

[202] Marie Cardinal, *La Souricière*, *op. cit,* p. 35.
[203] *Ibid*., p. 36.
[204] *Ibid,* p. 125.

Le motif de l'aliénation et du suicide a été repris et développé dans *Les Mots pour le dire*, texte dans lequel la narratrice est livrée à « la CHOSE[205] », dont elle parvient à se libérer grâce à la psychanalyse. A l'inverse de la Souricière, la narratrice, qui se décrit comme un « embryon gros de [lui]-même[206] » parvient à se mettre au monde. La focale est donc déplacée d'une impossibilité pour Camille à exister, prise au piège de l'image aliénante de la femme-enfant construite par son entourage, à un processus de guérison et de réappropriation de soi par l'usage de la parole et de l'écriture dans *Les Mots pour le dire*. L'écriture, et la création au sens large sont dès lors présentées par Cardinal comme des moyens pour le sujet-femme de s'affirmer et de gagner en autonomie.

Ce changement de paradigme, d'un sujet femme aliéné à un sujet femme autonome, semble se concrétiser dans le roman *Une Vie pour deux,* où la maternité est cette fois-ci vécue comme une autonomisation, un acte volontaire où le « je » est actif et consentant. La narratrice est en contrôle de la situation, elle accompagne le mouvement de son corps et se compare à une voyageuse :

> J'ai laissé l'homme dormir, je me suis enfoncée, seule, dans le sous-marin de la nature, dans ce véhicule lisse et bombé qui ressemble à un grain de blé, à une goutte de pluie ou de sang, à un œuf, et je suis partie avec lui dans le voyage secret, rapide, interminable, illogique et cependant nécessaire au cours duquel les atomes s'entrechoquent brutalement. […] Je participais à l'élaboration de la vie[207].

Ici le « je » de la narration est actif, sujet de nombreux verbes d'action (« je me suis enfoncée » ; « je participais » ; « je suis partie avec lui »). La narratrice se sent forte et capable d'accompagner le mouvement de son corps. À l'opposé de Camille, qui voit son corps comme un piège mécanique, le corps et l'accouchement sont comparés ici à des éléments naturels et cosmiques qui renforcent l'impression d'une harmonie entre le « je » sujet et le monde qui

---

[205] Marie Cardinal, *Les Mots pour le dire*, *op. cit,* p. 9.
[206] *Ibidem*, p. 18.
[207] Marie Cardinal, *Une Vie pour deux*, *op. cit.*, p 58.

l'entoure auquel il participe. L'expérience de la maternité, ressaisie par l'écriture d'un point de vue féminin et incarné, permet à son tour d'engendrer un sujet femme autonome capable de se penser selon un Universel, présent ici dans les occurrences de la nature. La métaphore de la maternité peut alors être comprise comme une mise au monde littéraire.

Le passage d'une écriture à la troisième personne au « je », puis le développement d'une trame narrative explorant le schéma du couple (avec trois enfants et un mari absent) et enfin le développement de narratrices créatrices, permet de montrer l'évolution de la réflexion cardinalienne sur le lien entre revendication féministe et création, nœud qui se joue surtout, au niveau de l'usage du langage[208]. Comme le souligne Anne Donatey-Roch : « Rejetant la langue rigide de la bourgeoisie et de la société patriarcale, elle [Cardinal] découvre et choisit une langue riche où les mots sont des "étuis" pleins de "matière vitale[209]", qui lui permettent d'exprimer les réalités de la condition féminine[210]. »

Pour penser cette démarche singulière et subversive, j'ai élaboré la notion de « langage oblique », soit une subversion, dans le processus poétique cardinalien, des codes et des usages genrés de la langue française. Sans vouloir créer une langue *intrinsèquement* féminine, cette notion d'« oblique » repose alors en partie sur un besoin de (re)dire le corps féminin, souvent étudié et appréhendé à travers le regard et le langage « de spécialiste » (par conséquent masculin). Dans les carnets d'écriture, on trouve de nombreuses réflexions, souvent développées à la marge de l'écriture des manuscrits, sur les femmes ou sur le sens que le

---

[208] Voir à ce propos la citation analysée plus haut (page 2), à propos des manques de la langue française et de la manière dont Cardinal essaie de les combler.
[209] Marie Cardinal, *Les Mots pour le dire*, *op. cit.*, p. 283.
[210] Anne Donadey Roch, « Répétition, maternité et transgression dans trois œuvres de Marie Cardinal », *The French Review*, vol. 65, nº 4, 1992, p. 567-577, p. 571,en ligne, <http://www.jstor.org/stable/395172>.

féminisme a pour l'autrice. En voici un exemple, extrait du deuxième carnet d'écriture, alors que Marie Cardinal écrit de manière rétrospective sur la réception de ses livres[211] :

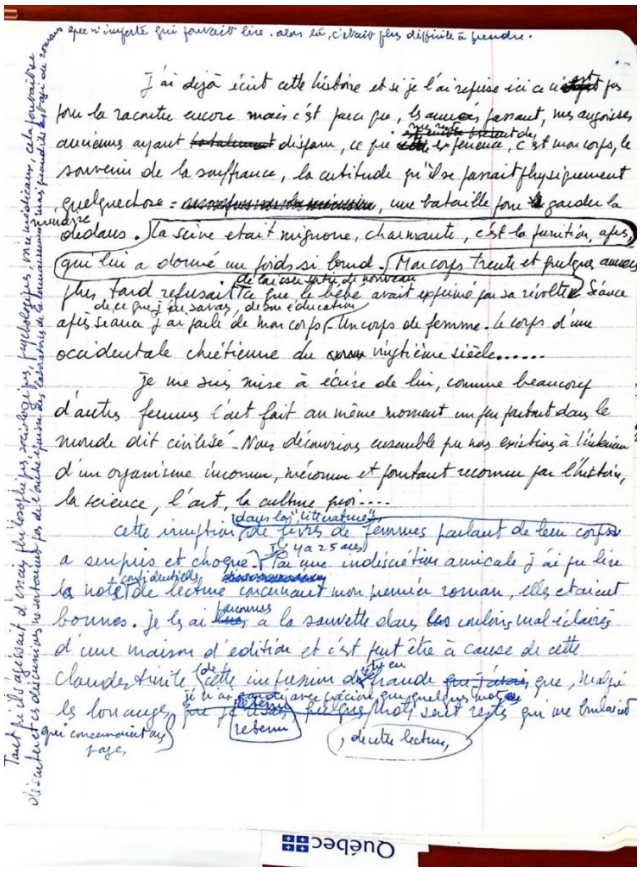


Figure 2 Carnet deux, feuillet 70, Fonds Marie Cardinal, op. cit. 1983-1984

C'est le segment écrit à l'encre bleue qui m'intéresse particulièrement, je le transcris ici :

[211] Tant qu'il s'agissait d'essais philosophiques, sociologiques, psychologiques, médicaux cela pouvait se discuter et ces discussions ne sortaient pas de l'ouche épaisse des laboratoires de la connaissance mais quand il s'agissait de romans que n'importe qui pouvait lire, alors là, c'était plus difficile à prendre » Ce dernier segment est écrit en marge de l'anecdote sur la réception de son œuvre, j'y reviendrai plus loin.

> Cette irruption < dans la "Littérature" > de livres de femmes parlant de leur corps a surpris et choque. <Il y a 25 ans> Par une indiscrétion amicale j'ai pu lire les notes <confidentielles> de lectures ~~<[illis.]>~~ concernant mon premier roman, elles étaient bonnes. Je les ai ~~lues~~ <parcourues> à la sauvette dans les couloirs mal éclairés d'une maison d'édition et c'est peut-être à cause de cette clandestinité <de> cette impression d~~e~~ /'être en fraude ~~que j'avais~~ que, malgré les louanges <qui concernaient mes pages>, ~~que je lisais~~, <je n'ai ~~gardé~~/Retenu> avec précision que quelques mots <, de cette lecture,> qui me brulaient[212] et me stupéfiaient. [~~illis~~.] je venais de lire que ce <mon> manuscrit était l'œuvre "d'une jeune femme indécente". J'étais bouleversée jamais je n'avais ~~pu~~ imaginé qu'on puisse voir de l'indécence dans ce texte[213].

Cette anecdote, reprise dans *Au Pays de mes racines*[214], fait état des biais de réception sexistes dans le monde de l'édition française, et que Marie Cardinal résume par l'opposition, dans sa posture auctoriale comme dans sa poétique, entre l'impudeur et l'indécence[215]. Dans le chapitre « atteintes à la puissance créatrice » de l'ouvrage *Comment torpiller l'écriture des femmes*[216], Joanna Russ démontre que le risque de l'indécence, pour une femme qui écrit, est réel et peut entacher sa carrière en l'associant au scandale, à l'obscénité voire à l'outrage.

Pour en revenir à mes hypothèses de départ, exposées dans mon cadrage théorique, l'écriture de Cardinal a choqué en partie parce qu'elle ne respectait pas les attentes de la critique

---

[212] À partir d'ici le texte continue sur le feuillet 71.

[213] Pour transcrire les manuscrits, j'ai choisi un protocole simplifié de transcription. Les changements de couleurs sont indiqués directement dans le texte afin de conserver l'effet visuel. Toute rature est transcrite comme suit : ~~mot.~~ Les <chevrons> sont utilisés pour signaler une réécriture dans l'interligne du segment biffé. Quand à la barre oblique (<je n'ai ~~gardé~~/Retenu>) elle signale que l'autrice a réécrit directement sur le texte biffé, le rendant parfois illisible ([illi.]). Les déplacements ne sont pas signalés afin de garder une cohérence du texte : le morceau déplacé est inséré dans le texte transcrit à la suite des autres éléments. Il en va de même pour les ajouts en marge qui sont traités, sauf exception, selon la règle de l'ajout en interligne.

[214] Marie Cardinal et Bénédicte Ronfard, *Au Pays de mes racines*, Paris, B. Grasset, 1980, 239 p.

[215] Claire Marrone, « Un Entretien avec Marie Cardinal », *op. cit.*, « Un jour, à Boston, j'ai trouvé une formule. J'ai dit—moi, je suis une femme très décente et très impudique. C'est-à-dire que je veux bien vous montrer mon derrière […] mais je ne vous dirai jamais comment je m'en sers. » p. 128. ; « Ça m'est égal d'être impudique, d'offenser la pudeur. Je n'aime pas la fausseté de la pudeur, je ne veux pas être en proie à cette maladie-là. Mais je n'aimerais pas être indécente. Il y a dans l'indécence de la malhonnêteté et de l'obscénité. Je détesterais être indécente dans mes livres ». Marie Cardinal et Bénédicte Ronfard, *Au Pays de mes racines*, *op. cit.*, p. 170-171.

[216] Joanna Russ, *Comment torpiller l'écriture des femmes*, traduction par Cécile Hermellin, Paris, La Découverte, 2025 [1983], 221 p.

vis-à-vis de ce que doit ou ne doit pas écrire une femme. Son usage sans ambages de la langue française pour décrire le corps féminin (et en particulier les menstrues, ou le corps âgé), la sexualité ou encore la névrose, a donc été associé à une forme d'indécence.

Pour exemple, dans un article paru dans le journal anglophone canadien, *Les Mots pour le dire* est ainsi lu comme une confession particulièrement dégoûtante et vaine :

> Nous, les lecteurs, nous ne nous demandons pas notre avis : nous sommes exclus de la scène, placés derrière un trou de serrure pour épier le lent effeuillage. On nous donne à voir l'autrice en train de se déshabiller, enlevant volontairement ses couches de vêtements et de peau, nous révélant ses cicatrices, ses plaies ouvertes, sa chair en putréfaction. Les images suggestives et érotiques se changent subitement en images nécrophiles et sordides. Nous voyons le sang couler, coaguler, maculer, devenir diabolique tandis qu'en fond sonore retentissent les échos de la « malédiction[217] »[…].

Ce qui semble particulièrement déranger le critique, c'est non seulement la présence du sang (qui en effet est au premier plan de l'œuvre) mais également le fait que Cardinal s'expose au regard des lecteurs (le parallèle avec la scène de voyeurisme en dit long) sans pour autant susciter une participation de leur part. C'est la combinaison du sang, du dévoilement et de l'exclusion[218] qui créerait donc cette « exhibition » qui ne serait pas digne d'une autrice.

Cette réflexion, qui fait écho aux critiques de ses contemporaines face à l'accès restreint des femmes aux sphères de reconnaissance littéraire, permet de mesurer la méfiance de Cardinal

---

[217] Alberto Manguel, « *A self-congratulatory confession of middle-class guilt: The Words To Say It », The Globe and Mail*, Toronto, 9 décembre 1983, p. E15, « We, the readers, are not asked to comment : we are excluded from the scene, placed behind a keyhole to peep at a slow strip-tease ; we are shown the author undressing, knowingly peeling off layers of clothing and skin, revealling scars, gasping wounds, putrefying flesh ; images laden with erotic suggestions that suddenly turn necrophiliac and gruesome ; we see the blood flowing, clotting, staining, turning evil and echoes of the oldfashioned "curse" in the background ». Je traduis.

[218] J'ai fait le choix dans ma traduction de genrer le lectorat au masculin car, pour avoir lu de nombreuses critiques sur Cardinal et en particulier sur *Les Mots pour le dire*, le sentiment d'exclusion décrit ici ne s'applique apparemment pas aux lectrices qui au contraire s'identifient fortement à la narratrice. Pour exemple, Marie Cardinal, comme je l'ai déjà mentionné, a reçu un grand nombre de lettres de ses lectrices, lui adressant des remerciements et des questions sur son expérience qui pourrait les éclairer sur leur propre quotidien. Voir à ce propos la préface à *Autrement dit,* œuvre qui se présente comme une réponse à ses lettres.

vis-à-vis du jargon, ou « langage de spécialiste », qui limiterait les femmes en les enfermant dans des codes et des définitions arbitraires.

Le langage est alors mobilisé comme un espace de jouissance, d'exploration heureuse, de jeu en somme. Marie Cardinal propose une autre perspective sur le féminin, non plus objet, mais sujet de la création. Ainsi, quand l'autrice s'exprime sur les biais du genre dans la réception littéraire des écrits de femme, dans *Autrement dit*, il n'est pas surprenant d'y trouver une rêverie poétique sur les mots pour dire la vulve : « La béance. L'ouverte. La nuite. La nuine… Quel mot fera exister mon con ? Quel mot exprimera son active et sombre inertie ? [219] […] »

Cette inscription du corps féminin dans le texte n'est pas sans rappeler l'*écriture féminine* souhaitée par Hélène Cixous et théorisée dans *Le Rire de la Méduse*, manifeste centré autour de cet impératif d'une écriture « incarnée » : « Écris toi, il faut que ton corps se fasse entendre[220]. » Elle insiste ainsi sur la dimension sonore de l'écriture qui jaillit comme un cri, en opposition à l' « étouffement » que génère le discours masculin, théorique, sur le féminin.

On retrouve ce recours à la parole chez Cardinal, qui se décrit volontiers comme une conteuse. Le geste de l'écriture est souvent accompagné d'enregistrements sonores[221], qui, insérés dans les manuscrits, permettent de les redéfinir non plus seulement comme des textes mais comme un amas de « pages parlées[222] ». Ainsi, selon l'autrice,

---

[219] Marie Cardinal, *Autrement dit*, *op. cit.*, p. 99.
[220] Hélène Cixous, *Le Rire de la méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, coll. « Ligne fictive », 2010, 196 p., p 45.
[221] Que ce soit dans *Autrement dit* ou encore dans les *Grands désordres*, on observe une juxtaposition d'enregistrements sonores et de textes remaniés, qui ne sont pas exactement des transcriptions. De manière générale, le recours à la parole dans le corpus à l'étude est très fréquent : beaucoup de dialogues dans les romans, thème central des *Mots pour le dire, Autrement dit, Les Grands désordres, Les jeudis de Charles et de Lula* et *Comme si de rien n'était* où l'on trouve cette fois-ci la retranscription d'appels téléphoniques. Autre aspect, cette fois-ci génétique : dans la correspondance personnelle de Marie Cardinal, aux lettres, souvent très longues, on préfère largement le téléphone, qui précède les échanges épistolaires ou les complète.
[222] Marie Cardinal, *Autrement dit*, *op. cit.*, p. 8

« […] la parole a des qualités que l'écriture n'a pas. La parole est une fluidité, un passage, un courant. Les mots de la parole n'ont pas l'épaisseur des mots de l'écrit[223]. » Cette recherche de fluidité, d'un flux, se retrouve dans la définition même de la notion de « féminin », terme à ouvrir, qui n'est pas fixe et qu'elle se refuse à définir autrement que comme une entité faite de « vague et de réglé », qui échappe à toute catégorisation. Comme Hélène Cixous, Marie Cardinal se positionne contre le langage de spécialiste, langage dominant, aliénant, dans lequel les hommes « ont enfermé les femmes ». Dès lors, comme le souligne Aurore Turbiau, la parole, comprise comme une pratique de l'écriture, résiste à la théorie masculine, qu'elle excède et dont elle déborde le cadre : « Deux pôles : d'un côté les entreprises de théorisation, pensées comme "discours" et "définition" ; de l'autre la "pratique" de l'écriture féminine qui "a et aura lieu" et "excédera" le discours[224]. »

S'autoriser à dire, ou à crier, s'articule ainsi à la volonté de ne pas se définir, d'aller contre une théorie *a priori* masculine[225], comme en témoigne cet échange entre Annie Leclerc et Marie Cardinal dans *Autrement dit* :

> Annie : Je dirais que je me fous d'une certaine définition de la femme et que même je voudrais en arriver à une subversion de toute définition possible parce que définir, ce serait arrêter, ce serait donner une réponse à quelque chose qui est largement défini, c'est-à-dire la virilité.
>
> Marie : Au fond, nous les femmes, nous sommes dans une situation privilégiée en ce moment, car nous sommes sorties d'une définition qui nous a été donnée depuis des siècles[226]...

---

[223] *Ibid*., p. 8.
[224] Aurore Turbiau, « Théories littéraires féministes des années 1970: situer et engager l'écrit », *Fabula LhT*, nº 26, §6, HAL CCSD, 2021, en ligne, <doi: 10.58282/lht.2767>.
[225] « Impossible de définir une pratique féminine de l'écriture, [...] impossibilité qui se maintiendra, car on ne pourra jamais théoriser cette pratique, l'enfermer, la coder [...]. Mais elle excédera toujours le discours que régit le système phallocentrique ; elle a et aura lieu ailleurs que dans les territoires subordonnés à la domination philosophique-théorique ».Hélène Cixous, *Le Rire de la méduse et autres ironies*, *op. cit*., p. 50-51.
[226] Marie Cardinal, *Autrement dit*, *op. cit,* p 44.

En conséquence, le corps féminin, lieu impensé de la langue masculine, se constitue à la fois en matrice de cette parole et en vecteur, puisque c'est de lui et avec lui que naît le discours. Un bon exemple de cela est le thème de la maternité, retravaillé depuis une perspective féminine, où la femme ne subit plus cette biologie aliénante (comme le suggère Beauvoir dans certains chapitres du *Deuxième sexe*), mais s'en empare[227].

Dès lors, on comprend en quoi la réappropriation de la langue et de ses usages par les femmes est un enjeu crucial dans la poétique de Cardinal et de Cixous, puisque c'est par la maîtrise du langage, par la capacité à nommer son corps et à le faire sien, que le sujet femme peut advenir. Comme le souligne Anne Donatey Roche, « le partage du pouvoir entre les hommes et les femmes invoqué par Cardinal est réalisé dans la réappropriation de la langue par une femme. La maternité littéraire permet à la femme de se mettre au monde elle-même en tant que sujet féminin. L'écriture devient lieu légitime à la fois pour les hommes et les femmes[228]. »

C'est cette dimension collective dans l'expérience singulière qui, selon moi, marque la limite entre l'écriture féminine souhaitée par Cixous et la poétique de Marie Cardinal, limite qui réside essentiellement dans le principe de « différence ». En effet, si l'autrice ancre bel et bien sa poétique dans le corps et la parole, si elle questionne le langage phallocrate et ses manques, elle manifeste toutefois un refus de sortir de ce langage dont elle souhaite s'emparer. Contrairement donc à la poétique esquissée par Cixous, pour qui l'écriture féminine doit « sortir[229] » du cadre phallocrate pour exister, chez Marie Cardinal, l'enjeu est d'y entrer pour le travailler de l'intérieur et l'enrichir de cette perspective féminine. Il ne s'agit donc pas

---

[227] Hélène Cixous parle d'écriture à l'encre blanche, en référence au lait maternel.
[228] Anne Donadey Roch, « Répétition, maternité et transgression dans trois œuvres de Marie Cardinal », *op. cit,* p. 575.
[229] Hélène Cixous, *Le Rire de la méduse et autres ironies*, *op. cit.* Ouvrage dans lequel on retrouve le texte, *Sorties*, qui expose la nécessité de sortir des catégories « masculines » et dominantes de pensée pour s'affirmer en dehors de ces codes et se revendiquer d'une culture spécifique à la situation des femmes.

pour elle de retrouver par l'écriture une identité féminine préexistante (étouffée par le patriarcat) et commune à toutes les femmes, mais au contraire de démanteler les catégories du féminin et du masculin afin d'ouvrir le langage à toutes et à tous.

« [N]otre sororité sera féconde, car elle servira à tout le monde », la dernière phrase du passage cité plus haut en ouverture est une clé de lecture importante de la poétique cardinalienne puisque l'horizon de ce travail poétique se pense selon un universel[230] (tout le monde) qui semble transcender en un sens les configurations du féminin et du masculin en littérature. Ce constat d'un refus d'une culture spécifiquement féminine chez Cardinal éclaire alors sous un autre jour la réticence de Marie Cardinal à se déclarer « féministe » bien qu'elle défende avec acharnement « la cause des femmes », comme en témoigne sa participation à la préparation de l'ouvrage éponyme de Gisèle Halimi. Pour elle, l'enjeu du « féminisme » est donc moins de produire une littérature féminine que d'apprendre à lire la littérature, en faisant fi du genre de la personne qui créée.

Il me faut alors revenir sur l'analyse « réformiste » de la poétique de Cardinal que propose Audrey Lasserre. Selon elle, par son choix du roman à la première personne, Marie Cardinal appartiendrait à une arrière-garde littéraire, à rebours donc des littératures en mouvement des années 1970. Elle fonde notamment son analyse sur *Les Mots pour le dire* (seule œuvre de Cardinal citée dans son travail de thèse) qu'elle décrit comme un récit « [r]éformiste, [qui] se lit comme le récit d'une libération, mais également comme celui d'un retour à l'ordre non pas établi, mais ré-établi par l'individu[231]. […] », Lasserre élabore cette hypothèse de lecture, pour le moins arbitraire, où le retour à l'ordre serait « une spirale qui

---

[230] Parce que ce terme est très marqué et galvaudé dans le contexte contemporain, je précise qu'ici Cardinal ne pense pas a priori un universel au sens d'une négation des spécificités d'oppression produites par l'intersection de plusieurs systèmes d'oppression. Au contraire, ailleurs dans ses textes elle dévoile et condamne l'articulation entre le colonialisme et le patriarcat, comparé à un cancer généralisé dont il faudrait guérir.

[231] Audrey Lasserre, « Histoire d'une littérature en mouvement: textes, écrivaines et collectifs éditoriaux du Mouvement de libération des femmes en France (1970-1981) », *op. cit,* p. 376.

rassérène la narratrice dans son couple et sa famille », soit dans son rôle de mère et d'épouse, qui serait « la seule interprétation possible du roman qui ne fait état d'aucune autre vie possible[232] ».

Cette interprétation est très limitée et ne tient pas compte de deux éléments pourtant essentiels du texte soit son horizon militant (quelques jours plus tard c'était mai 68) et l'intertextualité manifeste avec *La Clé sur la porte.* Ainsi, *Les Mots* ne serait pas le récit d'un retour à l'ordre familial traditionnel, mais au contraire le récit d'une déconstruction de celui-ci, portée par un travail poétique de l'éclatement : l'expérience du quotidien, rejouée et déjouée par l'écriture, loin de se refermer sur le schéma familial, ouvre le récit sur une dimension collective plurielle et multiple.

Pour autant, cette remarque de Lasserre repose la question de l'appartenance de Marie Cardinal aux esthétiques féministes françaises qui ne serait pas, malgré son succès, perçue comme une autrice centrale de la deuxième vague, mais plutôt une autrice à la marge des avant-gardes littéraires. En témoignent les discours critiques sur la période, qui, s'ils citent quasiment tous les écrits et travaux de Luce Irigaray, Hélène Cixous, Monique Wittig ou bien Françoise d'Eaubonne, sont beaucoup plus rares à citer Marie Cardinal, et quand ils le font, ne se limitent qu'aux *Mots pour le dire*.

Pour mieux cerner ce phénomène d'éclipse, qui semble s'installer à partir des années 1980 en France, j'étudierai, dans les pages suivantes, le cas de la réception première des *Mots pour le dire.* Mon but est d'appréhender le phénomène de cette publication à l'époque (en 1975) en lien avec la réception particulière de Cardinal et de comprendre dans quelle mesure la publication des *Mots* et sa réception ont pu orienter le discours critique et a constitué un point de référence à partir duquel l'autrice a souvent été (re)lue. Pour exemple, je montrerai en quoi le rattachement de cette œuvre aux genres de l'autobiographie, du document ou du témoignage

[232] *Ibidem*.

a eu pour conséquence de minimiser l'apport de sa poétique au champ littéraire féministe de l'époque. Cela me permettra, à partir d'une approche plus sociologique du positionnement de l'autrice, de comprendre en quoi *Les Mots pour le dire* déroge aux règles du canon littéraire français, tant par son succès littéraire (avec la dévaluation du best-seller) que par ses caractéristiques poétiques (irrespect des stéréotypes associés au féminin en littérature).

1.2 Chapitre 2 : *Les Mots pour le dire*, une consécration ?

Les Mots pour le dire, œuvre pour laquelle Marie Cardinal est la plus connue à ce jour, est un roman, un récit de fiction. Or, le discours éditorial qui entoure sa publication en 1975 entretient un flou générique (avec l'affiliation au genre autobiographique notamment) qui a pesé lourd sur la réception du texte, mais également des autres œuvres qui suivront. Par l'étude de cas de la réception première des *Mots*, mon analyse aura pour objectif de montrer et de déconstruire les biais de réception par lesquels l'autrice aurait été rattachée arbitrairement aux genres de l'autobiographie ou du documentaire.

1.2.1 Négociations éditoriales : d'un roman à une autobiographie.

Il faut d'abord mentionner qu'à chaque entrevue ou intervention de l'autrice, *Les Mots* est présenté par Marie Cardinal comme une œuvre de fiction, un roman[233]. L'éditeur Grasset (éditeur principal de l'autrice depuis 1972) respecte a priori ce choix générique puisque le terme de « roman » apparaît bel et bien sur la page de couverture, ce qui est une manière d'orienter le lectorat dans son choix. Cependant, si on s'attarde sur cette édition, la quatrième de couverture présente un discours plus ambigu :

> Livre-cri, livre-coup, d'une sincérité violente, impudique et sans concession, ce récit ne ressemble à aucun autre. Ce n'est pas la première fois qu'une femme raconte une crise intime, mais jamais on avait osé employer comme elle le fait « les mots pour le

[233] Voir dans *Autrement dit* (1977) où Cardinal explique tout au long de son entretien avec Annie Leclerc en quoi la critique a arbitrairement associé son livre à une autobiographie. Voir également l'entretien avec Laurence Lévy-Delpla (1979) ou encore celui avec Claire Marrone en 1996 où l'autrice s'agace presque : « Pour moi, c'est un roman. Dans ce livre, il n'est absolument pas question de la vie de la femme pendant qu'elle fait son analyse. On ne sait pas comment elle vit. On sait qu'elle a des enfants, et puis c'est tout. » À des intervalles différents, l'autrice réaffirme sans cesse sa position vis-à-vis du discours autobiographique.

> dire », les mots vrais, les mots interdits, les mots qui délivrent. […] Mêlant la confession romanesque et le procédé moderne de la cure analytique, Marie Cardinal nous fait vivre à travers son héroïne une extraordinaire expérience. […] Il s'agit d'un cas, vécu, particulièrement pénible, mais la leçon magistrale que nous donne Marie Cardinal vaut pour chacun de nous. Fasciné, on ne pourra plus échapper : la puissance du livre où se manifestent avec tant d'évidence, le tempérament d'une femme et le talent d'un écrivain[234].

Cette analyse, qui constitue une première entrée dans le livre, insiste sur certaines caractéristiques poétiques de l'œuvre comme sa « sincérité violente » ou son aspect organique (« un livre-cri ») qui orientent la lecture, en supposant une vérité du récit, qui serait dès lors un récit de soi, à la première personne. Cette insistance a pour effet de renforcer le parallèle avec le genre autobiographique ou le témoignage, parallèle confirmé dans les formules sans équivoques telles que « confession romanesque » ou encore « un cas, vécu, particulièrement pénible. ».

Cette affiliation au genre autobiographique a pour effet de déplacer l'attention du lecteur, puisque loin de vanter la qualité de l'intrigue ou de l'écriture, le texte insiste sur les procédés d'identification, apparemment très forts (« nous fait vivre à travers son héroïne une extraordinaire expérience » ; « Fasciné, on ne pourra plus échapper ») qui, par leur effet de réalisme, viendraient confirmer l'hypothèse biographique : c'est *parce que* le récit est si prenant, si fort, qu'il est *nécessairement* vrai, sincère, et n'aurait donc plus rien à voir avec la fiction.

Cela contraste avec la manière dont l'autrice présente elle-même son texte et démontre selon elle les biais sexistes de la critique et du monde éditorial. Comme elle l'explique dans *Autrement dit*, *Les Météores* de Tournier :

> Le livre de [Michel] Tournier, *Les Météores*, est sorti à peu près à la même époque que mon dernier livre. C'est une ode magnifique à l'homosexualité, aux excréments,

[234] « *Les Mots pour le dire de Marie Cardinal»,* Grasset, en ligne, <https://www.grasset.fr/livre/les-mots-pour-le-dire-9782246354314/>, consulté le 14 juillet 2024.

> au trou du cul. La critique l'a reçu comme le beau livre qu'il est en réalité. On a parlé de littérature à son propos, on ne s'est pas étendu sur la manière dont Tournier se roulait dans la merde, dans l'ordure; il peut se permettre de le faire parce qu'il est un homme quand même […]. Il a une queue c'est l'essentiel[235].

Le livre auquel elle fait référence est en effet paru en 1975 chez Gallimard. Si l'on cherche des traces de sa réception initiale, la remarque de l'autrice paraît fondée. Ainsi, dans *Le Monde*, le 28 mars 1975, la critique des *Météores* est très élogieuse. D'emblée, Tournier est présenté comme « le Maître du roman mythique[236] » et son œuvre est d'abord présenté à partir du palmarès de l'auteur et de sa « place à part dans [les] lettres » ce qui est une manière d'encenser l'auteur avant même de présenter son œuvre, qui dès lors, se parera d'une valeur plus importante pour les lecteurs et lectrices. S'en suit cette description dithyrambique : « L'œuvre s'impose par sa richesse, son originalité, son intelligence, sa poésie. » Cette première entrée est ensuite suivie par un article plus détaillé, intitulé « Le roman et les mythes : Michel Tournier entre le ciel et l'enfer », où l'œuvre est présentée comme suit :

> Entre le prosaïsme initial, où tout de suite se glisse un clin d'œil, et la métamorphose éthérée de la fin, un étrange et double périple va s'accomplir […]. Michel Tournier ne cessera de maintenir côte à côté les extrêmes les plus opposés : la description réaliste et l'imagination visionnaire, le lyrisme et la farce, le spirituel et le sordide, la matière et l'esprit. Une synthèse tendue des contradictoires, mais pour quelle force explosive et quelle savoureuse richesse[237]!

Cette réception somme toute élogieuse et littéraire, où le roman n'est jamais présenté comme autobiographique, confirme les propos de l'autrice sur un supposé double standard : ici, le « prosaïsme » n'est nullement un problème, ni même le « sordide », tous deux attribués à la prose poétique et intelligente de l'auteur.

---

[235] Marie Cardinal, *Autrement dit*, *op. cit,* p 86.
[236] Jacqueline Piatier, « Michel Tournier et ses "Météores" », *Le Monde*, Paris, France, La Société Editrice du *Monde*, 28 mars 1975, p. 1 et 16, en ligne,<https://www.proquest.com/hnplemonde/docview/2531710418/citation/D602B855E29C4435PQ/107>, consulté le 28 août 2025.
[237] Jacqueline Piatier, « Le roman et les mythes: Michel Tournier entre le ciel et l'enfer », *Le Monde*, section Des Livres, 1975, p. 16.

L'enjeu ici, souligné par Cardinal, est l'usage d'un langage « cru », qui ne serait pas admissible dans un roman écrit par une femme, mais bel et bien salué par la critique si ce roman est produit par un homme, encore plus si, dans le cas de Tournier, cet auteur a été reconnu par les instances de légitimation de la critique littéraire[238]. En conséquence, reléguer le roman de Cardinal à la catégorie du genre autobiographique, serait une manière, pour la critique littéraire comme pour l'éditeur, d'atténuer le « choc » d'une écriture sans ambages chez une femme auteur. Comme elle le précise dans *Autrement dit*, il ne s'agit pas de débattre d'une qualité littéraire, mais bel et bien de considérer *Les Mots*, à l'égal des *Météores*, comme un texte littéraire de fiction et non comme un récit de soi :

> Je ne dis pas que mon livre ait un intérêt littéraire égal, supérieur ou inférieur à celui de Tournier, je m'en fiche complètement, je ne compare pas. Je dis seulement que mon livre a un intérêt littéraire, mais qu'il n'en a jamais été question. Je crois que c'est parce qu'il [Le roman *Les Mots pour le dire*] abordait des sujets tabous pour les femmes, dont la merde, justement, et c'est pour ça que je parle du livre de Tournier [239].

Et en effet, le 28 juin 1975, soit quelques mois après sa parution, *Les Mots* est classé comme une autobiographie dans le journal *Le Monde* et l'on peut lire, dans une publicité des éditions Grasset, un rappel au lecteur que la force de ce texte réside avant tout dans sa sincérité : « L'authenticité tragique et triomphale de Marie Cardinal est un hymne à la vie. […] Ce livre est dangereux. Il est trop vrai[240]. »

On constate alors que cette affiliation à l'autobiographie est non seulement délibérée, mais peut aussi être lue comme une manière d'atténuer, voire de désamorcer, le « danger » du texte, soit l'effet de réel produit sur le lectorat. Comme le rappel la quatrième de couverture, « [c]e n'est pas la première fois qu'une femme raconte une crise intime, mais jamais

---

[238] Élu en 1971 à l'Académie Goncourt, cet auteur est un homme, mais qui plus est un romancier reconnu par les instances de légitimation littéraire en France. .
[239] Marie Cardinal, *Autrement dit*, *op. cit.,* p 86.
[240] Sans titre, Publicité, Paris, France, *Le Monde,* 28 juin 1975, p. 26.

on avait osé employer comme elle le fait "les mots pour le dire", les mots vrais, les mots interdits, les mots qui délivrent. » Ainsi, ce qui apparaît comme dangereux, subversif ici, c'est que l'autrice « ose » employer un langage « brutal » (d'autres ont pu dire « cru ») pour décrire son expérience (supposée). Cet aspect poétique pourrait alors choquer le lecteur, voire créer un sentiment de malaise (puisque ces mots sont « interdits »), tout en le « délivrant » (de quoi, on l'ignore, potentiellement un effet cathartique de l'écriture ?).

Cette mise en garde rappelle par effet d'écho la remarque amère de Marie Cardinal quand elle évoque cette réception biaisée des *Mots* dans *Autrement dit* :

> Quand tu refuses de t'excuser, d'employer aucun subterfuge et que tu te sers des mots comme ils sont, de tous les mots, alors la critique prévient le public que tu n'y vas pas avec le dos de la cuillère, que tu ne te mouches pas du coude, que tu es agressive, exhibitionniste. On parle de performance, de phénomène, on ne parle plus d'écriture[241].

Le talent d'écriture de Marie Cardinal, pourtant reconnu ici par l'éditeur et visible dans la formule de clôture (« la puissance du livre où se manifestent avec tant d'évidence, le tempérament d'une femme et le talent d'un écrivain »), est relégué au deuxième plan.

Un autre aspect marquant de cette présentation est que *Les Mots* est comparé aux autres œuvres de femmes comme si Marie Cardinal s'opposait en un sens à la littérature féminine disponible jusqu'à présent et était donc tout à la fois réduite à son identité de genre (c'est bien une femme qui écrit) et exemplarisée, mise en concurrence avec les autres femmes auteurs. Pour exemple, toujours dans le numéro du 28 juin 1975 du *Monde*, on peut lire : « *Les Mots pour le dire*. – Comment une petite "pied-noir " élevée dans la peur du plaisir se sauve de la folie par la psychanalyse et l'art d'écrire[242] ». On note ici le ton infantilisant et paternaliste visible dans l'usage de l'expression « petite pied-noir » pour se référer

---

[241] Marie Cardinal, *Autrement dit* in *Les mots pour le dire et autres romans*, Paris, B. Grasset, coll. « Bibliothèque Grasset », 2013, 1973 p, p. 784.
[242]Anonyme, *Autobiographies*, *Le Monde*, op. cit., p. 20.

à l'autrice, expression qui la discrédite et limite son travail d'écriture à un témoignage sur son expérience de la psychanalyse.

1.2.2 D'une autobiographie au témoignage : l'hypothèse documentaire.

« Je ne veux pas qu'on dise que je témoigne. On n'a pas besoin d'être écrivain pour témoigner. Or je suis écrivain[243]*. »*

L'hypothèse voulant que *Les Mots* soit une autobiographie a également eu pour effet d'engendrer ou de renforcer, par jeu de parallélisme, celle du témoignage. L'expérience de la psychanalyse a largement été étudiée par la critique littéraire[244] comme grille d'analyse du roman et a également servi de support à un discours médical puisque ce récit de fiction a pu être étudié comme un cas clinique[245].

---

[243] Marie Cardinal, *Les Mots pour le dire et autres romans*, *op. cit, p 787.*

[244] Myriam Thibault, « Saisir l'impasse du symptôme : métaphore et accumulation dans *Les Mots pour le dire* de Marie Cardinal, suivi de *L'Embouchure* », Mémoire de maîtrise, Université McGill, 2021 ; Patricia Elliot, *In the Eye of Abjection: Marie Cardinal's « The Words to Say It »*, 2022 ; Eilene Hoft-March, *Clytemnestra's Desire: Marie Cardinal and the Mythical Maternal*, 2022 ; Laurence Pelletier, « Analytique du féminin postmoderne : du processus de subjectivation dans *Les Mots pour le dire* de Marie Cardinal », *Postures*, nº 17, 2013, p. 127-138. Lucille Cairns, *Marie Cardinal: motherhood and creativity*, Glasgow, University of Glasgow, coll. « University of Glasgow French and German publications », 1992, 281 p. Michele Louise Lassaga, « La relation mère-fille chez Beauvoir, Cardinal, Duras et Ernaux », compléter la référence M.A., 1997, 111 f. *Maternity, mortality, and the literature of madness*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1985, 133 p.Salomé Landry Orvoine, « L'une Contre L'autre: *Les Mots Pour le Dire* de Marie Cardinal Comme Autothéorie », M.A., McGill University, 2023, 135 f. Bertrand, Poirot-Delpech, *« Transfert »*, d'Erika Kaufmann *« Les Mots pour le dire »,* de Marie Cardinal », *Le Monde*, section Des Livres, Paris, le 30 mai 1975, p. 21.

[245] Samuel Lepastier, « La spécificité clinique du symptôme en psychiatrie », *op. cit. cit.* Voir également Frédérique F Berger, *L'Aventure symbolique Clinique du sujet et du lien social contemporain*, *op. cit*. où *Les Mots pour le dire* est cité comme suit : « Et cela [la découverte de l'ouvrage et d'un autre de Sigmund Freud] n'a pas manqué de susciter mon intérêt pour la psychanalyse, car ce champ du savoir articulait la pratique et la théorie. En effet, d'un côté il y avait ce témoignage vivant d'une analyse et de l'autre cette première approche des concepts freudiens. ». Ici la problématique réside dans le fait qu'une œuvre de fiction est mobilisée dans un mémoire de Psychologie clinique, psychopathologie, psychanalyse, soulignant ainsi la forte association entre l'œuvre de Cardinal et le genre du témoignage, relue à travers le prisme psychanalytique. voir introduction, note 26.

Ce parallèle entre témoignage et récit de soi, étayé par l'approche psychanalytique du texte, a ainsi largement teinté la réception de l'œuvre, atténuant là encore l'intérêt critique pour le travail d'écriture de l'autrice. Ce constat est notamment visible dans l'édition Grasset puisque *Les Mots pour le dire* y est décrit comme un « document-vérité, bouleversant de naturel[103] ». De l'autobiographie, genre littéraire, on passe alors à cette catégorie générique du « document », catégorie poreuse, qui n'appartient pas exclusivement au domaine de la littérature. Cette appellation relèverait plutôt des « non-fiction », terme hérité de la littérature anglo-saxonne et qui se décline selon plusieurs catégories génériques[246]. Ces genres regroupent, selon Charlotte Lacoste :

> [des] démarche[s] d'auteur·rice·s pratiquant une écriture qui se veut au plus près du réel et tendue dans un travail d'élaboration et d'attestation du fait qui les porte, par souci de justesse, à délaisser non seulement la fiction, mais la narration – c'est-à-dire à ne pas se raconter d'histoires (et à ne pas nous en raconter), dans un monde par ailleurs strié de récits, […] et dans lequel le partage entre le vrai et le faux est devenu largement "inessentiel[247]"

Il apparaît donc flagrant que la poétique cardinalienne échappe à ces tentatives, tant le récit, du moins jusqu'à ces dernières œuvres[248], y est très présent.

Or, cette hypothèse de lecture a pesé sur la réception des *Mots*, puisque, lu comme un témoignage, un partage d'expérience *authentique,* réel*,* il a généré de nombreuses lettres dans lesquelles la recherche de réponses est très présente, comme Cardinal l'explique dans la préface

---

[246] « Les tentatives de cartographies visant à appréhender ce nouveau continent [la *non fiction*] ont déjà produit diverses dénominations plus ou moins exclusives, dont celles de "narrations documentaires" (Ruffel, 2012), de "littérature du réel" (Jablonka, 2014), de "factographies" (Zenetti, 2014) ou de "littératures de terrain" (Viard, 2018). », Charlotte, Lacoste « Ne pas (se) raconter d'histoires », *Pratiques. Linguistique, littérature, didactique*, nº 181-182, §1, Association CRESEF, juin 2019, en ligne, <https://journals.openedition.org/pratiques/6157>, consulté le 29 août 2025.

[247] Myriam Revault d'Allones, *La Faiblesse du vrai : ce que la post-vérité fait à notre monde commun*, Paris, Éditions du Seuil, 2018, p. 34. Cité par Charlotte Lacoste, « Ne pas (se) raconter d'histoires », *op. cit*,. §2.

[248] Je pense ici à la forme fragmentaire de *Comme si de rien était* (1990) qui interroge les rapports entre fiction et discours sur le réel.

à *Autrement dit* : « Je ne peux pas répondre aux questions qu'on me pose et je ne peux pas donner les conseils qu'on me demande, parce que ces questions je me les pose moi-même et ces conseils je les demande aussi[249]. » En effectuant ce rappel, l'autrice souligne l'impossibilité, dans son cas, d'adopter une posture d'autorité puisque précisément, son roman, en tant qu'œuvre de fiction, ne peut pas fournir de réponses exactes comme un document scientifique pourrait le faire : « De la psychanalyse il sera souvent question au cours de ces pages. […] Toutefois je n'en parlerai pas comme les "spécialistes[250]". »

Elle tente dès lors de s'extraire des discours critiques qui se saisissent de son œuvre en mettant au premier plan la psychanalyse qui n'est pourtant pas *a priori* le sujet principal de l'œuvre. On pourrait également ajouter que, contrairement à un document, qui nécessite un travail de recherche et aurait donc une valeur scientifique, ou informative, aucune note sur la psychanalyse n'apparaît dans les archives de l'autrice. Dans *Autrement dit* elle précise même que la psychanalyse n'est pas le sujet du livre :

> J'avais 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. 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. Mais ce n'est pas le cas[251].

Ces biais de lecture se retrouvent enfin dans d'autres sphères littéraires, plus commerciales, comme les catalogues de libraires. Pour exemple, dans un document d'archives retrouvé dans mon corpus primaire, un livret datant de juillet 1975[252], *Les Mots* y est présenté

---

[249] Marie Cardinal, *Les Mots pour le dire et autres romans*, *op. cit,* p. 733. Notes : elle n'a conservé aucune de ces lettres qui, d'après sa fille, étaient stockées dans des sacs poubelles, selon un entretien que j'ai réalisé avec sa fille Alice Ronfard réalisé à l'hiver 2023.
[250] *Ibid, p 736*.
[251] *Ibid, p 747*.
[252] Voir Annexe 3. Intitulé « Le Messager du Grand Livre du mois », édité par Le Club français du livre.

comme suit par le comité de lecture : « Ici pas de psychologie, pas de théorie, pas de littérature : le document vécu et vivant dépeint la transformation d'un être, son dénouement des liens étranglants du passé, sa re-mise au monde[253]. »

On voit d'emblée l'une des conséquences de cette affiliation au témoignage soit l'évacuation de toute considération littéraire du texte alors même qu'il est présenté comme le « roman du mois ». L'ambiguïté persiste entre roman et document, autrice ou juste témoin, car pour clore la brève introduction, on peut lire : « Cette histoire d'une lutte pour la vie, écrite dans une langue forte, avec les mots justes, les mots venus du corps, ne tombe jamais dans la banalité. […] Un grand solide roman profondément attachant et passionnant. » (p. 4) Tout en reconnaissant donc les qualités de l'écriture de Marie Cardinal, la critique persiste à associer son œuvre à un témoignage[254].

Le déplacement effectué par la critique, d'une œuvre de fiction à un document gagne alors à être reconsidéré en mobilisant l'éclairage du genre et des archives. On constate par exemple dans les carnets d'écriture de l'autrice que la psychanalyse n'est pas la thématique centrale des *Mots*. Dans le carnet 11, *Les Mots* est plutôt associé à l'intime, au « je », et non la psychanalyse, ce qui fait sens selon moi, car cette discipline est mobilisée non pas en tant que

---

[253] Voir Annexe 3, p. 3.

[254] Laurence Pelletier, « Analytique du féminin postmoderne : du processus de subjectivation dans *Les Mots pour le dire* de Marie Cardinal », *Postures*, nº 17, 2013, p. 127-138. Cet article est présenté comme tel dans la revue : « Dans son texte, Laurence Pelletier explore la manière dont, dans le récit autobiographique de Marie Cardinal, les enjeux du témoignage spécifique à la psychanalyse permet d'interroger le statut du « sujet » réel et fictif. » et on retrouve cela dans l'article avec une analyse fondée sur la correspondance entre le « je » de la narration et Marie Cardinal. Ici la thèse autobiographique se mêle à la thèse du témoignage, et le flou engendré par ce recoupement, s'il ne nuit pas à l'analyse littéraire, la rend poreuse aux présupposés critiques énoncés ici.
Même chose dans l'article d'Eilene, Hoft-March, *Clytemnestra's Desire: Marie Cardinal and the Mythical Maternal*, 2022, p. 10. « In some senses, Cardinal takes on psychoanalytic theory directly by writing her autobiographical novel, *Les Mots pour le dire*, based on her own experience over seven years of treatment » Je traduis : « Dans une certaine mesure, Cardinal use de la théorie psychanalytique de façon directe en écrivant son roman autobiographique, *Les Mots pour le dire*, roman fondé sur sa propre expérience de sept ans de traitement. » J'ai pris à dessein des ressources contemporaine afin de montrer que cette affiliation n'est pas que contextuelle et qu'elle persiste, même après les critiques de l'usage de la psychanalyse comme méthode d'approche littéraire.

savoir appliqué à la fiction ou élaboré au sein de la fiction, mais en tant que méthode d'entrée en écriture. Il a donc bien un lien, sur le plan poétique, avec le récit de soi, visible dans le jeu sur le « je » et la porosité entre différentes modalités d'écriture.

Cependant le rattachement systématique aux genres du biographique et du documentaire par la critique semble relever d'un procédé de dévaluation littéraire. Cardinal s'en offusque dans *Autrement dit* :

> La lecture de ce roman [*Les Mots*] est faussée pour deux raisons : d'une part il est facile à lire et d'autre part il est écrit par une femme. En principe, d'après les normes françaises, ces deux éléments ne peuvent aller avec la gravité du sujet qui est traité : la vie d'un être humain, la vraie vie. Il est clair que des problèmes graves y sont abordés, qu'il y est question de la vie, de la mort, du rêve, du bonheur, de la politique. Tout ça dans un roman de femme qui se lit facilement? Non. Ce n'est donc ni un roman ni un essai, c'est un document sur la psychanalyse. Ce n'est pas de la littérature, c'est un témoignage[255].

Ici l'autrice pointe les biais, liés à un imaginaire sur la femme et la littérature, qui ont pesé sur sa réception. Au regard de la comparaison de la réception des *Météores* de Michel Tournier faite plus tôt, cette remarque semble fondée. L'un est encensé, l'autre est reléguée aux marges du littéraire voire critiquée pour le même usage « cru » de la langue française. Ainsi l'affiliation systématique aux genres autobiographique ou du témoignage pourrait être relue au prisme des biais genrés de réception, qui, au lieu de considérer seulement le texte, prennent également en compte l'identité de l'autrice et essentialise ainsi le discours critique en considérant Marie Cardinal comme une « femme » plutôt que comme une créatrice.

D'après Christine Planté, la mobilisation du genre, en tant que catégorie d'analyse littéraire, a ainsi permis de souligner les logiques d'exclusion, en lien avec cet accès sous autorisation des femmes à la littérature. Elle évoque notamment un « imaginaire générique » qui établit une hiérarchie : les genres dits féminins sont dévalorisés afin de délimiter, dans le champ

---

[255] Marie Cardinal, *Les Mots pour le dire et autres romans*, *op. cit,* p. 785.

littéraire, les genres sérieux, masculins, qui mériteraient en un sens d'être transmis aux générations futures (par l'introduction dans l'histoire littéraire et l'enseignement à l'école), parfois en tant que classique de la littérature française.

Marie Cardinal a conscience de ces biais, et, bien qu'elle ne cesse de rappeler que ces livres sont pour la plupart des récits de fiction, elle ne peut que constater ce processus de déclassement littéraire de son livre. Dans les colonnes critiques de la presse, il est peu à peu relégué aux marges littéraires du document :

> Quand le livre a commencé à se vendre il a été classé dans la liste des *best-sellers* de *l'Express* à la section « roman ». Puis quand il est réellement devenu un *best-seller* il est passé, dans le même journal, à la section "essai et documents" où il est resté à la deuxième place pendant plus de vingt semaines. Pourquoi cette translation[256] ?

Ainsi, l'étude de la réception *des Mots* et de l'œuvre de cardinal en général, gagne à être relue à partir de l'hypothèse diachronique d'« un genre des genres », établie par Christine Planté et largement reprise notamment dans les travaux de Anne E. Berger, d'Audrey Lasserre ou encore d'Aurore Turbiau, notion qui permet de penser la mise à l'écart des femmes du canon littéraire :

> [E]n ce qui concerne les sujets et les genres (littéraires), les femmes écrivains qui transgressent la loi du féminin paraissent souvent très conscientes d'effectuer un choix réfléchi, et quand elles s'attaquent aux genres-hommes, ce n'est ni par hasard, ni sans préméditation. Il est impossible de passer ici en revue tous les genres recensés par la critique littéraire du XIXe siècle, ce qui serait répétitif et fastidieux. Il suffira, pour donner à saisir les enjeux de cette catégorisation sexuelle de la littérature et les différentes stratégies déployées en regard par les femmes écrivains, d'évoquer brièvement les plus femmes des genres-femmes (roman, lettres, journal intime), et les plus hommes des genres-hommes : histoire et poésie[257].

---

[256] Marie Cardinal, *Les Mots pour le dire et autres romans*, *op. cit,* p. 786.
[257] Christine Planté, *La petite soeur de Balzac: essai sur la femme auteur*, Nouvelle édition révisée, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Des deux sexes et autres », 2015, 361 p, paragraphe 25 version en ligne.

Le constat d'un accès restreint des femmes au canon littéraire, permet alors de penser la réception de Cardinal en termes d'espace littéraire, marqué par des logiques de marge et de centre. Au centre, le canon littéraire, établit par les instances de reconnaissance littéraire (telle que l'académie des lettres, le monde éditorial ou encore les espaces de la critique littéraire), dans lesquels les femmes sont sous-représentées. En conséquence, quand une œuvre est publiée par une autrice, ce n'est plus l'œuvre qui est jugée en tant que telle, mais l'identité femme de l'autrice. C'est ce qu'Audrey Lasserre analyse en réalisant une enquête statistique de la présence des autrices dans les ouvrages d'histoire littéraire français :

> On assiste en effet à une « *miss-representation*[258] » – jeu de mot intraduisible en langue française –, c'est-à-dire à une représentation des productions littéraires façonnée par l'assignation des écrivaines à leur "identité féminine". En voici les traits distinctifs : transfert de l'évaluation esthétique de la création (l'œuvre) à la créatrice (la femme), assignation à l'écriture de la nature (opposée à la culture et donc à la littérature), impossibilité pour les écrivaines d'échapper à leur « nature » de femme (intime, identité, etc.) […]. Plus encore, le sexe social des créatrices s'érige en catégorie littéraire[259].

Ces caractéristiques poétiques coïncident avec les éléments de discours de la réception des *Mots* analysés plus haut.

Ainsi, la réception des *Mots* a-t-elle eu une influence sur l'ensemble de la carrière littéraire de l'autrice. Le constat d'une dévaluation littéraire, où l'autrice est ramenée à son identité de femme névrosée, et son œuvre, limitée aux genres du témoignage et de l'autobiographie, est sans appel et explique son absence des histoires littéraires canoniques. Le soupçon d'un manque de qualité littéraire (parce que c'est une femme et parce que le livre est un best-seller) la relègue alors dès 1975 aux marges du canon littéraire français et cela explique en partie ce phénomène d'éclipse qui marque sa carrière.

---

[258] Jennifer E. Milligan, *The Forgotten Generation : French Women Writers of the Inter-War Period*, Berg, Maison d'édition, 1996, p. 48-79.
[259] Audrey Lasserre, « Les femmes du XXe siècle ont-elles une Histoire littéraire ? », *Cahiers du C.E.R.A.C.C.*, n° 4, décembre 2009, p. 52.

Dans son carnet d'écriture (1983-1984), on peut ainsi lire les effets de cette pression littéraire sur le processus créatif en lui-même :

> Je perds les pédales. Je ne sais pas écrire. Depuis que je pense à l'écriture je me perds. Ça, à cause des mauvais jugements que certains portent ou peuvent porter sur mes livres. Le courrier des lecteurs ne fait pas le poids. Dans le fond je méprise ceux qui trouvait [*sic*] mes livres bien. Je ne tiens compte que des autres. Maintenant j'écris en partie pour leur en foutre plein la vue et en partie pour écrire, comme avant. Mais le mélange n'est pas bon[260].

Ici on comprend bien en quoi la misogynie de la critique et l'accès restreint à cette reconnaissance « littéraire » créent un horizon d'attente qui pèse sur la création et l'étouffe. C'est cette quête de légitimité qui m'a amenée, dans un deuxième temps de l'analyse, à envisager Marie Cardinal, en dépit du silence critique sur son œuvre, non pas comme un cas isolé, mais comme un exemple parmi un ensemble d'autrices elles aussi muselées et oubliées de nos histoires littéraires. Toutefois, comme l'autrice, au contraire d'autres créatrices, n'apparaît pas non plus ou très peu dans les histoires littéraires féministes, il m'a paru essentiel de retracer son parcours au sein des cercles militants féministes de l'époque, lieux *a priori* plus favorables à la création, mais aussi à la reconnaissance des autrices.

1.2.3 Femmes, canon littéraire et *bestseller* : en quoi *Les Mots pour le dire*, en tant que roman « facile à lire », déjoue les attentes de la critique littéraire.

> Ecrivain à succès à très grand succès même, puisque ses livres se vendent par centaines de milliers d'exemplaires, elle se fiche éperdument du snobisme français qui n'accepte pas qu'on soit à la fois grand écrivain et gros vendeur[261].

---

[260] Carnet 2, Fonds Marie Cardinal AnQ, P996, feuillet 82-83.
[261] Anne-Marie Voisard, « Marie Cardinal : "Au diable le prix Goncourt !" », *Le Soleil*, section Cahier D, Québec, Québec, 7 novembre 1987, p. 1-2.

À une vision genrée de la littérature, qui engendre en partie cette dévaluation littéraire, s'ajoute également, dans le cas des *Mots*, une dimension sociologique, avec la condamnation par la critique littéraire française du caractère populaire de cette œuvre, qui tiendrait en partie à son accessibilité (il est facile à lire) et à son succès commercial, mesurable à sa large diffusion et aux nombreuses traductions existantes de par le monde.

Ainsi, l'accessibilité d'un texte, serait, dans le contexte littéraire français du XXe siècle, le signe sinon la preuve d'un manque de qualité littéraire. Ce soupçon, qui porte à la fois sur la catégorie littéraire de la « littérature féminine » et sur les romans à succès, pourrait alors éclairer sous un nouveau jour le phénomène d'éclipse littéraire de la réception cardinalienne.

Cette hypothèse est travaillée par Diana Holmes dans son ouvrage *Middlebrow matters*, dans lequel elle interroge les critères de sélection du canon littéraire à partir des théories de Bourdieu sur la sociologie de la culture. Elle conceptualise ainsi une « culture moyenne » qui n'appartiendrait ni à la culture dite populaire (*low brow*) ni à la culture dominante (*high or elite culture*). Elle interroge plus spécifiquement l'histoire de cette distinction au XXe siècle et les critères qui sont mis en place pour effectuer cette distinction. Enfin, les travaux de Holmes, à l'instar de ceux de Planté ou de Lasserre, interroge encore la place restreinte accordée aux femmes dans les instances de légitimation littéraire (prix littéraire, académie, éditions). Son approche plus sociologique de la littérature et de ses normes est ainsi un bon outil pour comprendre en quoi la poétique cardinalienne appartiendrait peut-être à cette culture moyenne grâce non seulement au succès de ses romans (large lectorat) qui l'exclurait du canon, mais également parce que, contrairement aux romans populaires, son travail sur la langue et ses engagements la rapprocheraient plutôt des esthétiques littéraires valorisées à cette époque : étant trop lue pour le canon, mais trop recherchée pour être qualifiée de populaire, sa poétique serait donc dans un entre deux, celui de la culture moyenne et des « romans hybrides ».

Une soif de reconnaissance

En termes de reconnaissance littéraire et de sociologie de la lecture, les prix littéraires forment un objet d'étude privilégié afin de comprendre les critères d'appartenances ou d'exclusions qui structurent le champ littéraire. Selon Sylvie Ducas :

> Le prix littéraire est sans doute l'une des plus évidentes illustrations de la prescription littéraire française, si l'on entend par cette dernière la recommandation par des jurys d'experts d'un livre ou d'une oeuvre pour sa qualité littéraire, aussi bien que la reconnaissance institutionnelle d'une singularité auctoriale (de l'auteur prometteur au grand écrivain) *via* des récompenses assimilables à des « étalons d'excellence[262] »

Or, les seuls prix littéraires reçus par Marie Cardinal sont le prix Littré (1976) pour *Les Mots pour le dire* et le prix International du premier roman (1962) pour *Écoutez la mer*. Bien qu'assez célèbres, ces prix ne semblent pas, *a priori*, faire partie des prix littéraires les plus prestigieux décernés en France parmi lesquels on pourrait citer le prix Goncourt ou son pendant féminin, le Prix *Femina*. Dans l'économie du livre, les œuvres de Cardinal sont donc mise à la marge des circuits de reconnaissance littéraire dominants, bien qu'elles soient, en tant que *best seller*, vendues à des millions d'exemplaires.

Plus encore, une recherche rapide sur les prix reçus par Marie Cardinal permet d'emblée de se rendre compte de la faible consécration de telles distinctions. Les critères de sélection des lauréat.es du Prix Littré renvoient par exemple à une qualité médicale du discours littéraire puisqu'il récompense des « [r]omans, essais, biographies, autobiographies ou témoignages, dont les thèmes, les personnages, les idées procèdent en totalité ou en partie de l'humanisme médical[263] […] ». Dans le cas de Marie Cardinal, comme j'ai essayé de le montrer, c'est donc moins son talent d'écriture qui est récompensé ici que le discours sur la psychanalyse, qui, une fois encore, vient valider les hypothèses de lecture de la critique en lien avec les genres du

---

[262] Paul Ricoeur, « Approches de la personne », *Esprit*, mars-avril 1990, p. 115-130. Cité par Sylvie Ducas dans son article « Ce que font les prix à la littérature », *Communication & langages*, vol. 179, nº 1, section Littérature, NecPlus, 2014, p. 61-73, en ligne, <https://shs.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2014-1-page-61>, consulté le 31 août 2026, p. 61.

[263] *Règlement du Prix Littré du roman ou de l'essai*, en ligne, <http://www.ecrivains-medecins.fr/prix/gem-prix-littre-roman.htm>, consulté le 13 août 2024.

documentaire, du témoignage ou du genre autobiographique. À default de lui accorder une visibilité littéraire, c'est donc en quelque sorte la consécration de sa dévaluation littéraire que l'on constate ici.

Le prix international du premier roman, comme son nom l'indique, récompense les premiers romans, sans nécessairement valoriser la singularité poétique des œuvres primées. Les débuts de Marie Cardinal en littérature sont donc certes marqués par l'obtention d'un prix, mais la reconnaissance réelle de l'autrice n'adviendra que bien plus tard, en 1972, avec la parution de *La Clé sur la porte*, roman lui aussi *best-seller*. À l'inverse, l'obtention du Prix Goncourt est synonyme à la fois de prestige littéraire et également de succès commercial, comme on peut le lire sur le site internet du prix : « Symboliquement, le lauréat reçoit un chèque de 10 euros ! Mais le Goncourt fait vendre : les tirages du roman sont immédiatement très importants et les traductions à l'étranger assurées[264]. » Pour être retenu, le texte doit être un roman, rédigé en français et publié dans une maison d'édition francophone.

Dans un entretien paru dans la presse québécoise à ce sujet, Marie Cardinal, nominée pour son roman *Les grands désordres* en 1987, déplore l'hypocrisie de ce prix littéraire : « Le prix Goncourt? C'est truqué, c'est malhonnête, c'est même triste[265] ». Interrogée plus avant sur le sujet, elle explique ne pas vouloir « "faire le singe" c'est-à-dire "des exercices de style" en fonction des prix[266] ». Comme le souligne Sylvie Ducas, le marché du livre, au sein duquel les prix littéraires font office d'autorité, est dominé par un désir de faire vendre et donc pour les auteurs et autrices d'écrire en fonction de ce qui plaira :

> L'effet pour le moins paradoxal des prix est donc d'avoir constitué des magistères de gens de lettres ou de professionnels du livre qui, au lieu de défendre son [de l'auteur]

---

[264]« Prix Goncourt », dans *Académie Goncourt*, en ligne, <https://www.academiegoncourt.com/presentation-prix-goncourt>, consulté le 13 août 2024.
[265] Anne-Marie Voisard, « Marie Cardinal : "Au diable le prix Goncourt !" », *op. cit.*, p. 1.
[266] *Ibidem*.

> autorité symbolique, l'ont muselée, en se faisant les instruments publicitaires zélés d'une culture et d'un marché de masse qui font passer depuis longtemps la consécration auctoriale au second plan[267].

Ainsi le Prix Goncourt récompenserait seulement des œuvres d'auteurs (et plus rarement d'autrices) déjà installés dans les milieux littéraires, dont on soupçonne que le succès sera assuré.

Les oeuvres de Cardinal, en tant que romans à succès engagés dans une démarche politique seraient donc plus proches d'une « culture moyenne », objet récent de la recherche littéraire qui désignerait l'ensemble de la production littéraire qui n'appartiendrait ni au champ littéraire de la littérature légitime (les notables, les esthètes, voire même les avant-gardes) ni au champ de la littérature dite populaire, marqué là encore par des styles singuliers (le roman Harlequin ou le roman de gare par exemple). L'hybridité permise par la porosité des genres et des postures qu'englobent ce champ expliquerait alors l'asymétrie de sa réception.

Si en France, l'œuvre de Cardinal a une valeur littéraire toute relative, au Québec, l'autrice jouit d'un tout autre statut. Pour exemple, lors du montage, par Jean-Pierre Ronfard, de la pièce *La Médée d'Euripide*, pour le Théâtre du Nouveau Monde [TNM], elle est très vite impliquée dans le processus de création et conduira même la traduction de la pièce. Dans les archives, où le dossier de presse de la pièce a été conservé, on peut observer la familiarité avec laquelle Olivier Reichenbach[268] évoque l'autrice : « […] l'idée que Marie, la vibrante, avec ses bouquins et sa bourlingue, sa gloire-qui-ne-l'éblouit-pas, son engagement créateur et son écriture en mouvement perpétuel, va poser son œil critique et chaleureux sur Euripide et souffler sur tout ça, j'en suis sûr, un grand vent de modernité […] me font presque trembler de

---

[267] Sylvie Ducas, « Ce que font les prix à la littérature », *Communication & langages*, vol. 179, nº 1, section Littérature, NecPlus, 2014, p. 61-73, en ligne, <https://shs.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2014-1-page-61>, consulté le 31 août 2026.
[268] Alors directeur du TNM.

plaisir[269]. » La confiance manifeste qu'il porte à « Marie » est liée à son statut d'écrivain et démontre une reconnaissance de sa « qualification littéraire[270] ».

1.2.4 Les « copines » de Cardinal : amitiés littéraires.

Dans les carnets de l'autrice, le brouillon d'une lettre de recommandation pour Anne Marie Provencher, dramaturge québécoise qui travaille aux côtés de Ronfard au sein du NTE puis dirige l'Espace libre, semble indiquer que Cardinal a tissé des liens privilégiés avec certaines figures du théâtre québécois, en dehors de l'influence de son époux.

La lettre de recommandation, pour financer le projet d'écriture de « La tour [160]», est éclairante à ce sujet :

> Moi, une autrice populaire qui a eu la chance d'être lue par des millions de personnes dans le monde (mes livres sont traduits dans 19 langues) […] dont les œuvres sont étudiées dans les universités d'Europe et d'Amérique du Nord <et d'Afrique> je dois recommander à votre attention une [illis.] femme qui a avec l'écriture une plus grande *acquaintance* plus grande que moi ! […] Ainsi je vous demande d'appuyer sa demande et d'aider à ce que cette femme puisse prendre la place qui lui est due <la sienne>. Je connais <J'imagine> le texte qu'elle vous propose <veut écrire>, je connais les lieux où elle imagine qu'il serait dit, je trouve le projet passionnant. Je peux vous assurer que je serai présente à ses côtés, non pas pour lui passer des mots, elle les connaît aussi bien sinon mieux que moi, mais pour l'encourager dans un premier temps[271] […].

Ici, Cardinal réaffirme son statut d'autrice et se place en figure de mentore pour Provencher, et témoigne par la même occasion de la fréquentation régulière du NTE

---

[269] Fonds VLB éditeur, S4 Dossiers d'auteurs, D36 « Marie Cardinal », P812, Communiqué de presse, feuillet 4, AnQ, 1986.
[270] Audrey Lasserre, « Les femmes du XXe siècle ont-elles une Histoire littéraire ? », *op. cit.*
[271] Fonds Marie Cardinal, P996, S4, D2, AnQ, Montréal, feuillet 48.

puisqu'elle affirme connaître les lieux où le texte « serait dit ». C'est d'ailleurs probablement au sein de ce groupe que les deux femmes se sont connues.

Son amitié avec Hélène Pednault, visible non seulement dans les entretiens entre les deux femmes, mais surtout grâce aux échanges avec la famille de l'autrice où une colocation a été confirmée, permet également de penser la reconnaissance dont elle a pu jouir, en tant qu'autrice féministe. Dans les entretiens, le ton, qui donne l'illusion d'une conversation et d'une proximité avec l'emploi du « tu[272] », mais aussi des questions assez brèves, mais qui amènent de longs développements, preuve que l'autrice en un sens se sentait à l'aise de développer sa pensée. Si on compare les entretiens réalisés par Claire Marrone ou Lévy-Delpla Laurence à ceux réalisés avec Hélène Pedeneault, la connivence des deux femmes est d'autant plus visible.

Avec les deux premières, un le ton est très formel, avec l'emploi du vouvoiement, des questions attendues sur l'écriture (« écrire, est-ce difficile ? »), la parole et l'autobiographie (« Est-ce que vous pensez que les autobiographies féminines d'aujourd'hui, par exemple, soient plus "authentiques?" »), des développements de l'autrice. À l'inverse, Hélène Pedneault aborde plutôt l'entrevue avec des suggestions (« Ce que tu avais fait à la sortie du film tiré de *La Clé sur la porte*... ») qui témoignent de sa très bonne connaissance de l'autrice, de son parcours et de son œuvre qui font penser à une conversation à deux plutôt qu'un réel entretien.

Cela va dans le sens de la ligne éditoriale de la revue *La Vie en Rose* (1980-1987) magazine pour lequel travaille Hélène Pedneault, et dont l'objectif, dès sa

---

[272] Pour courant qu'il soit au Québec de tutoyer même des personnes inconnues, ou éloignées de notre cercle social, dans la revue, il reste peu courant, le vouvoiement étant majoritairement employé. Voir par exemple, dans le numéro précédent, l'entrevue avec Marie Denis. *La Vie en rose*, mars 1984, p 16. *BAnQ numérique*, en ligne, <http://numerique.banq.qc.ca/>, consulté le 30 août 2025.

première parution, est de faire « une presse subjective, une presse d'opinion. » Ce média est également un espace privilégié de la pensée féministe au Québec et se présente comme une « revue féministe autofinancée et autogérée[273] » reconnue pour sa ligne éditoriale humoristique et d'actualité.

Si la forme conversationnelle de l'entretien peut également être interprétée comme le résultat d'une mise en scène journalistique à des fins éditoriales et médiatiques, j'ai pu confirmer l'existence d'un réel lien entre Pedneault et Cardinal : lors de notre entretien en 2023, la fille de l'autrice, Alice Ronfard, m'a ainsi confirmé que les deux femmes étaient proches, au point de partager temporairement un même appartement à Montréal, situé dans le quartier du Vieux Port. Les liens de Cardinal avec les milieux féministes ne se résument pas à cette seule amitié, cependant, il est possible d'affirmer qu'elle constitue une porte d'entrée pour l'autrice.

Son amitié avec Hélène Pednault, la rapprochera donc de la presse féministe et de ses actrices. À titre d'exemple, le numéro de *La Vie en rose* consacré à Cardinal, paru en mai 1984, succède au numéro spécial consacré à Simone de Beauvoir[274] et intitulé « Féminisme actuel » (mars 1984). Symboliquement parlant, elle est reçue au Québec comme une figure féministe d'envergure, à placer directement dans la lignée de Simone de Beauvoir[275].

Cette présence dans les réseaux féministes québécois apparaît dans les archives personnelles de l'autrice. Elle y évoque notamment un film sur Gabrielle Roy, monument de la

---

[273] Laurence Nolet et Martine-Emmanuelle Lapointe, « Fictions, critiques et théories littéraires dans "La Vie en rose" (1980-1987) : entre écriture féminine et conscience féministe », travail de mémoire, Université de Montréal, 2019.

[274] L'autrice y participe en donnant son témoignage sur l'influence du *Deuxième Sexe* dans la pensée féministe française.

[275] Les travaux suivants reflètent cette association entre Cardinal et l'héritage beauvoirien : Christina Angelfors, « La double conscience la prise de conscience féminine chez Colette, Simone de Beauvoir et Marie Cardinal », Lund University Press, 1989, s. p.; Carolyn A. Durham, « Patterns of Influence: Simone de Beauvoir and Marie Cardinal », *The French Review*, vol. 60, nº 3, American Association of Teachers of French, 1987, p. 341-348, en ligne, <https://www.jstor.org/stable/392883>, consulté le 23 décembre 2022.

littérature québécoise. On trouve également la trace d'entretiens, menés par Cardinal, avec Ginette Noiseux et Michel Beaulieu. La première est une dramaturge affiliée au projet du Théâtre Expérimental des Femmes[276]. Le deuxième est un auteur et éditeur québécois. Même si je n'ai pas pu cerner pour quelles raisons Cardinal a fait ces entretiens, ils attestent néanmoins d'un ancrage de l'autrice au Québec et son affinité avec les mouvements féministes, que ce soit au théâtre ou dans la presse.

1.2.5 Une réception asymétrique.

Les écrits de Cardinal ont beaucoup été étudiés dans le milieu académique anglo-saxon. Comme je l'ai évoqué en introduction, la grande majorité des articles et thèses ayant été rédigés sur son œuvre ont été produits en dehors de la France, soit au Québec soit aux Etats-Unis ou encore au Royaume-Uni.

Plusieurs hypothèses permettent d'expliquer cette asymétrie de la réception des œuvres de Cardinal. La première, qui va dans le sens d'une surreprésentation dans les ressources des universités américaines, est l'association entre l'autrice et le *French Feminism*, courant théorique américain, qui peut se comprendre comme une relecture des textes féministes de la deuxième vague, basée sur les théories de Lacan (psychanalyse) et de Foucault (interrogation des rapports de pouvoirs[277]). Plusieurs éléments peuvent étayer cette hypothèse, à commencer par la date de publication de la traduction anglaise des *Mots pour le dire*, 1984, qui coïncide

[276] Aujourd'hui plus connu sous le nom d'Espace Go, un théâtre résolument militant et féministe.
[277] Dans l'introduction à son ouvrage *Trouble dans le genre*, le féminisme et la subversion de l'identité, Judith Butler précise que le *French Feminism* est une « invention américaine », une grille interprétative quelque peu plaquée sur les textes féministes français, qui ne correspond donc pas à la réalité du champ littéraire de l'époque. Judith Butler, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2010, s. p.

avec l'essor du mouvement critique du *French Feminism* aux Etats-Unis et a donc grandement contribué à la reconnaissance de l'autrice.

Bien qu'influencée par des concepts inspirés de la psychanalyse, cette deuxième vague de reconnaissance a néanmoins permis de recentrer la critique sur les qualités littéraires des romans de Marie Cardinal plutôt que sur leur ancrage biographique. On peut citer par exemple les travaux de Lucille Cairns[278], de Michèle Louise Lassaga[279], ou encore l'article de Eilene Hoft-March[280] qui explorent les liens fille-mère, thématique qui revient souvent, tel un topos, dans l'approche psychanalytique. Ou bien le rapport au père, comme dans cet article de Patricia Eliott[281] qui s'applique à interroger le regard du père sur l'enfant dans *Les Mots*. Enfin, ce travail de mémoire, réalisé en 2023 par une de mes collègues de l'Université Mc Gill, Salomé Landry Orvoine[282] qui reprend des éléments de la théorie psychanalytique en les réactualisant en lien avec le mouvement critique de l'autothéorie. Tous ces exemples démontrent la richesse et la popularité de cet héritage critique qui continue d'infuser les travaux sur Cardinal à notre époque. Même si je m'attache, dans cette thèse, à m'en écarter, je ne peux que constater l'apport foisonnant de ces travaux à la considération littéraire de Cardinal puisque de telles analyses interrogent tout de même les procédés stylistiques employés par Cardinal, contribuant ainsi, de manière paradoxale, à sa reconnaissance en tant que créatrice.

Cette relecture anglophone a créé une réception en deux temps, d'abord une très large reconnaissance du public français, un succès commercial pourrait-on dire des *Mots pour le dire*,

---

[278] Lucille.. Cairns, *Marie Cardinal: motherhood and creativity*, Glasgow, University of Glasgow, coll. « University of Glasgow French and German publications », 1992, 281 p.
[279] Michele Louise Lassaga, « La relation mere-fille chez Beauvoir, Cardinal, Duras et Ernaux », M.A., 1997, 111 f.
[280] Eilene Hoft-March, *Clytemnestra's Desire: Marie Cardinal and the Mythical Maternal*, 2022, p. 10.
[281] Patricia Elliot, *In the Eye of Abjection: Marie Cardinal's « The Words to Say It »*, *loc. cit.*
[282] Salomé Landry Orvoine, « L'une contre l'autre: *Les Mots Pour le Dire* de Marie Cardinal comme autothéorie », M.A., McGill University (Canada), 2023, 135 f.

puis une reconnaissance, en tant qu'autrice et en tant que féministe à l'étranger. Pour étayer mon analyse de la différence notable de registre entre ces deux réceptions, j'aimerais me référer ici à l'expérience décrite par Carolyn Durham lors de l'écriture de son ouvrage sur Cardinal dans les années 1980-1990. Elle constate d'abord la renommée importante de Cardinal en France, en partie fondée sur une visibilité médiatique[283] :

> Marie Cardinal est fortement connue en France, en tant qu'auteur parmi les plus « populaire » dans tous les sens du terme. Ses livres suscitent l'intérêt d'un vaste lectorat dont on pourrait supposer qu'il soit majoritairement féminin[284]. Chaque personne que j'ai rencontrée dans les précédentes années a entendu parler d'elle (et grâce à l'émission Apostrophe de Bernard Pivot, la plupart d'entre eux se sont faits une image d'elle ainsi qu'une opinion à son sujet). Plus important encore, presque toutes les personnes rencontrées ont lu au moins l'une de ses œuvres[285].

Ici il est clair que l'autrice était largement lue et connue du grand public. Cependant, lorsque Durham envisage d'écrire un ouvrage critique sur Cardinal, les mêmes personnes rencontrées semblent surprises voir décontenancées et suggèrent d'écrire plutôt sur Marguerite Duras : « Ils expriment soit le regret que je n'ai pas plutôt choisi d'écrire sur Marguerite Duras soit me suggèrent que je devrais écrire sur Marguerite Duras[286]. »

---

[283] Voir à ce propos le cas particulier de la réception des *Mots pour le dire* analysée précédemment.

[284] Pour exemple, en plus du vaste courrier des lectrices reçu par l'autrice et déjà mentionné dans cette thèse, Gisèle Halimi, qui a travaillé avec l'autrice pour l'ouvrage *La Cause des femmes*, emporte avec elle *Les Mots pour le dire* comme lecture de vacances. Voir à ce propos Viviane Forrester, « Barthes, Lévi-Strauss, Duras, Lonsdale, Halimi... Leurs lectures d'été », *Le Nouvel Observateur*, n° 557, le samedi 12 juillet 1975.

[285] Carolyn A Durham, *The contexture of feminism: Marie Cardinal and multicultural literacy*, Urbana, University of Illinois Press, 1992, 300 p., p. 2. Je traduis : "Marie Cardinal is extremely well known in France, an immensely popular writer in every sense of the term; her books appeal to a general audience – one, moreover, that is assumed to be predominantly female. Everyone whom I have met in the last few years has heard of her (and thanks to Bernard Pivot's Apostrophes, most of them have formed a visual image – and an opinion – as well); more importantly, almost everyone whom I meet has read at least one of her books."

[286] *Ibidem*, je traduis : "either they express the wish that I had chosen to write about Marguerite Duras or they make the suggestion that I should."

Cette comparaison avec l'une des autrices contemporaines de Cardinal, que l'autrice admire apparemment beaucoup[287], n'est pas anodine. Toujours selon Durham, ce qui départagerait et unirait dans un même mouvement Cardinal et Duras serait leur rapport à l'*écriture*. Contrairement aux romans « grand public » de Cardinal, dont l'apparente facilité de lecture ne diminue en rien la richesse de sa poétique, Duras produit une littérature parfois associée au mouvement du Nouveau Roman, où le récit, les personnages et même la temporalité sont mis à l'épreuve. Même si cette affiliation pour Duras n'est qu'un exemple parmi d'autres courants auxquels elle aurait participé, cette comparaison souligne la différence, sur le plan de la réception, entre deux autrices pourtant contemporaines et écrivant toutes deux des œuvres de fiction fondées sur des expériences personnelles.

Une deuxième hypothèse qui découlerait de ce constat d'une réception contrastée en France entre un succès littéraire et une absence de reconnaissance de la critique. Comme l'esquisse Durham, cette non-reconnaissance en France serait à comprendre avec la définition même que recouvre le canon, dont le roman à succès ne ferait pas partie. Ne correspondant pas exactement ni aux normes du canon littéraire ni aux attentes des féministes dites d'avant-garde, son œuvre a donc plus facilement été écartée des histoires littéraires et des productions académiques.

Enfin, troisième hypothèse, cette reconnaissance plus importante de Marie Cardinal hors de France et particulièrement aux États-Unis et au Canada, pourrait être lue comme une conséquence de son installation au Québec, qui entretient des liens privilégiés avec ces deux espaces anglophones. Son ancrage au Québec, qui lui a assuré une certaine notoriété et lui a permis de traduire des textes pour la scène québécoise, lui a également ouvert les portes des

---

[287] « Il y a deux écrivains que j'aime beaucoup.... C'est Georges Pérec et Marguerite Duras. Ce sont des gens que j'admire infiniment.... Je trouve les livres de Duras. ..très intéressants, nourrissants pour l'écriture en tout cas. » Claire Marronne, « Un Entretien avec Marie Cardinal », *op. cit*., p 126.

cercles littéraires féministes. Et même si les traces de ces échanges sont assez minces dans les archives, certains facteurs permettent de déduire ce rapprochement que j'effectue ici. D'abord, le choix de Cardinal de se faire publier au Québec, chez VLB éditeur[288], n'est pas anodin, puisqu'il reflète concrètement la prise distance vis-à-vis de la France adoptée dans la posture de Cardinal à partir des années 1980.

[288] Cette maison d'édition, fondée en 1976, appartient au Groupe Ville-Marie Littérature, qui regroupe les éditions de l'Hexagone, les éditions TYPO rejoint par la suite (en 2004) par les éditions La Bagnole, qui publie des ouvrages destinés à un jeune public.

2 Partie II. Trouble dans les genres, trouble dans le genre : Marie Cardinal et la poétique de l'irrespect.

« Par les Français, par ma famille, j'ai eu toute la tradition, l'Église, toute la merde[289]. »

L'objectif de cette partie est de démontrer en quoi la poétique de Marie Cardinal relèverait d'une poétique de l'irrespect vis-à-vis des normes du champ littéraire français. À partir des recherches récentes sur l'espace littéraire transatlantique, mentionnées dans mon chapitre précédent, il me paraît important de revenir sur ce déplacement « géopoétique » (Laborie) effectué par Cardinal de l'Algérie vers la France, puis de la France vers le Québec. J'explorerai ainsi en quoi cette trajectoire, qui la rattache de fait au corpus transatlantique[290], permet à Cardinal de s'affirmer dans une posture de contestation des mouvements littéraires français[291] de la période.

J'examinerai cette question du déplacement dans deux formes littéraires distinctes, à savoir la pièce de théâtre (avec l'étude de cas de sa traduction de la *Médée* d'Euripide, intitulée *La Médée d'Euripide*) et le roman (*Une Vie pour deux*, le *Passé empiété*), deux campagnes d'écriture qui se superposent[292] chez Cardinal et permettent d'analyser non seulement son rapport à la langue, mais également à la culture littéraire française.

---

[289] Hélène Pedneault, *Marie Cardinal ou le discours des tricots*, *op.cit.,* p.21.

[290] Puisque sa poétique mobilise plusieurs références culturelles, elle coïncide avec la définition qu'en fait Laborie : « Il s'agit […] d'envisager des œuvres ou mouvements, européens ou non-européens, produits par ou reflétant des échanges, transactions, connexions entre les cultures et les littératures des continents délimitant l'Atlantique, Laborie Jean-Claude, Moura Jean-Marc, et Parizet Sylvie, *Vers une histoire littéraire transatlantique,* Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres Série Littérature générale et comparée », 2018, 344 p, p 11.

[291] Contestation dans l'usage de la langue mais aussi dans le refus de faire une traduction savante de *Médée*, dont elle propose au contraire une actualisation en lien avec la scène théâtrale émergente montréalaise.

[292] *La Médée d'Euripide* est un projet qui ne s'étale que sur quelques mois (hiver 1985-1986) et se fait en parallèle de l'écriture des *Grands Désordres* (1987) et dans la continuité des publications d'*Une Vie pour deux* (1978) et du *Passé empiété* (1983).

Il s'agira de comprendre en quoi l'établissement au Québec à partir des années 1980, avec l'adoption de la nationalité canadienne, influence le processus créatif ainsi que la posture auctoriale de Cardinal. Le Québec constituerait en effet un espace de reconnaissance plus important pour l'écrivaine. Le fait de contextualiser sa création m'amènera alors à situer l'autrice au sein des réseaux féministes québécois et me permettra en particulier de saisir ses liens avec la scène émergente montréalaise.

J'explorerai d'abord le rapport à la langue française, et au français québécois, que l'autrice s'approprie au fur et à mesure de son installation au Québec. Cette langue, l'autrice la décrit comme un « discours de colonisés[293] » et explique son attachement particulier à celle-ci dans son entretien avec Hélène Pedneault en 1984 : « Je me sers déjà de plusieurs mots québécois. La langue québécoise me touche beaucoup, je la trouve belle. Il me semble que, déjà, un peu partout dans mes livres, il est question du Québec, mais je ne sais pas comment ça évoluera[294]. » Cette affinité avec le français québécois, dans un média féministe très lu à l'époque, n'est pas anodin car il permet à l'autrice de manifester son intérêt pour le Québec tout en insistant sur son choix poétique du français québécois plutôt que de traduire la pièce en français « de France[295] ». L'écrivaine enracine ainsi son cheminement poétique dans un rapport de distanciation vis-à-vis de la littérature française et de la France en général. Cela résonne non

[293] Hélène Pedneault, *Marie Cardinal ou le discours des tricots*, *op. cit.*, p. 21.
[294] *Ibid*.
[295] Expression employée par différents organismes de promotion de la langue française, elle désigne le français tel qu'il est parlé en France et se distingue donc des autres langues parlées dans les espaces d'expression française. Il ne sert en aucun cas de référence aux autres usages.

seulement avec son identité pied-noir, mais également avec l'héritage culturel québécois[296] de la Révolution Tranquille et l'affirmation d'une identité fédérée autour de la langue française[297].

Afin de mieux ancrer ma réflexion, je me concentrerai dans le premier chapitre sur le cas de *La Médée d'Euripide*, une traduction de la pièce de théâtre antique effectuée par l'autrice entre l'automne 1985 et l'hiver 1986, pour le Théâtre du Nouveau Monde (TNM). Cette pièce se distingue, dans mon travail de recherche, des autres projets de Cardinal pour le théâtre québécois[298]. D'abord parce que, matériellement, dans les archives, j'ai eu accès au dossier de presse de *La Médée d'Euripide* ainsi qu'à une partie des premiers jets de traduction, contrairement aux autres projets dont je n'ai que les brouillons. Cette exo genèse m'a permis de mieux saisir les liens de Cardinal avec le milieu théâtrale québécois mais également de m'intéresser à la réception de *La Médée d'Euripide* au Québec (où a eu lieu la représentation), en France et dans le monde. De plus, dans la préface à *La Médée d'Euripide* (dont on retrouve des brouillons dans les carnets), l'autrice établit de nombreux liens entre sa création, son identité et cette traduction. Cette traduction est donc une sorte de révélateur ou de catalyseur pour l'autrice en cela qu'elle lui permet de développer un para discours sur la Culture, le féminisme ou encore le statut d'étrangère de Médée. Mon objectif est de comprendre en quoi la traduction confronte Marie Cardinal aux normes littéraires qui encadrent les classiques français : même si *Médée* d'Euripide n'appartient pas au canon littéraire français, et n'est pas rédigée en français, ses nombreuses traductions, elles, ont créé une tradition critique en France qui reprend les codes du canon littéraire français. Et c'est dans cet espace singulier que Cardinal se positionne contre

[296] Avec notamment les débats politique et poétique autour de l'indépendance du Québec et de l'affranchissement de ses liens avec la France et sa politique coloniale.
[297] En 1974, la Loi 22 établit le français comme la langue officielle au Québec. Peu de temps après, en 1977, la Charte de la langue française est adoptée (loi 101) permettant ainsi de protéger et de faire reconnaître le patrimoine linguistique québécois.
[298] Traduction de *Peer Gynt* d'Isben (1991, TNM) ou des *Troyennes* d'Euripide (1993, TNM).

les traductions françaises « de spécialistes[299] » en déplaçant curseur sur l'importance et la nécessité d'une actualisation de la pièce plutôt qu'un respect aveugle du texte source. J'aimerais ainsi appréhender les procédés mis en place par Cardinal pour s'approprier et réécrire le mythe de Médée sans trahir le texte grec d'Euripide (et donc en respectant certaines règles de traduction de cette tradition littéraire) ni céder complètement à la tentation de reproduire à l'identique les procédés établis de traduction des tragédies grecques classiques. Ce processus de « traduction-création[300] » fait ainsi dialoguer plusieurs grilles d'analyse, comme celle du rapport au langage (et à travers lui à la culture), mais aussi celle du genre puisque s'approprier le mythe de Médée, c'est aussi s'inscrire dans une démarche féministe de revalorisation d'un matrimoine[301].

Mais puisque cette forme d'écriture est une forme théâtrale, il m'a semblé important d'explorer, au chapitre deux, ces questions de la langue, des normes littéraires, et du genre, qui se posent différemment dans l'écriture romanesque. En m'appuyant sur l'étude des romans écrits à cette période, je me concentrerai sur la forme singulière choisie par Cardinal pour accueillir sa réflexion poétique et linguistique, soit une forme littéraire hybride, entre récit de soi, essai et récit de fiction. Mon corpus sera donc principalement centré sur les romans *Une vie pour deux* (1978) et *Le Passé empiété* (1983).

---

[299] L'autrice revient souvent sur cette expression qui désigne tout autant la critique littéraire et son jargon que la communauté scientifique au sens large (composée en majorité d'hommes). L'autrice condamne notamment l'usage du jargon comme une manière de conserver la connaissance dans des sphères de production ou de reconnaissance inaccessibles aux femmes, et plus largement à toute personne qui ne maîtrise pas ce savoir scientifique. Dans le cas précis de la *Médée d'Euripide*, Cardinal fait référence à l'ensemble des traductions existantes qui ont tenté de conserver la forme source sans prendre en compte les enjeux de réception de la pièce dans la société contemporaine.
[300] Marie Cardinal, *La Médée d'Euripide*, *op. cit.*, p. 164. « Je crois qu'une véritable traduction c'est une création. C'est une création à l'intérieur d'une autre création. »
[301] *Ibid*., p. 61. « L'histoire des femmes m'intéresse parce que je suis une femme, mais elle m'intéresse surtout parce qu'elle est l'histoire du silence et que, parvenu au tournant périlleux que l'atome et le terrorisme font prendre au xxe siècle finissant, il me paraît urgent d'écouter ce silence qui est fait, en réalité, d'une multitude de voix bâillonnées par un pouvoir épuisé. »

L'éclairage des archives me permettra également de saisir certaines singularités dans la poétique de Cardinal : en particulier l'ambivalence de sa posture qui oscille entre une voix auctoriale forte et affirmée (dans la traduction) et des moments de doute sur sa légitimité en tant qu'autrice. à écrire ses romans, et donc par extension à traduire Euripide. J'interrogerai ainsi cette identité narrative fluctuante à la lumière de cet irrespect présent dans le *Médée* afin de déterminer les modalités de détournement et de subversion à l'œuvre dans l'écriture de Cardinal. J'aimerais également identifier l'influence des esthétiques littéraires québécoises sur son processus, puisque ses amitiés littéraires, esquissées dans la première partie de cette thèse, apportent des éléments sur le contexte de traduction/création de *La Médée d'Euripide* notamment.

Cette articulation entre la critique génétique et le genre, permettra de mieux appréhender à la fois l'irrespect vis-à-vis des normes littéraires, mais aussi l'affirmation de Cardinal dans une posture auctoriale forte : celle d'une autrice qui s'autorise à écrire contre les normes et à se réapproprier des discours et des espaces marginalisés au sein des espaces littéraires francophones.

2.1 Chapitre 1 : « Traduire, un travail sur l'irrespect[302] ».

Le travail de traduction de *La Médée d'Euripide* offre un cadre théorique et pratique idéal pour mieux illustrer et saisir les caractéristiques de cette « poétique de l'irrespect » chez Cardinal. Déjà parce que le théâtre, en tant qu'art vivant, est très codifié. Ensuite parce que le mythe de *Médée* appartient au registre classique puisque cette pièce a été réécrite par l'un d'un des trois auteurs tragiques de la période hellénistique, et a ensuite infusé, par ses adaptations à la scène, tout un pan de la littérature francophone et internationale :

> Depuis les quatre dernières décennies, le mythe antique grec de l'infanticide Médée s'avère précisément un intertexte – avoué ouvertement ou évoqué en filigrane –, dans des œuvres d'auteures de divers horizons culturels et géographiques, dont la France, l'Italie, le Canada, les États-Unis, l'Allemagne, le Québec et l'Afrique. On aura même parlé d'une "*Medea Renaissance* " dans la littérature contemporaine, que l'on pourrait appliquer notamment à celle des femmes[303].

Marie Cardinal, lorsqu'elle traduit le texte en 1986, relève donc un défi : celui d' « actualiser[304] » Médée, en prenant en considération ce riche intertexte culturel, tout en essayant de ne pas déroger à la règle de fidélité au texte traduit, héritée de cette tradition

---

[302] Alice Ronfard, « Traduire », *op., cit.*

[303] Marie J. Carrière, *Médée protéiforme*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2012, p. 11-12, en ligne, http://ebookcentral.proquest.com/lib/umontreal-ebooks/detail.action?docID=920688. En plus de *La Médée d'Euripide* de Marie Cardinal, le corpus de cette étude comprend *No More Medea* de Deborah Porter, *La Medea* de Franca Rame et Dario Fo, *The Hungry Woman: A Mexican Medea* de Cherríe Moraga, *New Medea* de Monique Bosco, *Médée : voix* de Christa Wolf, *Petroleum* de Bessora et *Le livre d'Emma* de Marie-Célie Agnant.

[304] Yves Citton, « Chapitre XIII. Actualisations », dans *Lire, interpréter, actualiser,* Éditions Amsterdam, 2017, p. 384-404, en ligne, <https://shs.cairn.info/lire-interpreter-actualiser-pourquoi-les-etudes-litteraires--9782354801496-page-384>, consulté le 30 septembre 2025. « L'*actualisation* d'un texte débouche certes, parfois, sur des phases explicites de réécriture, aussi bien sous la forme fictionnelle de reprise ou de parodie que sous la forme critique d'exégèse et de constructions herméneutiques. Mais elle passe aussi, le plus souvent, par le simple fait que le lecteur "applique" le monde fictionnel aux paramètres et aux problèmes propres à son monde actuel, ce qui exige que le monde fictionnel qu'il (re) construit soit distingué du monde fictionnel qu'avait construit l'auteur ». Yves Citton, « Chapitre XIII. Actualisations », dans *Lire, interpréter, actualiser,* Éditions Amsterdam, 2017, p. 384-404, p. 397-398.

française de traduction dont Marie Cardinal est tributaire malgré ses tentatives pour s'en affranchir.

Vis-à-vis de cette négociation avec les règles de la traduction, la collaboration entre Alice Ronfard (la fille de Cardinal), metteuse en scène québécoise reconnue, et Marie Cardinal sur le projet de *La Tempête* (1991) offre quelques pistes de réflexion pour éclairer l'irrespect possible dans le geste traducteur. Comme pour *Médée*, *La Tempête* est un classique de la littérature non pas grecque mais anglaise. Or, cela semble *a priori* poser un problème à la metteuse en scène :

> Je voulais que ma mise en scène passe et, pour ça, égoïstement et maladroitement, j'étais prête à piler sur les alexandrins, à tordre les pieds de l'auteur, pourvu qu'on sente bien le naufrage du bateau et la terreur de ces hommes. Mais quand même, j'avais un petit problème : *La Tempête*, c'est un classique hein ! Alors je suis allée voir Marie Cardinal (je l'avais sous la main...), qui avait fait une très belle traduction de Médée d'Euripide. Je me sentais comme une adolescente qui a fait un mauvais coup et je me souviens lui avoir dit : "bon, écoute, là j'ai... j'ai un peu arrangé le texte du début de *La Tempête*. Qu'est-ce que t'en penses[305] ?"

On remarque d'emblée que le travail de Cardinal sur la pièce d'Euripide est resté en mémoire dans les cercles du théâtre québécois et qu'Alice Ronfard la considère, au-delà de leur lien biologique, comme un modèle. Outre cette collaboration pour le moins heureuse, cette inquiétude à l'idée d'arranger le texte résume bien la tension qui réside dans l'acte traducteur entre l'impératif de respecter le texte, surtout quand celui-ci est ce qu'on appelle un « classique », et la volonté de le transposer sur la scène contemporaine. Pour évidente qu'elle soit, puisqu'il faut bien toujours adapter un texte à la scène, la remarque de Ronfard et ses hésitations soulèvent un point crucial de la démarche commune aux deux femmes : jusqu'où peut-on aller dans la traduction d'un texte, en particulier si celui-ci est un « classique » ?

---

[305] Alice Ronfard, « Traduire : un travail sur l'irrespect », *op. cit*, p 85.

Cette interrogation est à comprendre en lien avec les normes du canon littéraire, en tant que processus de distinction et de transmission. Alain Viala, dans son article « Qu'est-ce qu'un classique ? », analyse le processus par lequel la définition première (œuvre appartenant à la période classique[306]) a été supplantée pour lui donner le sens d'une œuvre reconnue pour sa qualité littéraire, dont le but est de servir de modèle pour les générations futures[307]. Or, la notion même de modèle, associée intrinsèquement à celle de valeur littéraire, fait problème, puisque l'appellation « classique » semble avant tout affaire de *réception*.

Dès lors, la remarque d'Alice Ronfard sur le « petit problème » que représente la traduction d'un classique viendrait de la « surcharge sémantique[308]» du terme « classique » justement, qui, comme le souligne Viala, « se charge d'implications idéologiques[309] » :

> Il y a tant de codes ! Toutes les écritures sont codées, y compris celles qui prétendent ne pas l'être. Mais il me semble que, depuis toujours, l'écriture théâtrale est la plus codée. […] Aujourd'hui, la majorité des spectateurs n'a pas la moindre idée des lois de la tragédie hellénique classique et ces textes superbes sont perdus pour eux. C'est triste[310].

En conséquence, le « travail sur l'irrespect » que défend Ronfard se présente comme un « marchandage[311] », pour reprendre le terme de Cardinal, avec les codes de la tradition littéraire française qui incite fortement au respect strict du texte classique, compris ici comme un objet consacré[312] par les institutions littéraires.

---

[306] C'est le cas de Médée, en tant que tragédie grecque d'un des trois auteurs majeurs de l'époque classique (v^e^-ive siècle av. J.-C.)
[307] Alain Viala, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Littératures classiques*, vol. 19, n° 1, 1993, , p. 17.
[308] Alain Viala, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *op. cit,* p 19.
[309] *Ibidem*.
[310] Marie Cardinal, *La Médée d'Euripide*, Montréal, VLB, 1986, p 160.
[311] *Ibid.,* p. 18.
[312] Dans le sens où il y aurait une sacralité du texte ancien en cela qu'il représente un héritage à transmettre, un modèle, qu'on enseigne dans les classes.

De cet exercice d'équilibriste entre d'un côté l'injonction à respecter le texte, et, de l'autre, la volonté de l'actualiser, résulte un objet littéraire singulier : ni traduction ni adaptation, Cardinal comme Ronfard, créent une « traduction-création ». Sans changer une ligne (Cardinal insiste longuement sur ce point dans sa préface) du texte, les deux femmes s'attachent à rendre *l'esprit* de la pièce. « C'est à ce moment-là que j'ai lu la pièce dans le texte et que j'ai commencé à "traficoter" les mots. Je ne savais pas que j'étais en train d'entreprendre un travail de traduction. Je voulais juste retrouver l'esprit de la première scène[313]. »

La notion d'irrespect prend alors un tout autre sens : il ne s'agit plus d'un irrespect du texte source à proprement parler, mais plutôt des codes et des normes qui l'encadrent et peuvent le rendre opaque, intraduisible[314]. L'entretien avec Alice Ronfard, comme la préface et la postface de *La Médée d'Euripide*, dévoile ainsi les mécanismes du geste traducteur, qui constituerait donc un geste subversif, non pas vis-à-vis du texte, mais vis-à-vis des codes des institutions littéraires dans lesquels s'inscrit la traduction et des discours de « spécialistes » (en grec ancien, en littérature classique, en littérature…) sur ces traductions.

L'enjeu de ces deux traductions est donc d'actualiser le texte source. Il s'agit de « représenter » Médée, de la rendre présente à un public contemporain, mais également de la présenter à nouveau, sous un angle différent : non plus seulement comme une femme jalouse, mais comme une étrangère, une mère, une femme. Ceci explique la remarque d'Olivier Reichenbach, alors directeur du TNM, concernant *La Médée d'Euripide* traduite par Cardinal :

---

313 Alice Ronfard, « Traduire, un travail sur l'irrespect », *op. cit.,* p. 85.

314 « Littéralement intraduisibles, les grandes tragédies ! Il ne s'agit pas de vers, il ne s'agit d'aucune écriture poétique ou dramatique dans laquelle le français s'est exprimé, il s'agit de la métrique hellénique classique ! Inutile d'appeler à l'aide des versificateurs chevronnés, inutile de copier Corneille ou Racine, ou Rimbaud, ou Mallarmé... le résultat, quel qu'il soit, sera une trahison. » Marie Cardinal, *La Médée d'Euripide*, *op. cit.*, p. 33.

« […] et voilà comment, aujourd'hui, chez VLB paraît la plus jeune pièce de théâtre vieille de 1500 ans[315]. ».

En recentrant mon propos sur l'actualisation de Médée, je m'attarderai ainsi sur les trois aspects saillants que Cardinal développe dans sa préface, soit : le refus de conserver la métrique grecque et le « marchandage » entrepris avec Euripide ; le choix de transcrire la pièce en faisant usage du français québécois et de certains usages de langue « méditerranéens » ; et enfin, la sensibilité aux effets d'échos entre *La Médée d'Euripide* et les mouvements féministes de l'époque, avec une relecture et une réappropriation du mythe de Médée.

2.1.1 Le refus de la métrique et du « langage de spécialiste » chez Cardinal.

> Les hellénistes vont en perdre leur grec, mais les spectateurs montréalais vont assister au « retour du tragique », Une partie de la salle va crier à la trahison (« On assassine Euripide ! »), l'autre va hurler de douleur ou, tout au moins, sortir discrètement un mouchoir. Marie Cardinal vient de traduire la *Médée d'Euripide*[316].

Cette accroche d'un article du *Devoir* à propos de la première de *La Médée d'Euripide* nous donne un avant-goût de ce qu'a représenté le projet de cette pièce pour le théâtre québécois de l'époque. Une dualité est d'emblée visible dans la construction syntaxique, avec l'usage de la conjonction de coordination « mais », puis avec la dichotomie entre ceux qui vont « crier à la trahison » (les hellénistes) et ceux qui, par effet de *catharsis*, vont « hurler de douleur ou […] sortir discrètement un mouchoir ». Au-delà d'un pur effet d'exagération et de mise en contexte

---

[315] Olivier Reichenbach, Communiqué de presse, Fonds VLB éditeur, P812, Communiqué de presse, feuillet 4, AnQ, 1986.

[316] Stéphane,Lépine, « La Cardinal et la Médée », *Le Devoir, le 15 novembre 1986, page C1, disponible en ligne* <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2763395?docsearchtext=on%20assassine%20euripide>, consulté le 15 novembre 2024.

journalistique (qui implique une simplification drastique des faits), cette opposition est pertinente sur un plan poétique, tant Cardinal insiste sur sa volonté de désenclaver la pièce d'un discours de spécialistes et de privilégier l'aspect affectif du texte plutôt que sa forme.

Cardinal insiste sur l'importance de restituer Médée à son public et défend longuement son choix de renoncer à la métrique : « La perfection de sa composition classique ne pouvait plus aujourd'hui toucher que quelques spécialistes. S'attacher à la traduire ne pouvait servir qu'à étouffer encore la liberté et le courage de sa réflexion[317]. » Cette description de ses doutes, qui prend place dans son marchandage allégorique avec Euripide, nous donne à voir la lecture actualisante d'Euripide faite par l'autrice. Ce concept, vulgarisé par Yves Citton, se définit comme une reconstruction du sens « sur un autre plan » :

> Au cœur des lectures allégorisantes, affabulantes, et actualisantes, il y a donc cette même intuition profonde : ce que nous dit le texte à un certain niveau (littéral, dépeignant des réalités physiques) *doit être reconstruit sur un autre plan*, qui le mette au niveau d'autres réalités en phase avec le monde actuel de l'interprète[318].

Ce processus d'actualisation repose ainsi à la fois sur une restitution du sens à partir des grilles interprétatives du présent, mais également sur une identification de l'interprète aux enjeux du texte[319]. Yves Citton parle de « résonance interne », soit l'action de l'interprète qui mobilise l'ensemble des strates de sens qui constituent le texte : « […] les processus d'individuation induits par l'activité interprétative relèvent de la concrétion, de la cristallisation, de l'ajout de couches superposées qui traversent, relient, associent et reconfigurent des réalités *a priori* hétérogènes[320]. ». Et cette dimension interprétative *sensible* est bel et bien présente et assumée par Cardinal, qui met en scène le geste interprétatif et ses différents

---

[317] Il souligne. Yves Citton, « Chapitre XIII. Actualisations », *loc. cit,* p. 395.
[318] *Ibid*.
[319] « L'interprétation participe de *processus d'individuation* constamment *in progress*, qui sont à situer aussi bien au niveau de la personne du lecteur qu'à celui des collectivités dans lesquelles il évolue, ainsi qu'à celui de l'œuvre elle-même, dont le devenir est solidaire de l'individuation de ses lecteurs et de leurs communautés. » *Ibid.,* p. 398.
[320] *Ibid.,* p 399.

enjeux d'appropriation dans sa préface, qui s'ouvre sur : « La Cardinal, La Médée[321] ! » deux entités qui coexistent dans le geste de traduction et d'actualisation de la pièce.

Cependant, il faut souligner que Cardinal reste *fidèle* au texte d'Euripide, souci qui paraît à la fois dans sa manière d'aborder le texte (décrit comme un marchandage avec l'auteur[322]), mais également dans les critiques sur le texte : « Lorsqu'elle raconte sa conquête de la Médée, Marie Cardinal parle d'appropriation immédiate, intuitive et de familiarité si puissamment évocatrice que la traduction devient un exercice de rigueur et de distanciation des émotions[323]. » C'est en cela que la métaphore d'un marchandage avec Euripide est si pertinente, car Cardinal s'attache à désenclaver la pièce de ce para discours critique créé par la « classicisation » (Viala), soit le discours des appareils critiques, institutionnels et éditoriaux qui modèlent et établissent un « classique ». En ce sens, l'autrice déplace le curseur d'un respect du texte dans sa forme à un respect du texte dans son « esprit », son mouvement, son rythme :

> J'avais conclu un marché avec Euripide, un marché passionnant et exigeant. Exigeant, car, une fois libérés de leur beau carcan, je ne devrai jamais céder à la tentation de m'octroyer les mots de ce mort. Passionnant, parce que la métrique, que j'exclurai, apporte au texte un appui, une noblesse, que je devrai faire passer. Je me suis proposé de chercher une écriture qui ne s'articulerait pas sur les sonorités des mots, mais sur les rythmes des répliques et des séquences[324].

Cardinal illustre ici l'équilibre entre une actualisation du texte, qui nécessite une recréation du moins sur un plan allégorique, et l'impératif de fidélité, respecté puisque Cardinal n'a que

---

[321] Marie Cardinal, *La Médée d'Euripide*, *op. cit,* p 11.
[322] « C'est avec un immense respect pour Euripide que j'ai conclu ce marché. Mon but était de restituer *Médée* au public. Pas ma *Médée*, la sienne, la *Médée* d'Euripide ». Marie Cardinal, *La Médée d'Euripide*, *op. cit, p 41*.
[323] Guylaine Massoutre, « Pas à pas, mais pas mot à mot : la ferveur de la traduction chez Marie Cardinal (« la Médée » et « les Troyennes » d'Euripide) », *Jeu : revue de théâtre*, nº 68, Cahiers de théâtre Jeu inc., 1993, p. 78-88, en ligne, <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/1993-n68-jeu1071473/29269ac/resume/>, consulté le 9 novembre 2022.
[324] *Ibid*.

peu altéré le texte source. La « documentation[325] » importante fournie par Jean-Pierre Ronfard, qui a une très bonne connaissance du grec ancien et de la grammaire française, transparaît dans le travail de traduction entrepris par Cardinal. Pour exemple, la tirade de Médée, adressée aux femmes de Corinthe, dès la deuxième scène, est ainsi traduite dans la version mot-à-mot en prose d'Edouard Bailly :

> Ils [les hommes de la cité] disent que nous vivons une vie sans danger, à la maison, tandis qu'ils combattent avec la lance. Mauvais argument ! car j'aimerais mieux lutter trois fois sous le bouclier, que d'enfanter une seule. — Mais le même raisonnement ne s'applique pas à toi et à moi : toi, tu as une patrie, une maison paternelle, les aises de la vie et le commerce de tes amis ; moi, je suis seule, sans patrie, outragée par l'époux qui me ravit comme une proie à la terre étrangère, n'ayant ni mère, ni frère, ni parent, auprès de qui je puisse me mettre à l'abri du malheur[326].

Et voici la version de Cardinal :

> Et puis on raconte que notre vie est bien paisible, pas fatigante, alors que la vie des hommes est dangereuse, dure. Niaiseries !! Moi j'aimerais mieux faire trois guerres, debout sur mes deux pieds, plutôt que d'accoucher une seule fois ! Vous trouvez peut-être que j'exagère et c'est possible que j'exagère ! Mais, comprenez-moi, vous, vous êtes d'ici, vous êtes chez vous, vous avez vos amies, votre parenté. Moi, je suis seule. Je n'ai que Jason. Jason qui m'outrage, qui retourne notre histoire contre moi. Il dit qu'il m'a arrachée à une terre barbare. C'est vrai, mais cette terre barbare, c'était ma terre, c'était chez moi. Qu'est-ce que vous voulez que je fasse à l'étranger si je ne suis plus avec lui ? Ma vie n'a aucun sens s'il n'est plus avec moi[327] !

Dans cet extrait, on constate clairement que les effets de symétrie, présents dans le texte grec, ont été conservés : l'opposition entre le discours des hommes (*legousin*) et celui des femmes (« chez nous » : *oixonous*) avec cette référence à la difficulté de l'accouchement mise en contrepoint de la guerre, mais aussi le parallélisme entre la situation de Médée, en tant

---

[325] Marie Cardinal, *La Médée d'Euripide*, *op. cit,* p 153. « Je ne sais même pas comment j'ai réuni toute la documentation que j'avais. Je pense que c'est Jean-Pierre qui devait m'apporter ça. Tous les jours je lui lisais ce que j'avais mis au point, il avait l'air content et même, certaines fois, plus que content, ému. Il me donnait envie de continuer. »

[326] Euripide, *Médée / Euripide ; expliquée littéralement et traduite en français par Ed. Bailly*, trad. Edouard Bailly, Hachette, Paris, 1897.. En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3195106/f13.item.r=%C3%A9douard%20bailly%20traduction%20litt%C3%A9raire%20de%20la%20M%C3%A9d%C3%A9e> , consulté le 9 février 2026.

[327] Marie Cardinal, *La Médée d'Euripide*, *op. cit.*, p.57-59.

qu'étrangère (le je) et celles des femmes de Corinthe (le toi) marqué dans le texte grec par l'emploi de *μεν τε* / *χαι τε*, qui marque à la fois l'opposition et le parallèle fait entre les deux situations. Cardinal arrive parfaitement à retranscrire cette syntaxe et à faire entendre la subtilité du plaidoyer de Médée : le recours à une expérience commune et subie (l'accouchement, avec ce présupposé d'une vie de confort : « Et puis on raconte que notre vie est bien paisible »), qui est un procédé rhétorique d'empathie afin de sensibiliser les corinthiennes à sa situation d'étrangère.

Comme le rappelle lui-même Olivier Reichenbach, directeur du Théâtre du Nouveau Monde à l'époque, la traduction et les corrections de Cardinal se font au mot près : « Et les corrections qu'elle apportera plus tard, ce ne seront pas des pages entières totalement réécrites. Non. Un mot, par-ci, par-là, à la place d'un autre. […] Voilà comment elle a réécrit Euripide, Marie Cardinal[328]. »

Cette attention aux mots et aux écarts possibles, dans le geste traducteur, sont au cœur du processus créatif de Cardinal, que ce soit dans le projet de traduction de *Médée* ou dans son œuvre romanesque. Dès lors, pour en revenir à la dichotomie initialement présente dans l'article du *Devoir*, l'irrespect de la métrique, « crime » supposé vis-à-vis de l'impératif de respecter le texte, est en réalité une forme de déférence au texte classique et à ses codes.

2.1.2 Trouver le rythme ou comment faire parler Médée autrement que comme une « douairière Tourangelle » : la langue française travaillée à partir d'une perspective francophone.

[328] O1ivier Reichenbach, « Communiqué pour diffusion le 24 septembre à 17h », Communiqué de presse pour *La Médée d'Euripide*, p.4, Fonds VLB éditeur, P812, S4, D36, AnQ, Montréal, 1987.

Rythmes des saisons, rythmes des chansons, rythmes des mots[329].

Après avoir dépouillé la pièce des scories de la métrique et de l'appareil critique des « spécialistes[330] », l'autrice travaille donc à partir de cette notion de « rythme » qu'elle ne définit pas vraiment, mais qui revient à de multiples reprises dans le paratexte. D'abord utilisée pour désigner la structure même du texte traduit (« Quel texte ! Quel rythme ! Comme c'est bien fait, bien construit[331] ! »), la notion semble se décliner, puis s'élargir, englobant le rapport à la langue, à la culture et au genre.

Dans la poétique de Cardinal, le « rythme » est central et est avant tout viscéral. Issu du corps, il imprègne l'écriture et l'ancre dans une temporalité singulière, celle d'un corps menstrué. Dès lors, parler de rythme revient à décliner la notion au pluriel afin de saisir les variations, les cadences et les arrêts, aussi, qui donnent à la poétique de Cardinal un aspect organique : « Il y a un rythme dans la lenteur, dans ce qui est en train de se faire, que nous connaissons et que les hommes ne connaissent pas. Quels sont les mots qui expriment ça[332] ? » Cette interrogation, qu'elle adresse autant à elle-même qu'à Annie Leclerc, permet de faire du lien entre cette recherche du rythme et le travail d'écriture de Cardinal.

Pour autant, Médée étant une pièce de théâtre et de surcroît une traduction, la recherche d'un rythme s'y décline de manière singulière, distincte de celle mise en place dans la fiction. Le travail sur le rythme dans la traduction de Médée semble être lié à une dimension identitaire : il s'agit de faire entendre Médée, en tant que femme et en tant qu'étrangère. Dès lors, le rythme

---

[329] Marie Cardinal et Bénédicte Ronfard, *Au Pays de mes racines*, *in* Marie Cardinal, *Les Mots pour le dire et autres romans*, *op. cit.*, p. 1104.
[330] Marie Cardinal, *La Médée d'Euripide*, *op. cit,* p 157.
[331] *Ibid*.
[332] Marie Cardinal, *Autrement dit*, *op. cit.*, p 97.

est pensé au prisme de la « culture », terme polysémique dont l'autrice s'empare et qu'elle définit comme une matière organique à assimiler : « La culture n'est pas à subir, elle est à digérer, à connaître, à comprendre et, surtout, à faire[333]. »

Dans le cas de *La Médée d'Euripide*, Cardinal cherche à se défaire de la cadence imposée par la métrique hellénistique. Et justement, du fait de l'impossibilité de retranscrire la dramaturgie[334] particulière des pièces du théâtre antique, Cardinal peut s'autoriser à créer et proposer une autre langue pour faire parler Médée : « Une traduction est une création. Cela doit nécessairement être une création puisque chaque langue possède une vie qui lui est propre et que la traduction consiste à faire passer une œuvre d'une vie à une autre vie[335]. » Le processus d'identification à Médée, posé comme un présupposé de départ dans la préface (« La Médée ! La Cardinal ! /Ces deux-là[336] ! ») fait du lien entre ce désir de retrouver le rythme singulier de la pièce et le travail sur la syntaxe. Le but de Cardinal est de faire sonner Médée *autrement* :

> Je m'identifiais à sa Médée, je m'imaginais être cette femme dans sa tragédie de femme, j'étais le personnage principal d'un drame écrit par un Méditerranéen. La Cardinal allait savoir évoluer là-dedans avec la syntaxe et la mémoire de son sol, parce que cette syntaxe et cette mémoire sont en elle, depuis sa conception[337].

Ici Cardinal assume pleinement le parallèle entre son expérience personnelle et Médée. Elle va plus loin cependant en mettant en avant le rapport à la langue (évoluer dans la syntaxe) et son ancrage culturel. Le langage est donc ressaisi en tant qu'espace de réappropriation des mythes et de la culture.

---

[333] Marie Cardinal, *La Médée d'Euripide*, *op. cit,* p 44.
[334] Marie Cardinal et Bénédicte Ronfard, *Au Pays de mes racines*, *in* Marie Cardinal, *Les Mots pour le dire et autres romans*, *op. cit.*, p. 1104.
[335] Marie Cardinal, *La Médée d'Euripide*, *op. cit,* p 157.
[336] *Ibid*., p.11.
[337] *Ibid,* p 12.

Ce choix poétique permet à l'autrice de saisir le texte, non comme une forme figée appartenant au registre classique, mais comme un espace linguistique multiple, francophone, au sein duquel coexistent plusieurs usages de la langue française, et donc plusieurs « rythmes » différents. En conséquence, le fait de refuser de faire parler Médée comme une « douairière tourangelle ou comme une érudite de la cour parisienne[338] », qui pourrait *a priori* heurter les spécialistes d'Euripide, est pourtant cohérent avec le processus d'appropriation du mythe de Médée, rendu tangible par la relecture actualisante proposée par le texte de Cardinal : « [L]e projet de création de Cardinal suit "pas à pas le texte d'Euripide. Pas à pas, mais pas mot à mot[339]". Il s'éloigne à la fois de la traduction et de l'adaptation et rejoint, les modalités de la mythopoesis[340]. »

Je tiens également à souligner le fait que Marie Cardinal a fait le choix d'écrire et de publier *Médée* au Québec et non en France (le contrat avec Grasset ne vient que bien plus tard dans le processus éditorial comme en attestent les archives disponibles). Et l'ancrage au Québec joue un rôle important dans la manière d'aborder le texte d'Euripide puisqu'en choisissant de publier la pièce au Québec, et de la penser pour un public québécois, Marie Cardinal adopte une position forte, dans le champ des littératures francophones, en s'éloignant volontairement du canon littéraire français, considéré généralement comme le centre de la francophonie. Dans le paratexte de la pièce, elle assume et explique sa posture singulière par une volonté de prendre ses distances vis-à-vis du langage de spécialiste et élitiste proposé par les traductions françaises de Médée disponibles à l'époque :

---

[338] « Je ne pensais qu'à Médée, je ne voulais plus qu'elle s'exprime comme une douairière tourangelle ou comme une érudite de la cour parisienne, je voulais qu'elle parle comme une femme de mes parages. » *Ibid*., p 15

[339] Guylaine Massoutre, « Pas à pas, mais pas mot à mot », *ant. cit.*

[340] Marie J. Carrière, *Médée protéiforme*, *op. cit.* Terme qui désigne la manière dont un mythe se forme mais surtout se transmet. Ici Carrière fait référence à l'héritage intertextuel féministe de *Médée* d'Euripide dans lequel s'inscrit le texte de Cardinal.

> […] S'attacher à rendre la métrique en français contemporain est un exercice qui dénote une grande connaissance du grec ancien. Mais il résulte de cette compétence académique un ensemble de textes ampoulés, poético-littéraires, profondément ennuyeux, et auxquels, de surcroît, le public en général ne comprend rien parce que notre langue y est torturée au point de lui enlever toute vie[341]….

L'irrespect est donc à la fois à comprendre comme un irrespect de la forme du texte (refus de la métrique, du rythme du grec ancien) et un irrespect vis-à-vis des institutions françaises qui ont formé ce « classique » et continuent de le diffuser.

En cela, le Québec, du fait de sa situation géographique, mais également de son passé colonial avec la France, est vu par l'autrice comme un espace propice à la contestation : « Les Québécois me font penser aux Pieds-noirs ; j'ai toujours senti dans leur discours quelque chose de très proche de moi, c'est un discours de colonisés, pas souvent politique, mais passionnel, affectif[342]. » Il faut souligner que le Québec dispose d'un champ littéraire autonome, qui ne répond pas aux mêmes logiques d'écoles ou de canon que celui de la France. Cardinal le souligne également, en partageant son expérience en tant qu'autrice :

> En France, il n'y a pas, comme au Québec, une communication active entre les différents genres artistiques : littérature, cinéma, théâtre, danse, télévision, radio, etc. Et puis, en France, il y a énormément de spécialistes, qui sont très spécialisés. Des gens très compétents, qui savent tout d'une manière définitive. Si tu touches à leur domaine, toi qui n'es pas spécialement spécialiste, tu provoques une levée de boucliers, car il ne faut surtout pas toucher aux étiquettes, à la hiérarchie. C'est paralysant. Enfin, moi, ça me paralyse[343].

En conclusion, le déplacement de Cardinal au Québec lui a permis de renouer avec son identité d'étrangère (vis-à-vis du centre que serait la France dans la francophonie) et d'explorer les possibilités d'une langue, mais aussi d'un espace détaché, ou du moins qui s'est éloigné, de la tradition littéraire française.

---

[341] Marie Cardinal, *La Médée d'Euripide*, *op. cit,* p 36.
[342] Hélène Pedneault, *Marie Cardinal ou le discours des tricots*, *La Vie en Rose,* n° 17, mai 1986, p. 18-21, p 21.
[343] Marie Cardinal, *La Médée d'Euripide*, *op. cit, p 157.*

Cette relecture actualisante, qui digère le mythe de Médée, est donc audible, dans le texte, avec d'un côté l'usage d'expressions québécoises, comme le « niaiseries » dans la citation sur l'accouchement plus haut et, de l'autre, avec l'introduction d'onomatopées[344] propre à l'espace méditerranéen cher à Cardinal, qui fait sonner autrement le personnage de Médée. En travaillant dans le cadre de la langue française, qu'elle saisit en tant qu'espace pluriel, Cardinal parvient ainsi à faire entendre le statut d'étrangère de Médée à un public québécois contemporain. La comparaison entre le texte source et la traduction de Médée, que réalise Marie J. Carrière, permet de démontrer les liens, explorés indirectement par Cardinal en faisant le choix de traduire *Médée* écrite par Euripide et non la pièce écrite par Sénèque par exemple, entre le statut d'étrangère de Médée et la monstruosité de son filicide[345] :

> Médée l'étrangère est certes dénigrée et refusée comme être humain à part entière par sa société d'accueil, état de fait que Jason vient confirmer lorsqu'il apprend le meurtre des enfants. Selon lui, le filicide de Médée ne s'explique que par le fait même de sa barbarie, voire de son étrangeté : "Jamais il ne se fût trouvé de Grecque/pour oser" un tel geste (Euripide 1339-40). Médée ne peut être que cette véritable bête, pire qu'un monstre – « une lionne et non une femme,/plus sauvage que la Scylla du détroit tyrrhénien » (Euripide 1342-43), énoncé transposé avec l'aplomb caractéristique de Cardinal : Jamais une femme grecque n'aurait commis une telle monstruosité, jamais ! Maudit le jour où je t'ai embarquée sur mon beau bateau ! Maudit le jour où je t'ai préférée à une femme de mon pays. Tu n'es pas une femme, tu es une lionne sanguinaire, tu es une sauvage[346] !

Dans ce passage, la retranscription de Cardinal souligne l'injustice dont est victime Médée, qui perd non seulement sa condition humaine, mais également son identité de femme. C'est avec cette conscience aiguë de l'enjeu du texte que cette réplique, transposée en français

---

[344] Comme les nombreux « aïe aie aie » qui pourraient être la transcription de « youyou », soit des cris de joie ou de lamentations que l'on retrouve dans plusieurs cultures nord-africaines. « Je pensais aux bruits que font les femmes du Maghreb, de Provence, de Sicile ou de Macédoine, quand elles se réunissent pour un enterrement ou un mariage. Des bruits qui balancent ». Marie Cardinal, *La Médée d'Euripide*, *op. cit,* p 29-30.
[345] Marie J. Carrière, *Médée protéiforme*, *op. cit.*
[346] Marie Cardinal, *La Médée d'Euripide*, *op.* p. 104.

contemporain, permet de donner à voir les différentes facettes de Médée, et ainsi de lui donner une autre dimension que la seule vengeance d'une femme jalouse.

Au-delà d'un simple respect de la tension dramatique propre à une tragédie, je tiens à souligner les enjeux sous-jacents à une telle entreprise. Cardinal, en s'identifiant à Médée, apporte dans le texte sa propre subjectivité : elle le relit de son point de vue de femme et d'étrangère, sa traduction est donc une création située. Or, en s'engageant dans cette voie, elle va à l'encontre du discours critique produit par des spécialistes (en grec ancien, en mythologie, en littérature classique) et conteste donc le cadre scientifique qui accompagne un « classique » littéraire français. En proposant une traduction actualisante de *Médée*, c'est donc tout un pan de la tradition littéraire[347] que l'autrice conteste ou du moins remet en question :

> On ne nous entend pas, ou peu, ou mal. Nos voix sont incongrues : les mythes ne parlent pas, on les parle... Les sociétés occidentales ont donné la primeur à la Science, elles ont élaboré un langage scientifique et technique — le langage officiel —, le langage de la "vérité", qui élimine la subjectivité ; il se veut sans ambiguïté. Il est évident que, de là où nous sommes, du fond des mythes, nous ne pouvons pas employer ce langage et que, par conséquent, nous ne pouvons pas être entendues par les historiens[348].

Le « nous » qui fait référence ici aux femmes, et possiblement aux femmes étrangères, permet à Cardinal de penser sa traduction, en tant que création, comme un acte de relecture, qui lie ensemble les enjeux de la place des femmes dans l'Histoire et la Culture, des mythes associés aux femmes (notamment dans la littérature) et de la syntaxe poétique. En s'attachant à traduire Médée, elle souligne le pouvoir normatif de la langue française qu'elle cherche à se réapproprier.

---

[347] Les traductions de pièce de théâtre appartenant au registre noble de la tragédie.
[348] *Ibid.,* p.52.

2.1.3 *Médée*, un texte féministe ?

Le sort des femmes est le plus misérable de tous les sorts[349].

Un autre aspect de *Médée* qui a particulièrement touché Cardinal est la présence de nombreuses femmes dans le texte d'Euripide : « Ce sont les femmes de cette tragédie – Médée, la nourrice et les Corinthiennes – qui m'ont donné cette hardiesse. Car la cause qu'elles plaidaient était la même que celle que nous plaidons encore ! la cause des femmes[350] ! » Et ce constat entraîne Cardinal dans une réflexion de plusieurs pages sur la situation des femmes, et particulièrement dans le domaine littéraire (« Dévoiler le manque d'imagination et les machinations de ceux qui prétendent que les œuvres des femmes ne sont pas des œuvres[351]. »). Ce faisant, elle se rapproche de ce qu' Adrienne Rich, citée par Marie J Carrière, nomme une « gynocritique[352] » de Médée, geste décrit comme un nouveau regard porté sur les textes :

> Re-voir – l'action de regarder en arrière, de porter un regard neuf, d'entrer dans un texte ancien avec une nouvelle perspective critique – constitue pour les femmes bien plus qu'un chapitre dans l'histoire culturelle : c'est un acte de survie […]. Nous avons besoin de connaître l'écriture du passé, et de les appréhender d'une manière différente de ce que nous avons toujours connu ; non pour transmettre la tradition, mais pour briser l'emprise qu'elle a sur nous[353].

Le fait de vouloir « briser l'emprise » de l'histoire et de la tradition sur les écrits de femmes, et de relire les textes du passé coïncide avec la « prétention » de Cardinal : « Aborder les mythes, mais cette fois avec une tête et des yeux de femme, telle est ce que je veux bien appeler

---

[349] *Ibid*., p. 79.
[350] *Ibid, p 42.*
[351] *Ibid,* p 44.
[352] Ce courant critique des années 1970 consiste à porter un nouveau regard, féministe, c'est-à-dire à rebours des discours misogynes, sur les mythes et sur les textes.
[353] Adrienne Rich, citée par Marie J. Carrière, dans *Médée protéiforme*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2012, p 41. « Re-vision—the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction—is for women more than a chapter in cultural history: it is an act of survival […]. We need to know the writing of the past, and know it differently than we have ever known it; not to pass on a tradition but to break its hold over us. » Je traduis

mon invraisemblable prétention[354]. » Or cela passe par non seulement par une réappropriation, une re-connaissance des mythes, mais surtout par une déconstruction des codes critiques du canon littéraire, marqué par un imaginaire de La Femme[355]. L'autrice précise, par exemple, concernant la traduction du verbe « tekein » (souvent traduit par « enfanter » et qu'elle traduit par « accoucher ») :

> Or, dans le *Bailly*, le dictionnaire grec-français traditionnel, celui avec lequel les étudiants travaillent, à *tokos*, qui veut dire enfantement […] on ne trouve pas le mot accouchement, on trouve « action d'enfanter ou de mettre bas (pour les animaux) », on trouve aussi "action de donner naissance", "donner le jour", "mettre au monde", etc. Il y a une censure sur le mot accoucher […]. Pourquoi ? Je crois qu'accoucher n'est pas une action très « féminine » ni très "maternelle", c'est une action d'une extrême violence par laquelle se fait l'expulsion du fœtus, une action de rejet (rejeton...) et de délivrance (le placenta s'appelle aussi le délivre), tout cela est incompatible avec le bonheur d'une jolie-maman-qui-donne-le-jour-à-son-mignon-bébé... Quand Médée dit : "Je préfère faire la guerre que d'accoucher", ce n'est pas pareil que de l'entendre dire : "Je préfère faire la guerre que de mettre un enfant au monde[356]."

Cette remarque lexicale, qui touche du doigt la problématique de l'admissibilité de Médée, en tant que mère « filicide » (aspect qui émerge justement avec la version d'Euripide), est intéressante à plusieurs niveaux. D'abord parce qu'en s'appliquant à retraduire la pièce, Cardinal se rend compte, puis dénonce le sexisme des spécialistes, qui, par leur choix de traduction, véhicule un imaginaire « d'une jolie-maman-qui-donne-le-jour-à-son-mignon-bébé ». Par conséquent, en atténuant l'accouchement par des euphémismes ou des métaphores, ces traductions masquent la violence présente pourtant dans le texte (l'acte d'accoucher est comparé à l'acte guerrier). Enfin, le fait de souligner la maternité de Médée en mobilisant des

---

[354] Marie Cardinal, *Les Mots pour le dire et autres romans*, *op. cit,* p 1136.
[355] Ici l'emploi de majuscules se réfère à la forme figée, stéréotypée, de ce que devrait être une femme que ce soit comme objet littéraire ou comme sujet.
[356] Marie Cardinal, *La Médée d'Euripide*, *op. cit,* p 179.

images d'une mère douce et aimante ne fait qu'accentuer sa monstruosité, dont Carrière soupçonne le caractère fabriqué[357].

En lien avec le contexte des mouvements féministes de l'époque, dont l'engagement « relève d'une écriture de dénonciation[358] », Cardinal relit Médée et s'en empare, en transposant le texte dans un français québécois, mais également en dépouillant le texte des stéréotypes sur Médée et sur son statut de femme et d'étrangère. Cela fait écho aux expérimentations de ses contemporaines, dont « le point de départ […] est pris dans la démystification et le dévoilement de l'injustice sexiste[359]. » Dès lors, s'attacher à actualiser Médée dans une traduction qui fait fi non seulement de la métrique, mais également des codes qui encadrent la traduction d'un « classique » peut être considéré, à juste titre, comme une entreprise subversive et féministe, dans le sens où Cardinal donne une autre voix à Médée, un autre sens à son mythe, loin des stéréotypes de genre qui ont pu peser sur la réception et la représentation de ce texte antique.

J'ai longuement parlé d'actualisation dans ce chapitre et j'aimerais le clore en précisant ce que j'entends par là. Selon Yves Citton, la littérature se construit justement sur un ensemble de lectures actualisantes, qu'il définit ainsi :

> une lecture est actualisante dès lors que (a) elle s'attache à exploiter les virtualités connotatives des signes [du] texte, (b) afin d'en tirer une modélisation capable de reconfigurer un problème propre à la situation historique de l'interprète, (c) sans viser à correspondre à la réalité historique de l'auteur, mais (d) en exploitant, lorsque cela

---

[357] « Par ailleurs, à la lecture du texte d'Euripide, l'on pourrait croire que la capacité innée des femmes à faire du mal est un "fait" utile à quiconque cherchant à expliquer, ou du moins à refréner, la nature intenable de ses gestes criminels : "si la nature nous a faites,/nous les femmes, sans aptitudes pour le bien, nous sommes très savantes artisanes du mal" (Euripide 148-50). Cardinal transpose ces vers non sans l'ajout d'une teneur foncièrement sardonique : "Et, après tout, puisqu'il paraît que les femmes sont incapables de faire le bien, qu'au moins on nous laisse le privilège de faire le mal mieux que quiconque". » Marie J. Carrière, « Chapitre deux, *La Médée* d'Euripide », *Médée protéiforme*, *op. cit*., p. 50 .

[358] Aurore Turbiau, « Pensées et pratiques féministes de l'engagement littéraire (France, Québec, 1969-1985) », thèse de doctorat, Sorbonne Université, 2023, p. 65.

[359] *Ibidem*.

> est possible, la différence entre les deux époques pour apporter un éclairage dépaysant sur le présent[360]

En d'autres termes, actualiser un texte signifie à la fois être capable de le lire en saisissant le potentiel non réalisé du texte (dans le cas de *La Médée d'Euripide*, la portée féministe d'un tel texte mais aussi la résonnance avec l'espace francophone du XXe siècle) et la capacité des lecteurs et lectrices à rapprocher le texte de leur contexte contemporain pour mieux en saisir toutes les nuances de sens. De plus, cet « éclairage dépaysant », permet également de travailler avec l'anachronisme, compris non pas comme un regard contemporain plaqué sur le texte mais au contraire comme une manière de rendre le texte lisible en ajoutant des effets de sens possibles à ce dernier.

Dès lors l' « irrespect » de la traduction de Cardinal réside dans le fait d'assumer sa volonté d'actualiser la pièce, de la relire avec sa perspective d'écrivaine francophone du XXe siècle et donc d'oser en quelque sorte la rendre audible à un public non spécialiste. Pour anodin que cela paraisse désormais, à l'époque, le fait de ne plus considérer *Médée* comme une pièce de théâtre réservée à l'élite culturelle, de lui octroyer cette sensibilité féministe et de la destiner à un public québécois (et plus largement francophone) était une démarche assez transgressive. *La Médée d'Euripide* n'est donc pas à proprement parler la traduction d'un texte féministe, ni même une adaptation féministe d'un texte antique, mais plutôt un texte résultant d'une lecture actualisante de la *Médée* d'Euripide par Marie Cardinal.

L'actualisation du texte proposée par Cardinal reçoit un accueil plutôt chaleureux au Québec, encouragé par les publicités élogieuses de VLB éditeur[361]. Les critiques sont assez unanimes : « La réussite est indéniable, *La Médée* du TNM est une production séduisante[362]. »

---

[360] Yves Citton et François Cusset, *Lire, interpréter, actualiser: pourquoi les études littéraires?*, Paris, Éd. Amsterdam, 2007, p. 540.
[361] Le 25 octobre 1986, dans le journal *Le Devoir*, Cahier C, on peut lire : « Une histoire peu banale, celle de deux femmes qui ont connu l'exil et la différence. Un livre nécessaire pour comprendre l'histoire des femmes et son rapport à l'histoire de l'Humanité. Un texte qui fera date ! » *Le Devoir*, Montréal, 1986.
[362] Robert Lévesque, « Publicité », *Le Devoir*, Cahier A, 29 novembre 1986, p. A 5.

Cette reconnaissance dure dans le temps, puisqu'en 1993, soit sept ans après la mise en scène de Médée, la pièce est décrite comme un « Superbe spectacle, dont le souvenir est encore frais[63]. » Autre exemple, cette fois-ci en 2011, alors que *Médée* est de nouveau proposé sur scène au Théâtre Denise Pelletier, la metteuse en scène, Caroline Binet, « parle avec enthousiasme de l'adaptation de Marie Cardinal ». La *Médée* fait donc bien événement dans le milieu culturel montréalais et québécois[363].

En France, à l'exception d'une publicité[364] des éditions Grasset, le silence est total ce qui peut s'expliquer par l'absence de représentation de la pièce. Si on élargit encore le spectre, on ne trouve que peu d'échos de la réception de la pièce à l'international. Cependant, un média canadien anglophone évoque une « controverse » et semble désapprouver l'actualisation proposée par Cardinal : « Un critique a dit de *La Médée* de Jean Pierre Ronfard : nous avons attendu longtemps le retour de la tragédie, nous pouvons encore attendre un peu. Ceci constitue un pan de la controverse soulevée par l'adaptation audacieuse et inégale de la tragédie

---

[363] La même année, *Manhattan Medea***,** est montée à l'Espace Go à Montréal par Geneviève Alarie. Cependant, comme pour Cardinal, cette version de la pièce est critiquée pour son approche contemporaine trop éloignée du mythe de Médée. Voir à ce propos l'article paru dans la Presse : Jean Siag, « Manhattan Medea: dur passage à New York », *La Presse*, section Théâtre, 2 avril 2011, en ligne, <https://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/theatre/201104/02/01-4385907-manhattan-medea-dur-passage-a-new-york.php>, consulté le 12 mars 2026. Les deux approches ont pour point commun de se rapporter au texte d'Euripide soit pour l'évacuer soit pour s'en rapprocher : « Avant de s'investir dans la Médée moderne qu'elle interprétera, Geneviève Alarie est retournée à la source: elle a relu la tragédie d'Euripide. Pas pour s'en inspirer, mais pour savoir ce qu'elle devait fuir. Denise Guilbault, qui signe la mise en scène de *Manhattan Medea*, voulait une Médée résolument moderne, affranchie en quelque sorte de ses racines grecques."On a essayé de chasser la Médée d'Euripide, de l'oublier, presque", admet Geneviève Alarie. La comédienne raconte que, durant les répétitions, chaque fois que le travail tendait vers le théâtre antique, les artisans disaient à la blague que la toge dépassait. "On ne voulait pas de ça, mais on s'est rendu compte que cette Médée était encore là et qu'on en avait besoin." Alexandre Vigneault, « Manhattan Medea: Médée en Amérique », *La Presse*, section Théâtre, 13 mars 2011, en ligne, <https://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/theatre/201103/13/01-4378818-manhattan-medea-medee-en-amerique.php>, consulté le 12 mars 2026.

[364] *Le Monde*, 23 février 1987, en ligne: https://www.proquest.com/hnplemonde/docview/2565358876/756DBEDE70E74E22PQ/1?accountid=12543&sourcetype=Newspapers , consulté le 29 septembre 2025.

d'Euripide […]. Tout le monde en aime une partie, mais personne n'apprécie le tout[365]. » Cette entrée en matière donne déjà le ton de l'article et insiste sur l'aspect irrévérencieux de la pièce. Le critique poursuit :« Marie Cardinal, une auteure féministe, s'est attachée au récit d'Euripide avec avidité. Elle a théoriquement conservé l'ensemble de la pièce, mais n'hésite pas à ajouter des commentaires ou des exclamations contemporaines, ou encore à réarranger la poésie du texte, sous la forme insolente de la langue de tous les jours. » Le fait que le critique étiquette Marie Cardinal comme une auteure féministe expose ses biais vis-à-vis de la pièce et montre à quel point cette prise de position est dévaluée voire sévèrement attaquée. Le qualificatif « insolente » confirme mon interprétation de la poétique de Cardinal comme une poétique de l'irrespect justement parce qu'elle souligne l'écart entre la lecture actualisante proposée et les autres traductions et mises en scène déjà existantes de *Médée*.

Ainsi, les choix poétiques à l'œuvre dans le travail de traduction et de création ancrent bel et bien Cardinal dans une posture de défiance vis-à-vis du canon littéraire français. Cette irrévérence est d'autant plus mise en avant que, selon le critique, elle semble liée au militantisme de Cardinal, présentée comme une autrice féministe. Le projet de traduction de *Médée* permet donc de mesurer l'affirmation de Cardinal dans une posture auctoriale de contestation, d'irrespect qui se développe depuis les années 1970 : « Voilà une dizaine d'années, maintenant, que j'essaie de progresser en racontant des histoires de femmes : femmes d'aujourd'hui et femmes du commencement. Clytemnestre est l'une des héroïnes de mon dernier roman. Et aujourd'hui, Médée[366]. »

---

[365] Ray Conlogue, « Controversial Montreal production may point the way Toward a modern MEDEA », *The Globe and Mail*, section Features Theatre, 16 décembre 1986, p. C7, en ligne : http://global.factiva.com/redir/default.aspx?P=sa&an=glob000020011119dicg01vef&cat=a&ep=ASE>, consulté le 9 septembre 2025.

[366] Marie Cardinal, *La Médée d'Euripide*, *op. cit.*, p. 55.

Ce geste d'actualiser la pièce, par le travail sur le rythme, la langue et la réinterprétation du personnage de Médée, permet d'arrimer le travail de traduction de Cardinal aux luttes féministes et à cette *Medea Renaissance* qu'évoque Carrière. « Médée, les femmes, la culture, l'histoire, l'interprétation de l'histoire[367] » sont liées ensemble dans le processus créatif de Cardinal. Retrouver le rythme de la pièce en choisissant la prose, travailler la langue française comme un espace pluriel et multiple en faisant entendre tout à la fois le Québec et la Méditerranée, voilà en quoi cette traduction/création de Cardinal est subversive et peut être lue comme une pièce féministe.

[367] *Ibid*., p.47.

2.2 Chapitre 2 : des narratrices « hors normes », la subversion des codes de l'identité féminine dans *Une Vie pour deux* et *Le Passé empiété* de Cardinal.

> Ma vie était jalonnée de femmes. À commencer par celles de ma famille, puis mes professeurs et d'autres ensuite. Redoutables pour la plupart. Personnages sans équivoque, correspondant aux modèles féminins courants. Certaines laissaient passer cependant, dans les moments les plus privés, les plus secrets – entre femmes – dans les replis les plus intimes de leurs agissements, des gestes, des mots, des voix imprévisibles. Elles se révélaient guerrières surprenantes, chasseuses inattendues, imposantes Minerves, ou perfides Dianes, dont la nature virile scintillait au détour de leurs simples vies de femmes, à l'instant où l'affrontement entre elles et moi était devenu inévitable[368].

Cet extrait d'*Une Vie pour deux* introduit un renversement de perspective sur les femmes et leur quotidien, décrit comme un espace où l'« imprévisible » surgit. Cardinal présente aux lecteurs et lectrices des femmes qui se révèlent « guerrières surprenantes, chasseuses inattendues, imposantes Minerves, ou perfides Dianes, dont la nature virile scintillait au détour de leurs simples vies de femmes ». Le fait qu'ici les femmes « correspondant aux modèles féminins courants » s'autorisent, dans l'intimité et dans un entre soi féminins, à laisser entrevoir une virilité et une violence surprenante avec « des gestes, des mots, des voix imprévisibles », introduit dans le récit une sorte de trouble dans la représentation des femmes ou du « féminin », puisque ces modèles semblent « déborder » en un sens des catégories traditionnelles de genre. Et le recours à Diane ou Minerve n'est pas sans rappeler Médée, c'est-à-dire une figure allégorique, un mythe, qui accompagne la narratrice et lui donne une certaine légitimité.

Ce changement de paradigme, soit de l'archétype de la Femme, ou de l'éternel féminin, encadré et défini par les normes sociales et dévalué par des siècles de tradition littéraire, à une

---

[368] Marie Cardinal, *Une Vie pour deux*, in Marie Cardinal, *Les Mots pour le dire et autres romans*, *op. cit,* p 952-953.

entité multiple, vague, indéfinie, qui échappe à toute catégorisation, est rendu possible, pour Cardinal, dans l'espace de la fiction. Ce chapitre explorera donc l'irrespect dans le sens d'une contestation et d'un détournement des codes du féminin en littérature.

Ainsi, la réappropriation des mythes et de la langue française visible dans le travail sur *Médée* se traduit, dans les romans, par une remise en question des structures du schéma patriarcal. À l'image de la narratrice du *Passé empiété*, qui crée en « rebrodant par-dessus le travail du commencement, quelquefois à plusieurs reprises[369] », ou de Simone, la narratrice d'*Une Vie pour deux*, qui se saisit de l'histoire de Mary McLaughlin[370] (une gisante découverte sur la plage) afin de dire sa propre réalité, Marie Cardinal ressaisit le « féminin » tel qu'encodé par la littérature et en propose des variantes. Par la répétition, les glissements énonciatifs, ou encore la réécriture de récits de femmes, elle élabore un canevas dans lequel les définitions des termes « féminin » et « femme » sont réévaluées et mises à l'épreuve. Telle « Gullivera la géante[371] », à laquelle se compare Cardinal dans *Au Pays de mes racines*, qui « arrache ces amarres sans importance », ces « fils minuscules du souvenir, de la loi, de la science, de la morale, de la famille[372] », les narratrices d'*Une Vie pour deux* et du *Passé empiété* s'autorisent à exister en dehors des rôles de mère et d'épouse, rebrodant par-dessus le canevas de la tradition et proposant une autre représentation de la subjectivité au féminin.

2.2.1 Renverser le regard : changement de perspective sur les expériences féminines en littérature chez les narratrices de Cardinal.

---

[369] Marie Cardinal, *Le Passé empiété*, Paris, Grasset, coll. « Le Livre de poche », 1983, 349 p., p. 250.
[370] Voir analyse page 172.
[371] Marie Cardinal et Bénédicte Ronfard, *Au Pays de mes racines*, dans *Les Mots pour le dire et autres romans, opt. cit.,* p 1135.
[372] *Ibidem*.

Afin de démontrer en quoi les narratrices de Cardinal sont « hors-normes », potentiellement inquiétantes, j'aimerais d'abord m'attarder sur l'exploration de la norme et des schémas traditionnels par l'autrice. Par la répétition du motif d'une famille nucléaire non traditionnelle (une mère seule élevant les trois enfants, un père absent, poursuivant sa carrière à l'étranger), l'écrivaine propose des variations possibles du couple hétérosexuel fondé sur

> [d] es principes dans le genre : c'est l'homme qui commande. C'est la femme qui élève les enfants. L'homme a besoin de libertés [sic.] pour équilibrer le travail harassant qu'il fournit afin de nourrir tout le monde. La femme n'a pas besoin de libertés [sic.] parce que, par nature, elle n'a besoin que d'un seul homme et que, par ailleurs, elle est comblée par ses enfants. C'est la femme qui a soin du ménage parce que, par nature, elle est apte à ça tandis que l'homme n'y est pas apte du tout. La nature est bien faite, il ne faut pas la contrarier[373]...

On retrouve ici, bien avant le projet de *La Médée d'Euripide*, des échos de ce ton sardonique particulier à Cardinal, qui s'exerce souvent à l'endroit des normes patriarcales.

Ces variations, Annie Leclerc les analyse en lien avec le tiraillement, chez Cardinal, entre le « vague » associé au besoin de liberté, et le « réglé », associé au besoin de se conformer à une norme extérieure : « Il y a en toi une oscillation perpétuelle entre une subversion par rapport à la norme et un désir d'ordre[374]. » C'est cette tension structurelle qui va me servir de fil rouge pour mon analyse et me permettre de saisir en quoi l'irrespect, chez Cardinal, prend une forme toute différente dans la narration fictive, avec ce désir de représenter autrement, à l'instar de Médée, les femmes et leur quotidien.

---

[373] Marie Cardinal, *Autrement dit*, *op. cit.*, p. 160.
[374] *Ibid*., p. 157.

2.2.1.1 Déconstruire pour mieux bâtir : variantes critiques sur le couple hétérosexuel dans les romans de Cardinal.

Vouloir changer le couple c'est vouloir la révolution[375].

Une Vie pour deux (1978) est un roman centré sur Simone et Jean-François, un couple marié au bord du divorce qui décide de prendre des vacances en Irlande, à Corvagh. Leur vie quotidienne là-bas est alors perturbée par la découverte d'un corps sur la plage, identifié plus tard comme celui de Mary McLaughlin, une habitante d'un village alentour. Se sentant menacée par l'existence de cette femme, qui, même morte, intrigue son époux, Simone propose à Jean-François de retracer ensemble la vie de Mary. C'est cet exercice de narration à deux voix qui va permettre au couple de mieux se comprendre et de renouer leur lien, fragilisé par les rôles qu'il s'était attribué.

Décrit par l'autrice, en guise d'épitexte, comme une « image unique et saccadée […] composée des mille images lisses, fugitives, étrangères les unes aux autres, de leurs accouplements singuliers[376] », ce roman alterne entre trois récits qui forment la structure narrative de l'ensemble. D'abord, on suit le récit du quotidien fait par Simone, raconté au présent et à la première personne du singulier. Puis le récit des souvenirs de Simone est raconté au passé et à la troisième personne du singulier. Enfin, l'histoire de Mary MacLaughin[377]est répartie en sept chapitres : cette œuvre à quatre mains est d'abord orale, puis réécrite lorsque la narratrice décide de la coucher sur le papier, seule.

---

[375] *Ibid*., p. 157.
[376] Exergue à *Une Vie pour deux*, *op. cit*.
[377] Là le récit est fait par un narrateur omniscient, ce qui est plutôt surprenant : étant donné que ce sont les souvenirs de la narratrice, on aurait pu s'attendre à une permanence du « je ».

Le titre du roman, *Une Vie pour deux*, illustre la problématique du roman, à savoir comment exister dans cette union, voire cette fusion entre deux êtres, qu'implique un couple traditionnel. Le souhait de Simone, qui ouvre le roman en est un bon exemple : « […] j'avais imaginé que ce serait à Corvagh que notre couple prendrait la forme parfaite, belle, pleine, ronde, que nous cherchions depuis tant d'années... Que "nous" cherchions ou que "je" cherchais[378] ? » Cette question finale, qui semble opposer ou du moins mettre en parallèle le « je » et le « nous », permet de mesurer les possibles reconfigurations et variations qui s'opèrent dans le roman à travers l'exploration de la relation conjugale.

Simone compare l'institution du mariage à une « image d'Épinal[379] », immuable et « touchante » à laquelle pourtant elle ne parvient pas à s'identifier tant son ménage à elle est « […] baroque, incertain, instable, difficile à contrôler, toujours au bord de la faillite[380]. » Ce n'est pourtant pas faute d'avoir essayé de se conformer aux attentes, comme elle le souligne plus loin :

> Pour notre mariage nous avions respecté les coutumes les plus anciennes, les plus saugrenues, les plus incompréhensibles. Comme si nous avions voulu trouver les racines mêmes du couple, celles qui enfoncent solidement un homme et une femme […] dans la terre de l'humanité. C'était fait sans doute pour prouver à nos familles et à nous-mêmes que nous allions construire quelque chose de ferme et d'essentiel[381].

Ici le fait de s'enraciner « dans la terre de l'humanité » montre l'immobilisme ainsi que le caractère éternel et absolu de ce rite que constitue le mariage. Le fait que la narratrice souligne qu'il y a eu volonté de « prouver » quelque chose montre également que leur mariage est pensé selon un référentiel collectif (instauré par la tradition) auquel les époux peuvent se comparer.

---

[378] Marie Cardinal, *Une Vie pour deux*, *op. cit*., p.13.
[379] *Ibid*., p. 21.
[380] *Ibid*., p. 22.
[381] *Ibid.,* p 13.

Cependant, ce « nous » formé et souhaité par le couple, apparaît illusoire. Simone émet un doute sur cette unité, ce « quelque chose de ferme et d'essentiel » qui les lie ensemble, avant même de découvrir le corps de Mary, qui provoquera sa jalousie : « J'écris "Nous" et à l'époque je pensais "Nous". Mais ce "Nous" ressemble maintenant à une trahison. Car, depuis nos vacances en Irlande, il m'est devenu impossible de me substituer à Jean-François[382] […]. » La substitution, nécessaire dans le schéma d'une vie pour deux, est supplantée par le besoin de la narratrice d'exister et de s'exprimer au « je » plutôt qu'au « Nous ». Cette impossibilité de s'identifier à cette image d'Épinal, qui pourtant a structuré leur relation pendant de longues années, va alors amener Simone à s'interroger sur sa propre identité.

Et précisément, l'histoire de Mary McLaughlin, qu'ils élaborent ensemble d'abord, et dont Simone va s'emparer par la suite, permet à la narratrice de s'affirmer dans ce doute, de le partager avec son époux et, ce faisant, de rendre réelle la prise de conscience du sacrifice sous-jacent au modèle d'une vie pour deux êtres : « La fusion manifeste contenue dans le modèle deux-en-un du couple, représente de fait soit une dichotomie fondamentale (à l'image de l'Irlande, un pays divisé en son sein) soit une unité fausse fondée uniquement sur les privilèges et les besoins du partenaire masculin[383]. » Simone, par la remise en question de ce modèle unique du couple, qui prend la forme, dans le roman, d'un cheminement de pensée, d'un monologue intérieur, va donc confronter sa réalité à ses espoirs. Cette prise de recul, renforcée par le récit de Mary, ouvre la voie à un possible démantèlement et remaniement de cette image d'Épinal.

Cependant, si le modèle du couple deux-en-un est réévalué avec douceur dans *Une Vie pour deux*, il est repris de manière beaucoup plus destabilisante dans *Le Passé empiété* où

---

[382] *Ibidem*, p. 14.

[383] Je traduis : "For the apparent synthesis contained in the two-in-one concept of the couple in fact represents either a fundamental dichotomy (like Ireland, a country divided against itself) or a false unity based on the privilege of the male *one"*. Carolyn A. Durham, « Feminism and Formalism: Dialectical Structures in Marie Cardinal's *Une Vie pour deux* », University of Tulsa, Tulsa Studies in Women's Literature, Spring 1985, p. 83-99, p .

la violence du sacrifice demandé est bien plus présente. La narratrice, quand elle s'essaie à une généalogie des racines du mal-être qui la ronge, se remémore le couple formé par ses parents Mimi et Jean-Maurice. Or, dans le récit supposé de leur rencontre, puis de leur mariage et enfin de la scène de viol conjugal qui « ouvre » la nuit de noces, c'est précisément le désir de posséder sa partenaire qui rend fou le mari et motive son acte ignoble : « Il se colle à elle, il voudrait l'englober, l'enrober, la laquer de lui. Qu'elle entre dans sa structure, qu'il l'absorbe, qu'elle soit lui[384]. » Ici plus de négociations possibles, plus de dialogues : Mimi est piégée, réduite à servir la seule identité possible dans le couple, celle de son époux.

Quant au couple formé par la narratrice et Jacques, en écho au schéma de réconciliation présenté dans *Une Vie pour deux*, c'est la solitude qui « sauve » la narratrice de son mariage et lui permet de démêler les nœuds de la tradition et de sa vie, brodées ensemble en un motif complexe. Lieu de réunion dans *Une Vie pour deux*, le voyage en bord de mer dans *Le Passé empiété* est un constat d'échec du couple et une acceptation de l'absence de l'autre, à la fois souhaitée et subie. Décrit comme « un mari de vacances », Jacques a fui. Et la raison de son départ est l'affirmation de sa femme dans son statut de créatrice, affirmation dont la conséquence directe est de faire exister la narratrice, pour elle-même, en dehors donc du schéma du couple deux-en-un :

> Plus tard, alors que mon succès s'installait, ses absences se sont multipliées et un matin, peu de temps avant qu'il avoue : "J'étouffe ici... ", il m'a parlé d'une jeune femme qu'il voyait souvent et il a dit : "Que veux-tu, elle est gentille, elle me tient compagnie, elle me rend service, c'est une béquille..." […] Je n'ai pas compris qu'il avait à ce point besoin d'être assisté, besoin d'être l'unique centre d'intérêt d'une femme[385].

Le modèle du couple en symbiose est mis à mal par les variations que proposent les romans de Cardinal. À l'instar de Médée, trahie par Jason au prétexte qu'elle n'est pas conforme aux

---

[384] Marie Cardinal, *Le Passé empiété*, *op. cit.*, p. 209.
[385] *Ibid*., p. 43.

attentes de la tradition (elle n'est pas grecque), les narratrices de Cardinal démystifient le rapport de domination intrinsèque au couple hétérosexuel et le poids d'une telle abnégation sur l'existence des épouses. Les narratrices sont contraintes soit d'être entièrement « absorbée » par leur partenaire, soit d'aller contre ce sacrifice demandé et, par conséquent de s'affirmer dans une posture hors norme, subversive, qui les expose, comme Médée, à la critique sociale et à l'abandon marital par leurs époux. Cardinal explore donc cette tension entre conformité et subversion tout au long de ses romans, procédé qui la rapprocherait des esthétiques romanesques féministes :

> Cette position intermédiaire des femmes, plongées dans le système idéologique auquel elles tentent justement de s'opposer, rend compte de la dualité entre la création et la destruction, entre conformité et résistance, qui définit le processus d'écriture pour les femmes aujourd'hui : "Il faut écrire. Tracer jour après jour notre propre texte… Subvertir jour après jour l'autre texte qui nous empêche[386]".

Ainsi, créer, pour les femmes, constituerait une possibilité d'échapper à l'enfermement manifeste du discours patriarcal sur l'éternel féminin, définition figée qui appelle de fait un cadre normatif dont le poids pèse lourdement sur l'existence même des femmes. Le fait que Cardinal, dans ses échanges avec Annie Leclerc, aborde cette subversion « du texte qui [les] empêche » est cohérent selon moi avec l'élaboration d'une poétique irrespectueuse et la création d'un langage oblique, puisque tous deux s'élaborent à partir du discours dominant pour mieux le déconstruire et le réinventer.

2.2.1.2 La création comme vecteur d'émancipation : rebroder par-dessus les fils de la tradition.

[386] Marie Cardinal, *Autrement dit*, *op. cit,* p 222.

> Depuis que mes broderies étaient connues, on aurait dit que Jacques, mes proches, ma famille, ceux qui profitaient le plus de leur succès, s'étaient mis à me considérer comme un spécimen anormal d'une espèce dûment répertoriée[387].

La mise en abyme de la création, dans les romans de Marie Cardinal, permet de montrer le processus par lequel les narratrices en viennent à s'affirmer et à assumer leur identité propre, en tant que femme et en tant qu'individu, en dehors du couple et des rôles qui ont été attribués de manière arbitraire aux femmes :

> Notre réalité fluctue selon les modes et les besoins des autres. Tantôt déesses, tantôt mères, tantôt guerrières, tantôt sorcières, tantôt esclaves, tantôt mamans. Cela dépend des nécessités d'une politique et d'une économie que nous ne choisissons pas. Nous sommes assignées à des normes physiologiques et esthétiques que nous n'avons pas décidées[388].

Dans *La Mule de corbillard*, Madeleine n'envisage pas le mariage. Elle s'y refuse : « L'amour d'un homme était une matière périssable sur laquelle je ne pouvais rien construire. Il me fallait un élément solide qui accompagnerait toute ma vie[389]. » La seule relation amoureuse vécue par la narratrice, avec Pierre Landrieux, se développe par ailleurs hors mariage. Le départ brutal de ce dernier, qui se fait sans explications, créé un vide chez Madeleine, dont elle met dix ans à se remettre.

On pourrait croire que c'est à partir de l'absence de l'amant que se concrétise l'envie de créer, justement pour combler ce manque. Or, dans *La Mule*, Madeleine se laisse le temps de guérir de cette rupture avant d'entamer la création de son chef d'œuvre. Il ne s'agit pas de créer en lien avec le masculin, mais de créer pour soi. L'amorce du processus de création de la cathédrale se fait « [u]n soir que [Madeleine] ne distingue pas des autres soirs. Un soir où [elle]

---

[387] Marie Cardinal, *Le Passé empiété*, *op. cit.* p. 41.
[388] Marie Cardinal, *La Médée d'Euripide*, *op. cit, p 51-52.*
[389] Marie Cardinal, *La Mule de corbillard*, *op. cit.,* p 113.

devai[t], pourtant, être enfin libre et forte[390] […]. » Ici la description d'elle-même comme « libre et forte » la place dans une posture de sujet autonome, réparé. Elle est sortie de sa douleur.

Plus loin dans le récit, quand elle finit par trouver l'idée du matériau pour sa Cathédrale Madelonne, la narratrice fait référence à elle-même comme à une « reine » : « Paysanne dérisoire. Reine des escargots et des roseaux sans vie. Souveraine pour un soir des fins naturelles[391]. » Même si le titre semble tourné en dérision, avec cette construction antithétique d'un reinaume éphémère (« pour un soir ») et sans objet puisque ses sujets sont morts ou inertes, il n'en reste pas moins que la narratrice se projette dans une posture de pouvoir. Pour renforcer cette image, elle use de tout un lexique qui a trait à la royauté. Elle compare la première colonne de roseau à un « sceptre luisant, net, inutile », puis, à la fin, lors de la scène de destruction de la Cathédrale, elle décrit ainsi son œuvre : « C'était aussi mon sceptre, ma couronne, ma parure[392]. » On voit ici que la posture de reine s'affirme au fur et à mesure que le projet prend vie jusqu'à créer dans le texte un effet de symétrie : le sceptre, d'abord inutile, fait ensuite partie intégrante d'une parure royale ; alors qu'elle pense à l'éclairage de la Cathédrale, et qu'elle parachève les vitraux, Madeleine s'extasie sur son travail : « J'étais la reine d'un palais oriental où, pour me distraire, on avait entassé des planètes ravissantes, des bulles, des sphères, des univers de lianes et d'algues. On avait fait pousser pour moi une forêt vierge aimable, un paradis éblouissant[393]. » Ici les escargots et les roseaux ont pris vie pour former « un univers de lianes et d'algues », « une forêt vierge aimable », soit un paysage vivant et luxuriant.

Le nom que la narratrice donne à sa cathédrale est également significatif de l'ambivalence, pour une femme, à exister pour elle-même. Forgé *a priori* sur son prénom (Madelonne/Madeleine), le fait que ce soit une cathédrale m'a amenée à questionner un possible

---

[390] Marie Cardinal. *La Mule de corbillard*, *op. cit.*, p. 116.
[391] *Ibidem*, p.118.
[392] *Ibid*.
[393] *Ibidem*.

intertexte religieux. Or, après une brève incursion dans les mythes chrétiens, la figure de Sainte Marie-Madeleine[394] semble correspondre à l'histoire de la narratrice. Déjà parce que le nom Madeleine renverrait à la forme de la tour, symbole de l'orthodoxie et de la foi. Or, Madeleine, quand elle construit sa cathédrale, commence par les colonnes, qu'elle considère comme l'élément essentiel de sa construction. Autre élément, Sainte Marie Madeleine est une figure ambivalente : considérée à la fois comme l'Apôtre des apôtres, la « tour » ou « colonne » de la foi, elle serait également associée par Grégoire le Grand à la figure pêcheresse de Marie de Béthanie[395].

De la même manière, Madeleine, qui établit pourtant un édifice religieux à partir de colonnes (référence possible au mythe), célèbre non plus le Christ, ou la religion de façon générale, mais elle-même et sa relation à la nature (puisque les éléments de cette Cathédrale sont tous issus de la terre Mère). On pourrait ainsi y lire une réinterprétation émancipatrice du mythe de Madeleine, interprétation cohérente avec l'entreprise de réappropriation des mythes (comme celui de Médée, ou de Clytemnestre) par Cardinal.

Le fait que la Cathédrale soit détruite par Madeleine est également un élément intertextuel fort : en tuant son propre « enfant », elle se rapproche de la figure médéenne. Cet acte de destruction, qui annonce le projet de vengeance de la narratrice, peut aussi être lu comme un refus radical de se soumettre à l'autorité de celui qui la dépossède de sa terre et de son œuvre.

---

[394] « Figure synthétique, la Madeleine occidentale naît au vi^e^ siècle de la fusion, opérée par Grégoire le Grand, de trois figures évangéliques. (1) L'anonyme du repas chez Simon dans les synoptiques : notons que seul Luc la qualifie de pécheresse. (2) Marie de Béthanie: modèle de contemplation, elle accomplit l'onction dans le quatrième évangile. Enfin, (3) Marie de Magdala, la disciple fidèle. Libérée de sept démons par le Christ, elle l'accompagne au Golgotha et sera, au matin de Pâques, le premier témoin de sa Résurrection. » Rondou, Katherine, « "Des souvenirs dormant dans cette chevelure"… étude de la chevelure de sainte Madeleine dans la littérature contemporaine », *Studi Francesi. Rivista quadrimestrale fondata da Franco Simone*, n° 161 (LIV | II), septembre 2010, p. 232-243, p. 232, en ligne, <https://journals.openedition.org/studifrancesi/6503>, consulté le 19 septembre 2025.

[395] Hypothèse que semble confirmer l'hagiographie de la sainte puisque « la chevelure, [élément chargé d'érotisme], avec les larmes et le parfum, constituera l'un des principaux emblèmes magdaléens ». *Ibid*.

Madeleine sort donc du cadre de ce qui est attendu d'elle (la docilité, la soumission, le renoncement) et est dès lors perçue comme une menace, une sorcière, qui se rapproche donc de la figure de la pécheresse : « La sorcière, la sorcière : je vois cela écrit dans leurs yeux quand ils me regardent. Pas sorcière du tout. Il faut ouvrir les yeux, il faut aimer[396]. » Les ouvriers et Garcia soupçonnent même un « pacte avec le diable[397] », accusations que Madeleine ne prend pas la peine de nier, préférant évoquer son pacte avec la nature, motif soutenu dans le roman par l'emploi de la métaphore filée du secret, d'une connaissance partagée uniquement entre la terre et elle.

Dans le *Passé empiété*, la narratrice crée elle aussi, non pas pour combler un manque, mais pour elle-même. Dès le début, la broderie est associée à la liberté, affichée avec le choix du « passé empiété », un point permettant de rebroder par-dessus les fils afin de créer du volume et des formes à l'envie. Comme dans le processus créatif de Madeleine, pour qui la Cathédrale prend de plus en plus d'espace jusqu'à occuper une pièce entière, la narratrice du *Passé empiété* décrit l'aménagement qu'a nécessité sa création dans sa vie quotidienne : « Moi, encouragée par lui et par mes "clients", j'ai osé m'adonner à "ça". J'ai commencé par me ménager un atelier, un espace pour moi toute seule où j'allais de temps en temps, puis tous les jours. D'abord j'y restais une heure ou deux, ensuite huit ou dix heures, et même plus si la maison me le permettait[398]. » L'abandon de son époux, et le mépris de sa famille surviennent à la suite de cet aménagement, et ce, en dépit du fait que la narratrice ne s'autorise à créer qu'après s'être occupée de la maison, des enfants, *etc*.

Elle évoque l'« indécence » de sa situation à travers les regards critiques de son entourage :

---

[396] Marie Cardinal, *La Mule de corbillard*, *op. cit,* p 114.
[397] *Ibidem*.
[398] Marie Cardinal, *Le Passé empiété*, *op. cit*., p. 41.

> Ils ne savaient pas comment interpréter mon épanouissement et ils en ressentaient de la gêne. Je crois qu'ils me trouvaient indécente. Oui, c'est ça, indécente. Trop d'étrangers à me regarder. Cet éclat suspect que je prenais, cette gaieté, cette force ! Cette liberté, cette autonomie, cette indépendance[399] !

Comme pour Madeleine, dont la réussite agricole paraît suspecte et éveille la convoitise, ici c'est bien l'autonomie financière et « l'éclat » de la narratrice qui posent un problème. Dans une société patriarcale, et, selon le modèle du couple deux-en-un, l'épouse devrait uniquement se préoccuper de son époux et de ses enfants. On attend d'elle un abandon de sa personne, une abnégation totale. Or, la narratrice détourne ici une activité féminine, un loisir normalement utile à la famille, pour servir ses propres intérêts. Elle devient donc « indécente ».

En conséquence, avoir fait de la broderie un travail artistique reconnu alimente l'image d'anormalité construite par la famille de la narratrice :

> Ma famille, avec une obstination qui me mettait mal à l'aise, ne me sortait jamais du cadre qui aurait dû être le mien, celui d'une mère de famille ayant passé la quarantaine et qui occupait ses loisirs à broder. Mes enfants eux-mêmes, entrainés par l'ironie complaisante de leur père, n'aimaient guère la renommée qui m'entourait et ils dépensaient l'argent que je gagnais comme si cet argent n'avait pas été le fruit de mon ouvrage, mais plutôt un gain de loterie. Jacques, finalement, ne comprenait pas que mes broderies puissent être traitées d' « œuvres ». « Les gens sont fous, disait-il, car enfin, la broderie, c'est de la broderie. » Lui, il parlait plutôt de mes tableaux comme s'il s'était agi de pot-au-feu ou de ragoûts réussis. Mon succès l'agaçait[400].

La création est dévalorisée, rattachée aux tâches ménagères par la comparaison avec la cuisine. Le fait que la narratrice reprenne chacune des strates familiales et finit par son couple est également signifiant : le rejet est global, total. Le fait que son époux, d'abord encourageant, se renferme puis abandonne carrément le foyer au prétexte d'être étouffé par ce succès démontre bel et bien qu'implicitement il se projetait comme l'unique support financier du ménage, le seul à qui la reconnaissance serait due.

---

[399] Marie Cardinal, *Le Passé empiété*, *op. cit,* p 45.
[400] *Ibid,* p 44.

Cette construction de la réflexion éclaire sous un angle nouveau la culpabilité de la narratrice vis-à-vis de l'accident de ses enfants, renversés par un camion lors d'une sortie avec la moto neuve achetée par leur mère. Outre l'intertexte médéen, avec cette peur d'avoir tué ses propres enfants, le drame de l'accident réside également dans le non-respect de son rôle en tant que mère, mais aussi en tant qu'épouse. C'est parce qu'elle gagne beaucoup d'argent qu'elle a pu offrir cet engin à ses enfants :

> En vivant comme je vivais, moi, à cinquante ans, j'ai bousculé quelque chose de grave. (Au commissariat, malgré mes deux enfants à l'agonie, le commissaire méprisant et goguenard : « Ah, c'est vous la "dame" qui s'intéresse aux motos, aux grosses cylindrées ?! ») J'ai bousculé quelque chose qui touche à l'ordre de la nature, à ce qu'on appelle "les lois de la nature[401]".

Ici l'argument des lois de la nature est semblable aux accusations dont Médée fait l'objet : « Tu n'es pas une femme, tu es une lionne sanguinaire, tu es une sauvage ! » En existant en dehors des codes, les deux personnages perdent de fait leur statut de femmes. Le titre de « dame » est d'ailleurs remis en question dans le texte par l'emploi des guillemets, qui insiste sur le ton ironique du policier.

Comme Médée, la narratrice est alors perçue comme une anomalie. Elle est considérée comme la seule responsable puisqu'elle seule a dérogé aux règles du couple, construit sur le modèle d'une vie pour deux, sous-entendu la vie du mari, non celle de l'épouse. Dans l'imaginaire de la narratrice, comme dans celui de sa famille, l'accident est donc la conséquence directe de son désir d'indépendance et d'autonomie, une sorte de punition pour avoir osé une telle folie :

> Je n'ai pas voulu baisser les yeux, je n'ai pas obéi, j'ai désobéi ! Je suis coupable d'avoir désobéi aux gens, à leurs règles, à leurs lois, à la culture, à la morale, à ce qu'ils appellent l'"Éternel féminin", et le prix astronomique de cette désobéissance,

---

[401] *Ibid*., p 20.

> ce sont les vies de mes deux enfants. [...] Je ne suis pas restée à ma place, je suis sortie de mon rang, j'ai créé le désastre[402].

Ici, l'évocation de « l'Éternel féminin », figure allégorique, fait référence au mythe d'une féminité lisse, parfaite, figée en une forme définie et catégorisée par la société patriarcale[403]. La narratrice du *Passé empiété* va même plus loin, puisqu'elle s'affirme *contre* ce cadre normatif en s'autorisant à vivre de son art. Sa désobéissance, dans son monologue intérieur, est liée au chaos (« j'ai créé le désastre »), ce qui amène à considérer la gravité de ce choix, mais également son potentiel subversif. S'autoriser à vivre en dehors de ces normes, c'est introduire du chaos dans les schémas stéréotypés de la société patriarcale.

Le couple et l'éternel féminin constituent donc des modèles normatifs ancrés dans le quotidien des femmes que Cardinal s'attache à dénoncer et à déconstruire. Les variations narratives proposées dans ses romans explorent le rapport à ces normes et les moyens de les subvertir. Pour exemple, Simone, dans *Une Vie pour deux*, se sentant menacée dans son couple par une morte, se met à décrire les images de femmes qui l'entourent, toutes figées et exposées au regard masculin, consommables en un sens par son époux : « Où est le bonheur tant qu'il y aura toutes ces femmes partout, sur les murs, au cinéma, dans les journaux, à la télé, à la radio, en photos, en affiches, en posters, en disques. Des femmes intactes, fraîches, jeunes, allègres, gaies, disponibles, riches[404]. » Le mythe de l'éternel féminin permet ainsi d'évaluer la vie des femmes et leur attrait.

Cette image fixe de « La Femme » sert à la fois de modèle et de repoussoir aux narratrices, puisqu'elles ne correspondent pas d'emblée à ces critères. Le corps de Simone a été

---

[402] *Ibid,* p 47-48.

[403] Ce mythe varie selon les époques mais demeure un intertexte majeur de la plupart des études sur le genre et en particulier celle portant sur la littérature. Pour cause, cette image a lourdement pesé sur les biais sexistes de la critique littéraire et encadré ce qu'il est ou non admis pour une femme d'écrire.

[404] Marie Cardinal, *Une Vie pour deux, op. cit*., p. 56.

éprouvé par le quotidien familial : « Et moi, dans cette pavane de la séduction ? Moi avec mon ventre à enfants, mes seins à bébés, mes reins à vaisselle, mes bras à parquets, mes cuisses à lessive. Moi, belle de toutes ces besognes, ravissante de toutes les nuits blanches, délicieuse de tout mon lait, de tout mon sang, de toute ma sueur. Quelle dérision ! Quel leurre[405] ! » Ici la description de son corps de mère, avec l'insistance sur la beauté supposée d'un tel rôle, permet de tourner en dérision le modèle de la femme-mère-épouse qui reste désirable malgré les grossesses successives et le quotidien familial : « Mais le moyen de tenir un ménage, d'assurer un métier, d'élever trois bébés et d'être en même temps "une ravissante et séduisante jeune femme" ? Il n'y a pas de moyen pour ça[406]. » Même s'il varie selon les époques, le mythe de l'éternel féminin demeure un intertexte culturel important, qui pèse sur la perception du corps des narratrices, mais aussi sur leur expérience du quotidien. Les narratrices sont « hors-normes » parce qu'elles osent vivre en dehors de ce cadre, mais aussi parce que leur corps, leur expérience, ne coïncident pas avec les attentes de la norme.

La narratrice du *Passé empiété*, quant à elle, accueille le vieillissement comme une libération : « Je suis venue à la vie en même temps que j'ai fait mes premiers pas dans le vieillissement[407]. » Avec la ménopause, elle commence à broder, à se ménager du temps pour elle, à exister pour elle-même. Et cela semble logique : puisqu'elle n'a plus ses règles, elle n'est plus considérée comme une femme et n'a donc plus l'obligation de suivre les règles établies par la société patriarcale : « Est-ce que je suis anormale, est-ce que la ménopause m'a rendue folle ? Il paraît que ça arrive... Non, je ne suis pas folle. Je fais des folleries, mais je ne suis pas folle[408]. »

---

[405] *Ibidem*.
[406] *Ibid.* , p. 77.
[407] Marie Cardinal, *Le Passé empiété*, *op. cit.,* p. 16.
[408] *Ibid.,* p 31.

Le constat d'échec du couple symbiose, et la contestation de cette « anormalité » supposée de la femme qui s'autorise à exister en dehors du cadre du couple traditionnel amènent alors les narratrices à réévaluer leur place et leurs rôles au sein de leurs relations. Cette réévaluation du rapport au réel se fait notamment à travers l'exploration d'une certaine fluidité, dans la relation à soi, mais surtout dans la relation à l'autre.

2.2.1.3 Recherche d'une fluidité : redéfinir les termes de « femme » et « féminin », explorer le vague, négocier les règles.

Cardinal explore cette « fluidité » des narratrices, qui osent sortir du rôle et de la place qui leur ont été assignés, à travers le prisme du « vague et [du] réglé[409] ». Ce concept, qui frôle l'aphorisme, est longuement discuté dans *Autrement dit*. Cette dualité renvoie à la nécessité, pour les femmes[410], de sortir des règles établies, de s'affirmer dans le « vague », l'indéfini, afin d'être pleinement libres tout en étant contraintes par cette image fixe de « La Femme », ancrée dans le corps menstrué (associé au féminin) qui est « réglé ». Il s'agit alors d'embrasser

[409] Marie Cardinal, *Autrement dit*, *op. cit.*

[410] Mais pas uniquement : Cardinal et Leclerc réfléchissent au « don du vague » de manière générale et souhaitent l'appliquer aux hommes comme aux femmes. Cependant, elles précisent que les femmes, du fait de la permanence du mythe de l'éternel féminin, ont un besoin vital de vague, au contraire des hommes qui eux ont déjà accès à la parole et a position de sujet de façon générale. « Ça me plaît ce vague, ce don du vague. Mais j'aimerais que tous les êtres humains puissent se permettre d'être vagues, que ce soit permis aussi aux hommes d'être vagues.
Annie : Justement, si nous arrivons vraiment à travailler dans ce vague nous finirons par prouver que eux aussi sont vagues. C'est ce qui m'intéresse dans le travail que nous pouvons faire, dans les livres que nous pouvons écrire. […] Marie : Je suis tout à fait d'accord avec toi, ça serait le plus grand service qu'on puisse rendre à l'humanité, ça ferait éclater l'Histoire telle que nous la vivons dans nos civilisations, qui étiquette tout, qui délimite tout, qui baptise tout, qui enterre tout, qui « chronologise » tout. Si on arrivait à admettre que tout est vague, que le vague c'est une gaieté, un bien-être pour l'être humain, ce serait quand même plus intéressant de vivre. Mais ce ne sera pas facile à faire admettre » Autrement dit, *op. cit.*, p 45.

cette contradiction intrinsèque à la condition des femmes, à savoir lutter contre un système tout en étant immergée dans ce même système (être une épouse et une mère).

Cette dichotomie du vague et du réglé s'enracine, sur un plan poétique, dans le choix de Marie Cardinal de refuser toute définition du « féminin » ou de « La Femme ». L'autrice propose, en réponse au mythe de l'éternel féminin, d'ouvrir le langage et les imaginaires à d'autres modalités du discours : « Tous ces mots : couple, normal, anormal, sont à redéfinir, à repenser. Il faudrait les enrichir, les élargir, ne pas les laisser se scléroser dans la pensée morte qui est la nôtre en ce moment[411]. » En affirmant que l'identité des femmes résiderait dans le vague, le flou, Cardinal essaie d'extraire cette dernière de tout un intertexte culturel et littéraire chargé sémantiquement. Par conséquent, ce vague dans le réglé, consiste à valoriser d'autres formes d'être au monde. Une conclusion largement partagée des études sur les œuvres de femmes est qu'il n'existe pas de caractéristique commune à tous les textes écrits par des femmes, il n'existerait donc pas d'écriture spécifiquement féminine. Cependant, ces textes ont en commun de présenter un autre rapport au monde, conditionné par la situation sociale des femmes, qui en font les actrices privilégiées pour appréhender les biais sexistes dans nos imaginaires.

Ce dérèglement volontaire pour appréhender le vague implique également un dérèglement du discours qui s'élabore en marge de ces règles établies par la culture patriarcale. C'est en cela, peut-être, que Cardinal rejoint les réflexions féministes sur le rapport au discours issu de la culture dominante, et à la langue française. En cherchant à désenclaver le féminin, à le non-définir, Cardinal reprend le motif de la parole « autre », motif exploré par Hélène Cixous notamment ou encore Annie Leclerc. Cardinal, dans sa poétique, le décline avec l'élaboration d'un discours de biais, oblique, dissident.

---

[411] Marie Cardinal, *Autrement dit*, *op. cit.,* p 156.

2.2.2 S'affirmer comme un sujet désirant.

2.2.2.1 Le désir comme acte de subversion.

En cherchant les entrées des terme « vague » ou « fluidité » dans *Une Vie pour deux*, je me suis aperçue que le passage qui précède les fiançailles et « l'entrée dans le mariage » est une scène de baignade. Toute personne familière de l'œuvre de Cardinal sait à quel point la mer joue un grand rôle dans sa poétique. Ce motif est souvent relié à la liberté, à l'amour sous sa forme la plus accomplie et à la joie profonde, parfois la jouissance, éprouvées par les narratrices. Or, dans cette scène liminaire à l'avènement du couple, Jean-François et Simone apparaissent comme deux opposés, l'un considérant la nage comme un sport et l'autre comme un jeu :

> Il nageait mal, je nageais bien. […] Nager, pour moi, c'est comme respirer […] ça se fait tout seul. Tandis que nager, pour lui qui était né dans la suie du nord de la France, c'était un sport difficile qu'on lui avait enseigné dans une piscine couverte qui résonnait et sentait la javel. […] Pour moi, nager c'était : « Viens dans mes bras, l'eau ! Viens dans mes jambes, la belle ! Glisse-toi sur mes reins, emplis ma bouche ! Jouons ! […] [T]u es l'océan et moi la source, je m'enfonce en toi, tu me plais ! » La mer et moi, nous ne faisions qu'une, nous étions unies. Il n'y avait rien d'aquatique en Jean-François. […] Y avait-il en lui le désir du fluide, de la vague, de l'ondulation, de la suffocation[412] ?

Outre la dimension érotique de la description faite par la narratrice, Simone se place d'emblée dans une posture savante, au sens où elle exerce son autorité sur Jean-François. Elle a une connaissance profonde de la mer. Elle lui parle et l'appréhende en amie, elle joue avec elle

[412] Marie Cardinal, *Une Vie pour deux*, *op. cit.*, p. 17.

et s'unit à elle (« La mer et moi nous ne faisions qu'une ») alors que Jean-François, au contraire n'a « rien d'aquatique » en lui.

Outre leur opposition fondamentale, qui semble refléter leur singularité à l'un comme à l'autre, la narratrice se place dans une posture forte, affirmée, qui est celle du professeur : « C'est ainsi que nous nous sommes trouvés dans la situation sage d'élève et de maître : je lui apprenais à nager ou plutôt à profiter de la mer. Je crois que nous prenions un plaisir d'autant plus grand à cela que c'était moi, la fille, qui étais la plus forte, le professeur. » Ici, l'inversion des rôles avec « la fille » qui enseigne à l'homme, qui le prend en charge, permet à la narratrice d'être « hardie » et de s'autoriser à explorer le corps de son compagnon.

Dans la *Mule de Corbillard*, on retrouve une scène semblable à celle-ci. Madeleine, après les vendanges, s'offre le luxe d'un bain de mer. Elle est suivie par l'ingénieur. Elle est libre dans l'eau : « Je me suis longuement amusée avec la mer, tantôt la brassant, tantôt me laissant porter par elle[413]. » Tandis que Pierre Landrieux, son futur amant, lui, reste sur le bord : « En me rapprochant du bord, j'ai aperçu l'ingénieur qui barbotait maladroitement. Il ne connaissait pas la mer. Il se battait avec elle. Cela m'a attendrie de le voir si malhabile. Cette fois c'est moi qui ai parlé la première[414]. » Le rapport à l'eau, à la fluidité, permet aux narratrices, de façon métaphorique, mais aussi dans la narration, de s'affirmer, d'oser exprimer leur désir[415] et de l'enseigner à leur compagnon.

Dans *Une Vie pour deux*, où le couple est au centre du récit, le fait que Simone et François coconstruisent le récit de Mary MacLaughin « déclenche une réévaluation de leur vie commune au cours de laquelle la notion romantique du couple, comme fusion de deux individus, sera démantelée et remplacée par celle d'une association entre deux individus autonomes

---

[413] Marie Cardinal, *La Mule de corbillard*, *op. cit.*, p. 87.
[414] *Ibid*.
[415] Dans le roman, la scène du bain précède celle de l'amour.

renégociant constamment leurs rapports[416]. » Et c'est au sein de l'espace fictif de la narration, qui se déploie d'ailleurs souvent lors de leur marche sur le bord de mer, que Simone s'autorise à s'explorer et à se poser la question de son identité dissimulée « derrière les masques de Mère et d'Épouse que lui dicte la société[417]. » Et l'un des passages décisifs de cette réflexion est la description, par Simone, du souvenir d'une scène de sexe, qui intervient dans un moment de rêverie, après l'amour avec son époux. Ce récit, décrit comme un souvenir honteux (« Brûlure du souvenir gênant à affronter. Affolement de la conscience. Refus du film rangé dans la mémoire, prêt à se dérouler[97] ») est développé pendant plusieurs pages. Il est question d'une scène de voyeurisme où elle surprend en plein acte sexuel son employeur (l'écrivain pour lequel elle écrit) et une femme nommée Angèle. La scène de sexe, imposée, est d'abord vécue comme un affront, une violence morale : « Roide, caparaçonnée de vertu, je reste comme un piquet, foudroyée, incapable de parler[418]. » Au malaise initial provoqué par la surprise s'ajoute également la conscience que cette rencontre *a priori* fortuite est en réalité un coup monté : « Je ne peux détacher mon regard de leur groupe malgré l'évidence scandaleuse : ils ont préparé leur coup, ils m'attendaient. Ils sourient toujours. Des chiens[419] ! » La stupéfaction s'accompagne donc d'un sentiment de révolte face à ce regard imposé et à la soumission qu'il implique. Simone résiste à l'intrusion, qualifiée de viol, que cette situation, orchestrée par l'homme, lui impose : « La grosse navette du sexe de l'homme — que je connais — continue sa besogne obstinée. Il me semble qu'elle est en moi, qu'elle me fait l'amour debout, qu'elle me viole. J'y résiste[420]. » Et ce, en dépit de son éducation qui lui intime plutôt une soumission : « J'étais de ces femmes

---

[416] Colette Hall, *Marie Cardinal*, *op. cit*, p. 56 Cette partie de ma réflexion est reprise dans mon article « Sortir du rang, défier le(s) genre(s) : relire l'œuvre de Marie Cardinal à la lumière d'une « poétique de l'irrespect » », publié dans la Revue *Fémur*, 9 septembre 2025, en ligne, <https://revuefemur.com/sortir-du-rang-defier-les-genres-relire-loeuvre-de-marie-cardinal-a-la-lumiere-dune-poetique-de-lirrespect/>, consulté le 28 mars 2026.
[417] *Ibidem*, p. 57.
[418] Marie Cardinal, *Une Vie pour deux*, *op. cit.,* p. 85.
[419] *Ibidem*.
[420] *Ibidem*.

auxquelles on avait appris à respecter le pouvoir des hommes, à prendre au sérieux leurs désordres ou leurs caprices[421]. » La scène de sexe, imposée, est donc d'abord vécue comme une violence morale, contre laquelle la narratrice s'insurge et qui suscite sa colère : « Pornographie. Saloperie. Cochonnerie. Honte[422] ! » Pourtant, bouleversée, la narratrice est tentée de fuir avant de se faire surprendre par son propre regard, son propre désir pour Angèle.

Peu à peu, dans le récit, le regard de la narratrice change et une curiosité s'installe : « J'ai l'air d'exprimer du mépris devant cette situation vulgaire et insultante à mon égard. Comme si j'en avais vu d'autres ; alors que je suis subjuguée, bouleversée : je n'avais jamais vu des gens faire l'amour[423]. » Un glissement s'opère dans la scène relatée ici : d'abord retranchée dans ce qu'« on » lui a dit du corps et de la sexualité, dans la morale transmise, mais indéfinie, la narratrice en vient à réévaluer son rapport au réel, en s'autorisant à regarder et à décrire le corps d'Angèle. « Tout ce que l'on m'a dit du corps, tout ce que je sais du corps se délite, se pulvérise, à la vision du corps d'Angèle ouvert en partance pour l'unité, la totalité, le simple, la fin[424]. »

Glissements énonciatifs, passer par le « elle » pour affirmer le « je ».

Un glissement s'opère alors dans le récit. D'abord retranchée dans ce qu'« on » lui a dit du corps et de la sexualité, dans la morale transmise, la narratrice, par ce regard pénétrant, en vient à réévaluer son rapport au réel.

---

[421] *Ibid*., p. 86.
[422] *Ibid*., p. 85.
[423] *Ibid*.
[424] *Ibid*., p. 89.

Le point de vue féminin adopté ouvre alors sur une tout autre interprétation de l'acte sexuel. Le texte, par des jeux de symétrie, semble accompagner ce renversement de perspective. Le champ lexical de la honte et du blâme[425] est peu à peu remplacé par celui de la célébration et de la joie (« Chant, Hymne, Cantate, Joie d'Être, Joie de Faire l'Amour[426]. »). Poussée par la curiosité, Simone s'autorise ainsi à décrire des zones de son propre corps qui, jusqu'à présent, lui était inconnues, comme la vulve, observée chez Angèle :

> Et la trouée, ce passage non dit, non vu, non osé, qui entonne les roses et les rosés, les pâleurs vives, les luisances de lèvres, les conforts ombreux..... Jamais regardée, jamais comprise. Elle captive, par sa ronde et profonde interrogation, l'autre corps armé, mais subjugué. Jamais contemplé [sic.] cette nacre confiante, cette palourde naïve, cette praire offerte, dilatée par le plaisir qu'elle ressent, que le désir précise et souligne en un dessin inattendu, étonnant, qui palpite. Dangereuse corolle, bouche gourmande, avide cupule[427] !

Ici l'observation active permet à la narratrice de dépasser son ignorance initiale et ses préjugés. Les règles de la morale ne semblent plus faire sens confrontées à la matérialité concrète de la chair et de l'acte sexuel. La description longue et poétique du sexe d'Angèle annule en un sens l'absence de considération ou même de regard masculin porté sur le corps féminin : « Jamais regardée, jamais comprise ».

Et c'est précisément par le décentrement induit dans l'acte de regarder que la narratrice découvre l'agentivité de son propre corps : Angèle « fait l'amour, elle fabrique l'amour, elle construit l'amour, elle structure l'amour, la Belle Angèle[428] ! ». Ici l'abondance de verbes actifs centrés sur le champ lexical de la construction insiste sur la puissance créatrice d'Angèle, renforcée dans la phrase, par son statut de sujet. La narratrice, en émoi devant cette découverte,

---

[425] Voir note 399.
[426] Marie Cardinal, *Une Vie pour deux*, *op. cit.*, p. 85.
[427] *Ibid*., p. 89.
[428] Marie Cardinal, *Une vie pour deux*, *op. cit.*, p. 88.

prend également conscience de sa propre capacité à agir, de son propre désir en opposition avec le silence initial qui entourait et son corps et l'acte sexuel.

Comme pour marquer ce renversement dans la posture et le regard, le passage se clôt sur l'expression d'un désir lesbien où la narratrice remplace l'amant dans le rapport sexuel : « Envie de prendre Angèle dans mes bras, de l'abreuver du champagne le plus doré, de la fleurir des pois de senteurs les plus roses, d'apaiser sa bouche, et sa poitrine, et sa nuine, par mes baisers frais, par ma bouche de femme[429]… »

Ce n'est pas la seule fois que le désir lesbien est mentionné dans l'œuvre de Cardinal. Cependant, cette scène avec Angèle constitue l'unique scène de sexe lesbien qui soit décrite et non amenée sous forme d'allusion. On trouve par exemple, dans les *Jeudis de Charles et de Lula*, quelques phrases faisant référence au désir de Lula pour Sarah, une des conquêtes de son époux, qu'elle évoque ainsi : « J'étais amoureuse folle de Sarah. Enfin, amoureuse ce n'est pas le mot. Je voulais cette fille. Je voulais être toi lui faisant l'amour et je voulais être elle. Je voulais la bouffer. J'étais cannibale, je l'aurais dégustée. Volontiers. C'était fou[430]. » Ici on retrouve également cette réappropriation du désir (masculin) de possession puisque Lula veut « déguster » Sarah et remplacer Charles dans l'acte sexuel, tout en étant la femme possédée (ici Sarah). On devine la même ambivalence que dans la scène avec Angèle mais l'allusion ne permet pas, comme c'est le cas dans *Une Vie pour deux*, de développer ce qui se joue exactement dans ce désir. Le fait que le désir lesbien ne soit jamais totalement assumé par les narratrices laisse cependant deviner le poids de la norme hétéronormative : les deux narratrices ressentent bel et bien de la honte au moment de vivre ces expériences et, dans le cas de Simone, au moment de se les remémorer.

---

[429] *Ibid*., p. 90.
[430] Marie Cardinal, *Les Jeudis de Charles et de Lula*, *op. cit*., p 94.

Cependant, le corps féminin, perçu par un regard lui aussi féminin, est célébré tout autant que désiré. Ce renversement de perspective autorise alors les narratrices à vivre ce désir malgré tout et à déconstruire le carcan du genre et du système hétéronormatif. Et cette prise de conscience permet, à terme, à Simone de se réapproprier son corps et de le désenclaver des normes du genre (ici au sens d'un système binaire dans lequel le masculin l'emporterait sur le féminin) par le biais du regard féminin, qui s'affirme dans une posture de savoir et supplante l'homme et la morale.

Ce jeu de femmes-doubles, Anne Donadey Roch l'observe dans l'ensemble du corpus de Marie Cardinal : « Elle entre dans une longue lignée de femmes-doubles qui l'obsèdent. Toutes ces femmes dont elle se réclame de livre en livre, sa mère, sa sœur morte, sa fille, Mary, les héroïnes tragiques méditerranéennes[431](Médée, Clytemnestre, Electre, Iphigénie), "sont des miroirs dans lesquels [elle] [se] reflète[432]" ». Si la critique assimile encore ici Cardinal au récit autobiographique, en une perspective limitante, elle observe cependant avec justesse l'établissement, de mère en fille, ou de femme en femme, d'une « lignée » à laquelle Cardinal s'identifie.

Un autre exemple de cette maternité littéraire d'un sujet écrivant est le récit hypothétique de la vie de Mary, qui, d'abord cocréé par les époux, est repris ensuite uniquement par Simone dans un désir de liberté : « J'ai cru avoir fabriqué AVEC[433] Jean-François la vie de Mary MacLaughlin. Mais c'est faux. En réalité, c'est le matériau de ma vie avec Jean-François que j'ai utilisé pour construire, en solitaire, l'histoire de Mary. J'ai fait ça, sans m'en rendre compte, pour exorciser mes démons et conquérir… ma… liberté[434]. » Le regard rétrospectif de Simone

---

[431] Anne Donadey Roch, « Répétition, maternité et transgression dans trois œuvres de Marie Cardinal », *opt. cit.*, p. 573.
[432] Marie Cardinal, *Le Passé empiété*, *op. cit.*, p.258.
[433] En lettres capitales dans le texte.
[434] Marie Cardinal, *Une Vie pour deux*, *op. cit.*, p. 278.

sur ce projet de co-création dévoile un processus créatif assez semblable à celui de Cardinal. Le « matériau » biographique de son expérience (ici la vie de couple avec Jean-François ; pour Cardinal le quotidien familial de manière plus générale) est détourné, rejoué, réécrit. Créer, pour la narratrice, c'est donc à la fois s'émanciper et conquérir une liberté *a priori* refusée[435], et par ce processus, s'affirmer en tant que sujet autonome.

C'est donc seule que Simone retrace une autre image de Mary, comme une réalité alternative, loin du récit officiel du compte rendu judiciaire de la police et de l'histoire qu'en font les hommes de son entourage : « Elle naissait. Elle avait maintenant un sexe, un nom, une famille. […] Mais d'elle-même, personne n'avait un souvenir précis. Ils en déduisaient qu'elle était probablement sauvage, ou anormale[436]. » Ce à quoi Simone répond :

> Mary, ton silence! Ton silence terrible qui t'entraine par le fond comme une lourde pierre ! Aucun mot ne sera sorti de ta bouche, aucune explication, aucune trace, aucun signe. Rien. Ils t'enterreront au cimetière, avec des prières. Ils diront que tu avais l'esprit dérangé. Dérangé par quoi ? Ils ne veulent pas le savoir, ils ne le sauront jamais. C'est comme ça et puis voilà. Moi je dirai par où tu es passée, Mary, pour en arriver là. Ma décision est prise[437]…

Enfin, le fait que Marie Cardinal insère volontairement de l'intratextualité dans son œuvre renforce cette entreprise de légitimation d'un discours féminin : répété, repris, redit, il gagne ainsi en importance et se constitue, de lui-même, en référence. Ce procédé permet de voir se réaliser une remise en question du « je » comme l'expression d'un sujet unifié (trait caractéristique du modèle autobiographique dominant et « masculin ») en présentant, par le recours au dédoublement, une subjectivité multiple, reflet d'une non-unité du sujet écrivant.

---

[435] « Simone s'acharnait. A croire qu'elle était devenue enragée. Elle ne voulait à aucun prix du partage : lui et la création, elle et la gestation. » *Ibidem*, p 239.
[436] Marie Cardinal, *Une Vie pour deux*, *op. cit. Ibidem*, p.99.
[437] Marie Cardinal, *Une Vie pour deux*, op. cit, p. 272.
Ibid., p. 272.

L'intertextualité de la scène d'Angèle, avec un extrait d'interrogation poétique dans *Autrement dit*, rejoue en un sens l'ouverture sur le « vague » et le « poétique » souhaitée tant par Cardinal que par Simone : « La béance. L'ouverte. La nuite. La nuine… Quel mot fera exister mon con ? Quel mot exprimera son active et sombre inertie ? Une lalgue. Une puitre. Une bueuse. Une hamère…pour dire la suavité de son humidité, la profondeur de ses abysses ? Sente. Ravine. Voille. Tronce... Pour dire le chemin carmin du plaisir, de l'enfant. Et la rengaine du sang ? La sanguaine[438] ? »

2.2.3 Femmes affirmées, femmes inquiétantes : se réapproprier l'autorité.

En développant cette idée d'un processus d'affirmation des narratrices de Cardinal en tant que sujet créateur et désirant, je reprends sans cesse le fil rouge des liens entre identité et création chez Cardinal, qui caractérisent et structurent sa poétique. Par la mise en abyme du processus de création, l'autrice donne à voir et légitime les femmes en tant que sujets, non unifiés et universels, mais multiples et singuliers, capable de se décliner selon des schémas impensés du système patriarcal. En cela, l'expérience d'un désir, et a fortiori un désir lesbien, introduit une perturbation : les narratrices, grâce à une prise de conscience progressive, explorent leurs identités (ce qui constitue déjà un pas de côté vis-à-vis du modèle du « roman de femmes » auquel a été assimilé l'œuvre de Cardinal) et sont amenées à « sortir » des rangs, des rôles et donc de l'identité prédéfinie qui leur ont été assignés par le système patriarcal. Le désir, et en particulier le désir *lesbien*, permet donc de subvertir le cadre établi de l'hétéronormativité pour déplacer le regard (des narratrices comme du lectorat) vers une identité féminine affranchie, autonome et donc en quelque sorte inquiétante pour le système puisqu'elle est parvenue à en sortir. L'enjeu de l'autorité, visible dans le remplacement du masculin par le

[438] Marie Cardinal, *Autrement dit*, *op. cit.*, p. 99.

féminin dans les scènes de sexe, est saillant au sens où l'autrice, par le truchement de l'intratextualité (qui permet des relectures et de lier ensemble les œuvres du corpus), rejoue les liens de domination entre les hommes et les femmes et les réécrit.

Et, afin d'éviter l'écueil d'un regard téléologique sur le corpus, j'aimerais revenir à la période qui précède les années 1970, une période d'expérimentation donc, dans le but de montrer que ces réflexions ne sont pas que contextuelles mais font partie intégrante du processus créatif propre à Cardinal. Il sera donc question ici de Madeleine, la narratrice de *La Mule de Corbillard*, qui selon moi, incarne déjà une figure emblématique de subversion du pouvoir établi.

Inversion des rapports de domination, réappropriation de l'autorité : « Le roi est mort, vive le Roi. Le nouveau seigneur c'était moi : vingt ans, solide comme un eucalyptus, sexe féminin[439]. »

La Mule de Corbillard, le deuxième roman de Cardinal, est un récit de vengeance. La narratrice, Madeleine Couturier, cherche à « abattre[440] » Garcia, le propriétaire de la Roselière, l'exploitation louée à la famille de Madeleine, puis reprise ou plutôt « volée » par lui, envieux des rendements de leur domaine. Le récit alterne ainsi entre le présent de la narration où Madeleine, âgée de 70 ans, fomente son plan de vengeance, et ses souvenirs, où l'on comprend les ramifications de ce désir vengeur. J'aborderai ici la manière dont Marie Cardinal met en scène une narratrice vengeresse « hors-norme », qui peu à peu déroule le récit de sa dépossession et de sa résistance face à cet envahisseur que représente Garcia.

Le récit s'ouvre sur l'enjeu de la possession de la terre, conflit entre Garcia et Madeleine qui prend racine dans les morts rapides et rapprochées des parents de Madeleine et

[439] Marie Cardinal, *La Mule de corbillard* in *Les Mots pour le dire et autres romans*, *op. cit,* p. 29.
[440] *Ibidem*, p. 15.

du « Vieux Garcia », propriétaire des cinq hectares que constitue La Roselière. Garcia (fils) souhaite asseoir son autorité sur la jeune fille en lui rappelant ses devoirs de locataires :

> Dans le fond j'aurais dû commencer à me méfier dès le jour de l'enterrement. Ce jour-là il se retrouvait le patron de cinq cents hectares et moi de cinq…il disait : "Vous devriez venir habiter à la Grande Ferme, mademoiselle Couturier. C'est pas l'ouvrage qui manque… Vous allez être bien seule à la Roselière. " Moi, je lui ai répondu : "Ne vous en faites pas pour moi, je n'ai pas peur. Et puis vous continuerez à recevoir votre location comme par le passé, rien n'est changé[441]. "

Ici la remarque de Garcia est paternaliste puisque, sous couvert de se soucier de Madeleine, il lui rappelle sa solitude et son statut de femme non-mariée, avec le titre de « mademoiselle ». Implicitement, il exprime ses doutes quant à la capacité de la jeune femme à assurer seule l'entretien des cinq hectares. Il lui propose également de vivre chez lui, sur ses terres, sous sa protection, comme si l'idée de Madeleine possédant un bien agricole et l'exploitant en toute autonomie était insolite, voire indécente. La jeune narratrice, en lui rappelant les termes du contrat qui les lie, coupe court à ses avances : « Et puis vous continuerez à recevoir votre location comme par le passé, rien n'est changé ».

Le lendemain des funérailles, il revient la voir et, de nouveau il évoque le mariage et le risque supposé de la solitude : « Bientôt vous allez vous marier et vous serez obligée de quitter La Roselière[442] ». Il reconnaît également, de manière tout à fait paradoxale, la force singulière de Madeleine : « Vous êtes forte parce que vous n'avez pas peur de rester seule ici à cultiver la terre comme un ouvrier[443] ». La contradiction dans le discours semble indiquer que la volonté de Madeleine de vivre seule est moins une question de capacité réelle que de convenance. En conséquence, l'indifférence de cette dernière vis-à-vis du mariage la place d'emblée en dehors des attentes sociales, incarnées ici par Garcia.

---

[441] *Ibid.,* p. 107.
[442] *Ibid*., p. 109.
[443] *Ibid*., p. 108.

Il n'est donc pas surprenant de constater qu'au sein de cet échange deux visions de la propriété et des relations s'opposent de façon radicale. D'un côté, Madeleine affirme son indépendance et le respect de sa terre. Elle assume sa solitude et ne la voit pas comme une charge. Elle met en avant le soin des plantes et assure fermement que l'argent et le rendement ne sont pas sa priorité : « C'est naturel, je l'ai toujours fait [les vendanges, seule]. Il faut que la terre soit bien soignée. Quand la récolte est bonne ça me fait plaisir. Pas seulement à cause de l'argent, mais aussi parce que cela prouve que les plantes sont en bonne santé[444]. »

De l'autre, Garcia assume avec suffisance son indifférence pour la nature, qu'il connaît mal. L'enjeu est pour lui d'asseoir son autorité sur ses ouvriers afin de rentabiliser la vigne le plus possible : « Moi, je m'en fous de la santé des plantes. Je n'ai qu'à donner des ordres : taillez la vigne, labourez etc. Ce qui m'intéresse c'est d'être riche…c'est la compagnie[445] aussi. » Il apparaît d'emblée comme une figure de pouvoir fantoche, qui dirige de façon arbitraire l'exploitation, sans en connaître les mécanismes.

Il jouit d'une propriété qui n'apparaît pas comme légitime. Il performe un rapport paternaliste et colonial à la terre et à ses ouvriers, qui sera analysé plus tard par Cardinal comme un « cancer du ventre et du cerveau[446] » lorsqu'elle amorce sa prise de conscience vis-à-vis de l'Algérie coloniale qu'elle a connue, et dont on décèle déjà les traces ici. Dès lors Madeleine, qui refuse de céder, qui met en péril son autorité par son savoir sur les plantes et les éléments, se place en résistance au rapport de force que Garcia tente de lui imposer, avant de la spolier de sa propre terre[447].

---

[444] *Ibid*., p. 108.
[445] Cette dernière phrase est sibylline : fait-il référence ici à l'entreprise ou bien à sa peur d'être seul ?
[446] Marie Cardinal, *Autrement dit*, in *Les Mots pour le dire et autres romans*, *op. cit.,* p. 744.
[447] Techniquement, Garcia est le propriétaire terrien de la Roselière. Cependant, si l'on considère que la propriété est un exercice plus qu'un droit inné, alors Madeleine est tout autant propriétaire que lui car sans elle, la vigne périclite.

Dans le récit rétrospectif de Madeleine, le renversement du rapport de force est progressif et méthodique. Le cadre narratif de l'histoire, sa promenade quotidienne, prend très rapidement des allures de tour de ronde : « D'ici, je vois tout : les bâtiments de la Grande Ferme, les champs à perte de vue sur ma droite, en face la colline tapissée de lentisques qui limite la propriété et sur ma gauche, au loin, les dunes et la mer qu'on devine et qu'on entend selon le vent[448]. » Le regard est pour elle une manière de prolonger le pouvoir qu'elle exerce déjà sur les ouvriers[110]. A la manière de Simone, la narratrice d'*Une Vie pour deux*, qui redécouvre son désir et « possède » le corps d'Angèle par le regard, Madeleine se réapproprie sa terre en l'observant, en contrôlant les faits et gestes des ouvriers et de Garcia. Les narratrices redécouvrent leur agentivité et ouvrent dans le récit une tout autre perspective, celle des procédés d'appropriation par les femmes, de leur corps ou de la terre.

Madeleine se compare également à Saint Louis sous son chêne lorsqu'elle dispense ses consignes aux ouvriers. Le parallèle avec la monarchie est intéressant puisque ce régime se caractérise, comme dans le cas de Garcia, par une succession directe et transcendante, légitimée par Dieu. Or ici, non seulement le roi est une reine (« Le roi est mort, vive le Roi. Le nouveau seigneur c'était moi : vingt ans, solide comme un eucalyptus, sexe féminin[111]. »), mais en plus, cette usurpation du pouvoir n'est pas fondée sur une transcendance divine, mais sur « sa » terre, dont elle tire la source de son pouvoir. Elle compare les éléments naturels à une armée dont elle serait le général :

> À peine la porte est-elle passée que mon armée s'empare de moi, me hisse sur ses épaules. Je passe en revue l'infanterie bien alignée de ma vigne, l'artillerie dressée des eucalyptus et des cyprès, la cavalerie massive des figuiers et des oliviers. Au-dessus de moi tourbillonne la puissante escadrille des mouettes planant dans le vent. Et, là-bas, au-delà du petit bois de pins et des dunes, j'entends respirer ma marine bien rangée en petites vagues d'un bleu profond. Tout mon univers ; ma sève, la source de ma force[449].

---

[448] Marie Cardinal, *La Mule de corbillard* in *Les Mots pour le dire et autres romans*, *op. cit,* p. 111.
[449] *Ibid*., p. 106.

La scène d'intronisation au pouvoir illustre cette opposition fondamentale, en décrivant le rapport mystique entre Madeleine et les éléments de la nature :

> Quand j'ai su que la nuit était vide de la présence de Garcia — ma nuit, celle de ma maison, celle de mes cinq hectares — j'ai descendu les marches et je me suis dirigée vers la mer […]. Je me suis arrêtée. Je restai debout, bien ferme sur mes pieds nus légèrement écartés. Je fermais les yeux. Alors j'ai entendu une belle musique, j'ai senti une puissance calme qui envahissait mon corps. Je faisais partie des branches et des racines. Je laissais l'air m'envelopper tout entière. J'étais ouverte, docile, capable d'aimer la moindre motte de ma terre rouge. Des larmes apaisantes coulaient sur mes joues. De douces larmes d'amour parce que je comprenais que j'étais acceptée : j'étais élue jardinier, médecin, père, mère. Moi seule aurais le droit de distribuer l'eau et les grains parce que moi seule saurais le faire[450].

Il faut attendre le départ de Garcia pour que cette scène ait lieu. La terre n'est plus une possession, puisque c'est elle qui élit la narratrice au rang de « jardinier, médecin, père, mère ».Ces métiers, tous masculins, sont réinvestis par Madeleine. Dans ce processus d'appropriation, la narratrice ne s'impose pas. Au contraire elle s'ouvre à la nature, dans une posture d'accueil bienveillante : « Je laissais l'air m'envelopper tout entière. J'étais ouverte, docile, capable d'aimer la moindre motte de ma terre rouge[451]. »

Le mythe de la possession, véhiculé par le système colonial, est ici réinventé. Il ne s'agit plus de faire fructifier une terre en friche, ni de dompter une terre sauvage qu'il faudrait discipliner par le travail. La narratrice ici est élue par les éléments, elle est leur maîtresse parce qu'elle a été choisie. Cette agentivité nouvelle, au féminin, défie ainsi les lois patriarcales en se réappropriant un territoire légué de père en fils, selon la règle du patrimoine. Le lien qui unit Madeleine à la terre est décrit comme une connexion réciproque et est comparé à un « couple inséparable » : « Depuis je garde, enfoncée en moi, la certitude que j'appartiens à la terre et

---

[450] Marie Cardinal,. *La Mule de corbillard*, *op. cit,* p. 34.
[451] *Ibid*.

qu'elle m'appartient. Il y a un secret entre nous. Il y a des liens, des correspondances[452] qui font que nous sommes un couple inséparable[453]. »

Madeleine la savante, la « force de la nature », la sorcière.

La connaissance dont jouit Madeleine est d'abord présentée comme une perception du corps, puis comme une observation des éléments de la nature. À l'inverse, celle de Garcia repose uniquement sur des chiffres ou des procédés techniques censés garantir le rendement, elle est donc très théorique. Comme souvent chez Cardinal, le discours scientifique, établi, reconnu par les pairs est mis à mal, voire tourné en dérision. Garcia apparaît comme un despote ridicule. La première « victoire » de Madeleine en est un bon exemple. Persuadé que la vigne est malade, Garcia crie sur ses ouvriers et les menace de les mettre à la porte. Madeleine « tendue, préparée, comme un chat prêt à bondir » saute sur l'occasion et démontre que ce n'est pas la maladie, mais les vers blancs qui minent la vigne. À partir de cet instant, Garcia la prend comme conseillère, permettant à la narratrice de saper chaque jour un peu plus son autorité et ainsi de réaliser concrètement sa vengeance.

Madeleine décrit son corps comme façonné par la terre : « Je faisais partie des branches et des racines[454] ». Elle établit alors un rapprochement entre sa proprioception et son autorité : son corps est un moyen de jouir de la terre, de la remercier pour les récoltes. Lors des vendanges, c'est elle qui écrase le raisin avec un plaisir évident : « et puis je sentais ma belle récolte partout contre mon corps et cela me plaisait[455]. » Outre la sensualité de ce passage, des parallèles

---

[452] Ce terme de « correspondances » fait penser au poème de Baudelaire « Correspondances » : Marie Cardinal jouissant d'une très grande culture littéraire et ayant enseigné la littérature, cet intertexte pourrait être plus qu'une simple coïncidence.
[453] Marie Cardinal, *La Mule de corbillard* in *Les Mots pour le dire et autres romans*, *op. cit.,* p. 109.
[454] *Ibid*.
[455] *Ibid*., p. 128.

constants entre son corps et la vigne sont faits, comme si l'un et l'autre vivaient en symbiose, sur le même rythme. Son désir, qui l'étouffe après le départ de Pierre, lui rend la vue de sa vigne difficilement supportable :

> Mais quand l'été est venu, les choses ont changé. Mon corps était trop chaud, la vigne trop lourde. J'étais comme une chienne. Je voulais faire l'amour avec Pierre. […] Les grappes étaient pleines de jus, le soleil me transperçait. Mon corps, avide de n'importe quel plaisir, me dégoûtait[456].

Ici, le rapport au plaisir et la honte, deux sentiments mêlés, rappelle également les passages érotiques d'*Une Vie pour deux*, où Simone se sent coupable, elle aussi, d'éprouver du désir. Le corps féminin est ici représenté dans toutes ses facettes, traversé par des contradictions (comme ici le fait de ressentir du plaisir et de la honte), qui ne sont pas sans rappeler les injonctions patriarcales à la *décence*.

Madeleine se qualifie par exemple de « garce[457]», tournant ainsi en dérision les remarques misogynes des ouvriers : elle se sait capable de faire leur travail et ne s'interdit pas d'adapter les codes et les normes à ses besoins. Un bon exemple de cela, en dehors du travail de la vigne, est le vêtement. Le récit se passe dans les années 1920, époque où le vêtement féminin est assez encombrant et peu commode, composé de plusieurs couches de tissus (jupon, jupe, robe…). Madeleine se permet pourtant de sortir de ces conventions en découpant ses vêtements afin de libérer son corps et de s'autoriser à en jouir autrement : « Mon vieux vêtement crasseux, qui est resté sous la véranda, sent le chèvrefeuille et la transpiration. C'est une robe démodée dont j'ai coupé les manches et raccourci la jupe[458] » ; « Je m'étais taillé un maillot dans mon ancien costume de bain à jupe qui était devenu ridicule et surtout très encombrant pour nager. Mon œuvre était un peu indécente, car je ne suis pas douée pour la

---

[456] Marie Cardinal, *La Mule de corbillard*, *op. cit.,* p. 112.
[457] *Ibid,* p 128.
[458] *Ibid, p 80*.

coupe et j'y étais allée carrément[459]. » Le fait qu'elle qualifie sa tenue d'indécente montre l'enjeu sous-jacent et la défiance d'un tel geste pour l'époque. C'est une autre forme de subversion des codes, ici vestimentaires, mais également moraux (elle montre son corps, l'expose, en jouit, en est fière). J'évoque ici sa fierté, parce que la narratrice, au moment de raconter son histoire, est âgée, habite un corps certes vigoureux, mais éprouvé. Et comme elle le précise : « Ces vieilles jambes, ces vieux bras méritent les honneurs : pendant des années, j'ai récolté toute seule mon raisin[460]. » En plus de cela, elle refuse de se marier, plus que cela même, elle ne l'envisage pas, car sa relation durable, elle l'entretient avec la terre[461]

En conclusion, les romans de Cardinal proposent des variations sur les modalités de relation entre des narratrices et leurs époux ou amants. Ce faisant, ils permettent à l'autrice de déconstruire le cadre normatif de la société patriarcale et coloniale (dans *La Mule* notamment) en exposant une autre manière d'être au monde, portée par des narratrices « hors-normes ». Que ce soit au théâtre, avec sa traduction-création de *Médée*, ou dans les romans où les mythes du couple et de l'éternel fém7inin sont mis à l'épreuve par les narratrices, Cardinal nous offre un ensemble de récits et d'histoires de femmes puissantes et créatrices. La réappropriation du discours, par et pour les femmes, se fait par la mise au premier plan de leur situation singulière. Que ce soit Médée l'étrangère, la narratrice brodeuse du *Passé empiété*, Simone, qui donne voix à Mary dans *Une Vie pour deux*, ou enfin Madeleine, qui effectue seule les vendanges de ses cinq hectares, l'écriture performe une autonomie du sujet féminin, acteur de son monde et lucide quant à sa capacité à agir sur sa réalité. « Hors normes », elles le sont, à la fois parce qu'elles ne correspondent pas aux attentes de la société, mais surtout parce qu'elles s'affirment en pliant les règles à leurs besoins. Les narratrices de Cardinal redéfinissent le « féminin » en célébrant l'étrangeté, la vieillesse, ou encore leur propre création. Par cette entremise et par

[459] *Ibidem*.
[460] *Ibid*., p. 77.
[461] Voir citation p. 156.

l'intratextualité manifeste dans ses textes, l'autrice permet donc de créer une filiation au féminin, un réel matrimoine, ancré dans des histoires et des mythes réécrits selon une perspective féminine et féministe.

En lien avec la notion d'irrespect des codes et des normes attachés au féminin en littérature, Marie Cardinal parvient à tisser une œuvre complexe où la trame du quotidien est rejouée selon un angle subversif. Cette poétique singulière permet aux lectrices comme au lecteur d' « entrer » dans les possibilités de reconfiguration offertes par la fiction mais également par le langage. Parce que c'est bien en écrivant, en féminisant une langue française pourtant réticente à cette redéfinition du genre, que Cardinal parvient à rendre visible, et légitime, cette « anormalité », à la fois « vague » et « réglée » de l'identité.

3 Partie III : Prendre la parole contre le discours. Explorations formelles et narratives dans la troisième campagne d'écriture de Marie Cardinal.

« La parole est une fluidité, un passage, un courant. Les mots de la parole n'ont pas l'épaisseur des mots de l'écrit[462]. »

Lorsqu'elle revient sur son expérience en tant qu'autrice, dans *Autrement dit*, Marie Cardinal explore une autre forme narrative, à mi-chemin entre une discussion informelle et un roman. Dans la préface, elle présente cet ouvrage comme une réponse aux lettres et aux questions reçues de la part de son lectorat suite à la publication des *Mots pour le dire*. Elle explique son « envie de parler avec eux, envie d'échanger des paroles, envie de dire, pas tellement envie d'écrire[463]. » Le paratexte, pensé comme une justification de ces « pages parlées[464] », qui de fait sont publiées et donc écrites, souligne donc une tension voire une opposition, dans le processus créatif de Cardinal, entre la parole et l'écriture. De ce désir de faire passer la fluidité de l'oralité dans l'écriture émerge donc une nouvelle forme narrative, ancrée dans des modalités différentes d'énonciation, précisées par Cardinal afin d'avertir les lecteur et lectrices :

> Toutefois la parole a des qualités que l'écriture n'a pas. La parole est une fluidité, un passage, un courant. Les mots de la parole n'ont pas l'épaisseur des mots de l'écrit. Et c'est comme cela qu'il faudra prendre ceux qui suivent. Ils n'ont aucune valeur exemplaire, aucune stabilité. C'est ainsi qu'ils sont en accord avec mon désir de communiquer, avec ma réflexion qui n'est qu'un temps d'arrêt, une halte provisoire

[462] Marie Cardinal, *Autrement dit*, *op. cit*., p 7.
[463] *Ibid,* p. 8.
[464] *Ibid*.

> sur le chemin de la compréhension, interminable, puisque constamment en train de se prolonger[465].

Cette revendication claire et impérieuse, invite le lecteur à considérer le texte, non comme une entité figée et fixe, mais comme un processus. La métaphore du chemin interminable et instable est éclairante à cet égard puisque Cardinal expérimente une autre forme narrative et se place donc dans une posture auctoriale forte, fondée sur sa propre expérience de la littérature et du milieu éditorial.

De ce fait, et dans la continuité de cette prise de position en faveur d'un texte non univoque et poreux en cela à des constructions de sens communes, on constate, de façon plus nette à partir de la publication des *Grands désordres* (1987), que les schémas narratifs caractéristiques de l'autrice[466] cèdent à une exploration de formes narratives plus expérimentales. Puisque ce dernier volet est celui pour lequel j'ai le plus de matériel génétique, que ce soit des manuscrits et tapuscrits (endogénétique) ou bien des documents annexes (exogenèse), j'ai assez de matière pour analyser plus en détails la façon dont le texte est considéré et manipulé par Cardinal comme une forme non finie, un processus en cours et non plus comme une forme fixe ou du moins linéaire.

Pour *Les grands désordres* par exemple, dont la genèse s'étale sur cinq ans (de 1982 à 1987 environ), les fragments du manuscrit et de ses variantes sont rassemblés dans pas moins de six carnets, auxquels s'ajoutent des tapuscrits de certaines parties du récit (les trois jours que forment le manuscrit des « 143 pages » enchâssé dans le roman). L'étude de ce dossier génétique me permet de développer une analyse plus fine des procédés d'écriture et de mise en fiction de la « matière » du quotidien et de l'expérience personnelle chez Cardinal. Je m'attarderai en

---

[465] *Ibid*.

[466] Colette Hall évoque « la structure traditionnelle de la quête de l'identité » semblable à des « Bildungsromans féminins dans lesquels la narratrice et/ou protagoniste doit faire face à une crise majeure qui la force à réévaluer sa vie. » Colette Hall, *Marie Cardinal*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Collection monographique Rodopi en littérature française contemporaine », 1994, p. 102.

particulier sur la manière dont l'autrice se saisit d'un discours scientifique documenté (dans le cas des *Grands désordres* sur les théories de la thermodynamique ; pour les *Jeudis de Charles et de Lula*, sur des sujets philosophiques et enfin pour *Comme si de rien n'était*, sur des événements historiques) et le détourne par les moyens de la fiction. La phase de documentation, beaucoup plus présente dans ce dernier mouvement de l'écriture, permet de diluer le récit de soi et d'ancrer le récit dans un réel non plus produit par un doute sur un possible référent autobiographique comme dans *Les Mots pour le dire*, mais par la mise au jour des procédés de fabrication de l'événement que constitue le quotidien. C'est parce que le récit s'ouvre sur une possible choralité, voire une co-création, que les effets de réel se multiplient, donnant à lire une réalité discutée, recréée collectivement par l'échange, le questionnement et appuyée sur une documentation.

Cette mise au jour des procédés de recréation, voire de représentation du réel et des événements qui le composent, est dès lors très proche du geste de l'enquête analysé par Laurent Demanze dans les littératures du XXe et du XXIe siècle, geste qui invite à considérer l'opacité du réel plutôt que sa supposée transparence[467]. En lien avec ces esthétiques d'un « nouvel âge de l'enquête », le fait que Cardinal croise diverses sources de savoir et donne à voir un réel équivoque[468] , alternatif, pourrait être rattaché à son désir de faire entendre une parole de femmes, soit une parole genrée, située et bien souvent effacée des discours scientifiques établis. Par l'exploration d'autres schémas narratifs, l'autrice donnerait à lire un texte fluide, où le geste de l'enquête est clairement identifiable : dans *Les grands désordres*, c'est la réalité de la dépendance à l'héroïne qui vient questionner voire invalider le discours scientifique établi ; dans *Comme si de rien n'était*, les lecteurs et lectrices sont plongé.es dans un récit où l'identité

[467] Voir à ce propos, Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête : portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris : Éditions Corti, 2019, coll. « Les essais », 291 pages.
[468] Au sens où il n'est pas figé, toujours ressaisi et questionné directement ou indirectement par les différents personnages de ses romans au moyen d'échanges, de documentation ou même simplement de questionnements des normes sociales qui forment un certain état de réel.

des narratrices est à retracer et où l'événement historique est remis en question ; enfin dans *Les Jeudis de Charles et de Lula*, l'échange permet de confronter d'abord, pour ensuite faire coexister deux réalités opposées et pourtant liées ensemble par la structure du couple et de la relation amoureuse des deux personnages. Au travers de ces questionnements, c'est bien le réel, en tant que perception mais aussi en tant que discours, qui est montré dans sa multiplicité et dont les manques sont clairement soulignés. Cardinal, en adoptant des techniques narratives qui lui sont contemporaines, comme la choralité, le récit oral, ou encore comme la description minutieuse de la trame du quotidien, chercherait donc à « réparer le réel[469] ». Cela engendre dans sa poétique, une mise à nue des rouages du langage, exercice nécessaire pour laisser entendre un chœur de femmes et leur donner littéralement voix au chapitre.

L'importance du « dire », comme vecteur de réel, placé en résistance au « discours de spécialiste » qui limite la création des femmes et rend leur réalité taboue, avait déjà été évoquée dans l'œuvre de Cardinal, comme en attestent les titres de romans précédents (*Les Mots pour le dire, Autrement dit*). Cependant, cette préoccupation pour le réel prend de l'ampleur dans ce dernier mouvement de l'écriture. La parole, caractérisée par un rythme spécifique, un débit fluide, parfois hésitant, que l'écriture peine à retranscrire exactement, infuse le récit et fait émerger d'autres modalités d'écriture. Peut-être inspirés par des mouvements littéraires comme l'esthétique postmoderne ou encore les écritures contemporaines, et en lien avec les préoccupations sociales qui traversent et caractérisent la troisième génération féministe, les romans de ce dernier mouvement offrent une tout autre perspective sur le réel. Le récit n'est plus linéaire, ni pris en charge par une narratrice unique[470], mais s'ouvre sur *des récits*

---

[469] Laurent Demanze et Fabien Gris, *Olivia Rosenthal, le dispositif, le monde et l'intime*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « Revue des lettres modernes. Écritures contemporaines », 2020, 211 p. Cette formulation fait référence à la fonction des récits de fiction qui, par les possibles qu'ils offrent, permettent de compléter le réel avec d'autres récits et voix, effacés ou oubliés de l'histoire.

[470] Identifiable par son statut de mère élevant seule ses trois enfants, mariée à un père absent, parti pour poursuivre sa carrière. Autre trait distinctif, les narratrices des campagnes précédentes sont aux prises avec l'affirmation d'elle-même, « leur mise au monde », réalisée par la création (dimension psychologisante).

fragmentés, où les instances narratives se multiplient. Dès lors, l'espace fictif devient poreux à des réalités autres que la seule perspective d'une narratrice : il s'ouvre à la prise en charge et au partage d'une parole de femme plurielle, et également au dialogue possible avec le pôle masculin du discours. Dans *Comme si de rien n'était* (1990) par exemple, les variations sur l'âge (de l'enfant à la jeune mère en passant par des personnes âgées), les nationalités (le récit se déploie dans plusieurs aires géographiques, de la Méditerranée, au Québec, en passant par Paris, avec des personnages parfois immigrés, qui parlent d'autres langues que le français[471]) ou la classe sociale (professeure à la retraite, concierge, ou encore couturière), donnent ainsi à lire une pluralité d'identités et de *situations*. Le roman explore d'autres façons d'être-au-monde, non plus centrées sur l'affirmation spécifique d'une individualité féminine générique, univoque, mais qui s'installe dans une réflexion plus large sur le réel comme un savoir construit, situé et donc plurivoque.

De plus, chez Cardinal, le réel est perçu à travers les marqueurs du genre. Or, la tradition orale, et en particulier la « jasette[472] » des femmes, n'est pas valorisée dans notre société. Elle s'oppose au « discours » et en particulier au discours scientifique, qui, depuis le XIXe siècle, est

---

[471] « Par le biais des déambulations de la misère européenne, Véra Lipisky est née à Paris d'un père polonais et d'une mère lituanienne. Elle est française. Elle ne connaît que la France. Elle parle d'autres langues que le français parce qu'elle les a entendues, elle ne les a pas apprises; les autres mots qu'elle connaît viennent des profondeurs de son être, ils bruissent en elle un peu comme le chant des baleines, un chant étrange, profond et très doux. Parfois, malgré elle, ils se propagent dans les mots français, leur donnant un accent inhabituel, sans les déformer pourtant. » Marie Cardinal, *Comme si de rien n'était, op. cit*., p 87. Le mari de Simone, Georges, parle le roumain.

[472] « Jasette, du verbe jaser, est un terme typiquement québécois qui désigne un parler léger et sans prétention, un parler du coq à l'âne où les disgressions [sic.] sont permises. Jasette a en même temps une connotation sympathique et une connotation péjorative. Sympathique dans l'expression "As-tu le temps de piquer une jasette?", c'est-à-dire le temps de parler pour parler, pour le plaisir ou le besoin, comme ça, pour se vider le coeur, pour se retrouver, etc. Péjorative parfois dans l'expression "J'te dis qu'elle a d'là jasette celle-là!" qu'elle est un moulin à paroles, qu'elle n'a jamais fini de parler, etc. » La Graf, « La jasette ou le parler des négresses blanches d'Amérique », *Sorcières : les femmes vivent*, vol. 14, n° 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1978, p. 4-6, p. 4, en ligne, https://femenrev.persee.fr/doc/sorci_0339-0705_1978_num_14_1_4273>, consulté le 20 octobre 2025.

influencé par le positivisme. Le « paradigme indiciaire[473] » qui se dessine dans cette dernière campagne d'écriture instaure une crise dans le réel. Le roman s'attache à montrer les processus de reconstitution de la réalité plutôt qu'une description « objective » du réel, posé comme une vérité établie. Cardinal opposerait ainsi, plutôt que l'écriture à la parole, le discours scientifique (fondé sur l'observation du réel et sur une vérité supposée des faits établis) et le « discours des tricots » ou reportage du réel fondé sur une expérience du quotidien. Elle expose ainsi son terrain d'enquête (les récits de femmes de la vie quotidienne qui forment la petite histoire mais aussi sa propre histoire) et de collecte des voix marginales et silenciées dont la présence est déduite par l'absence. En conséquence, deux façons de percevoir le réel s'opposent et/ou entrent en dialogue chez Cardinal : la fluidité de l'oralité, considérée comme un attribut du féminin, et le discours scientifique, dominé à l'époque (et encore largement aujourd'hui) par des figures masculines.

Portée par son approche féministe du langage, que j'ai déjà évoquée dans les chapitres précédents, Cardinal met en place des dispositifs narratifs propices à la prise en charge de la parole des femmes, parole doublement marginale donc puisque non scientifique et ancrée dans une quotidienneté taboue et soupçonnée de banalité. La parole est placée au premier plan de la narration. D'abord recueillie, au moyen d'enregistrements réels ou fictifs, elle est ensuite accueillie dans le récit. Ce procédé, s'il était déjà présent auparavant, est particulièrement visible dans le corpus que j'identifie comme la dernière campagne d'écriture de Cardinal soit des *Grands désordres* (1987) à *Amours…Amours* (1998). En lien avec cette attention aux discours, l'autrice explore d'autres modalités d'écriture, en dehors de ses habituels schémas narratifs : moins linéaires, plus fragmentés, les romans de cette dernière campagne donnent à lire une

[473] Selon Laurent Demanze, le paradigme indiciaire s'appuierait sur un savoir indirect, « sans méthodologie fermement étayée » et sur une posture particulière de l'auteur-ice, qui serait à la fois « témoin, déchiffreur et conteur » exposant ainsi, par sa remise en question du réel, la construction des faits établis et reconnus par le discours dominant. Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête : portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, op. cit., p. 42 et p. 100.

réalité multiple, où plusieurs perspectives s'entrecroisent, donnant à lire un réel traversé par d'autres voix[474], puisque mouvant, reconstruit à partir d'une myriade de perceptions individuelles, qui reflète une subjectivité non unifiée, fluide, débordant le cadre de « l'éternel féminin ».

Dans cette perspective, il convient d'identifier les procédés par lesquels Cardinal parvient à mêler oralité et écriture. Dans *Les grands désordres*, Elsa confie son histoire à « P. » au moyen d'un magnétophone[475] , puis fait le choix de s'enregistrer seule. Ici c'est donc par le biais d'un « prête-plume » que le récit advient. Il ne s'agit pas ici d'écrire mais de transcrire, du moins dans un premier temps, le récit oral. Cependant, puisque « P. » a pour projet d'en faire un livre, qui serait donc celui que nous lisons, il y a également, en aval de la parole, tout un procédé éditorial qui impose un cadre au récit et donc des modifications. Les enjeux d'une fidélité au réel (poétique), et celui, éthique, d'un respect du témoignage d'Elsa se posent donc dès les premiers enregistrements.

Le roman *Les Jeudis de Charles et de Lula*, quant à lui, s'articule autour des rendez-vous hebdomadaires de Lula et de Charles, un couple marié depuis trente ans. Lula est une femme de soixante-deux ans, une ancienne reporter à la retraite qui a beaucoup voyagé. Charles quant à lui travaille à l'université où il a exercé en tant que professeur, avec une spécialisation en histoire. A travers leurs échanges, guidés par des thématiques établies à l'avance[476], se

---

[474] Pour exemple, dans *Comme si de rien n'était*, les événements historiques de la libération de Nelson Mandela, de la Chute du mur de Berlin ou encore de l'assassinat de Nicolae Ceausescu, ancien président de la République socialiste de Roumanie, dernier représentant du régime totalitaire soviétique en Roumanie.

[475] « Vous pouvez enregistrer seule sur un magnétophone ce que vous avez à dire et je décrypterai les bandes chez moi. Ou bien je peux vous rencontrer, vous me raconterez, j'enregistrerai, Je prendrai des notes. C'est à vous de choisir. », Marie Cardinal, *Les grands désordres, op.cit*., p. 14.

[476] « Non, des rencontres comme nous n'en avons jamais eu, systématiques... Pendant que je serai à Avignon, nous rencontrer régulièrement, à date fixe, à heure fixe, pour faire le point. Faire ça comme des étudiants qui vont à leurs cours. Se rencontrer avec un but précis : débattre sur un sujet choisi d'avance. » Marie Cardinal, *Les jeudis de Charles et de Lula*, *op.cit*., p. 17.

dessine la nécessité de retrouver ce qui les lie encore, d'explorer leur passé commun et de réparer, en quelque sorte, les silences : « Il fallait revisiter le passé et ses opacités ; il fallait, sans trop y croire, donner un peu de sens à ce torrent de vie qui, depuis trente ans, les avait rapprochés, séparés, rapprochés[477]… » selon un protocole précis, convenu dès le premier jeudi, mais qui laisse tout de même place à la spontanéité : comparé au « café du commerce[478] », leurs échanges se veulent à la fois formels (à heures et dates fixes, avec un thème à préparer) et informels (rendez-vous manqués, sujets choisis sur le moment, égarements). Ces réflexions font parfois l'objet d'une préparation[479], avec des notes manuscrites : Charles, surtout, écrit beaucoup, et son écriture est mise en scène avec soin. La description de son bureau, encombré de manuscrits, de feuilles et de lettres, permet de se représenter le personnage comme un homme de lettres, impliqué dans la recherche. C'est d'ailleurs la raison de sa venue à Avignon, puisqu'il y prépare un article. Les notes écrites sont parfois transmises par voie postale[480] ou remise en mains propres[481] comme lors du sixième jeudi où Charles annonce : « J'ai un texte. […] Tu as proposé "le nouveau" comme thème de notre entretien, eh bien j'ai écrit deux trois choses sur le sujet. J'ai cru que je ne viendrais pas. Je pensais t'envoyer mes élucubrations par la poste[482]. » C'est

---

[477] *Ibid*., p. 1. Cette citation est extraite de l'exergue du roman.
[478] *Ibid*., p 17.
[479] Cette préparation se devine d'abord par des allusions, comme le fait Lula lors de leur premier jeudi sur la lâcheté : « Tel que je te connais, tu as dû préparer quelque chose. » (*Les Jeudis*, p. 24). Puis de manière plus concrète on a accès aux descriptions de ces notes : « Dans la journée de mardi Charles a rêvé un moment devant la feuille qu'il avait maculée la veille…des notes, des gribouillages jetés en vrac, pour préparer sa rencontre avec Lula. » *Ibid,* p. 86. « Il barbouille sa feuille de signes : des mots qui surgissent, des flèches qui renvoient à droite ou à gauche, des carrés, des losanges. […] Il écrit « demain » en lettres majuscules. Il se rend compte qu'il n'a rien à dire là-dessus. Le concept est trop clair pour lui, demain ne signifie pas autre chose que le jour qui suivra la prochaine nuit. Demain et matin ont en général la même racine dans les langues latines. » *Ibid*, p. 84.
[480] La carte postale envoyée de Charles lors de son déplacement à Madrid atteste d'une continuité de l'échange (et donc de la réflexion) entre chaque jeudi. Il faut également mentionner les lettres, échangées pendant leur jeunesse au moment de la grossesse de Lula, puis plus tard au moment du mariage de Charles, qui, insérées dans le roman, forment des traces archivistiques de leur passé commun.
[481] C'est par l'entremise d'un mot laissé sur la table de chevet de Lula que Charles décide du sujet du cinquième jeudi « Liberté égalité fraternité » : « Lula de l'Amour. Tu dors trop bien, je me sauve. Je propose "liberté, égalité, fraternité". Si ça ne te plaît pas, téléphone moi, on trouvera autre chose. » *Ibid*, p. 98.
[482] Marie Cardinal, *Les Jeudis de Charles et de Lula*, *op. cit.*, p. 132.

d'ailleurs cette réflexion écrite que Lula va lire et dont ils vont discuter par la suite. La parole est donc en majorité rapportée, toujours au moyen du dialogue, dont le texte garde l'empreinte, reconstruite *a posteriori* puisqu'on a accès aux réflexions échangées par le récit rétrospectif de celles-ci. L'écriture, prise en charge par les archives manuscrites dans le roman, sert donc de support, de traces, à la parole. Elle atteste de sa présence, et dans la visée archivistique, la documente.

Enfin, *Comme si de rien n'était* est un roman calqué sur l'esthétique du fragment où la parole est omniprésente : conversations téléphoniques, « jasette» entre copines ou à l'épicerie, conférences… toutes les modalités de discours y sont déclinées et prises en charge par des narratrices anonymes ou dont il est nécessaire de reconstituer l'identité. L'écriture sert donc là encore à attester le réel, à documenter l'existence de ces personnages dont on douterait parfois du caractère fictionnel. Selon un procédé de mise en abyme, l'une des narratrices, Mimi, veut écrire l'histoire de Florence Kennedy, une femme dont elle ne possède que la photographie ainsi que des bribes de son existence confiées par son fils Christophe. Le roman se déploie donc dans les interstices d'un réel recomposé *a posteriori* et transmis en majorité par voie orale. À la croisée du reportage, de l'enquête et de l'écriture de fiction, *Comme si de rien n'était* offre aux lecteur et lectrices des tranches de vies, des fragments du quotidien de femmes inconnues, établies en France ou ailleurs, lors de l'année 1989-1990.

D'abord, le fait de mobiliser une parole implique le geste de *recueillir* les mots et la pensée d'un ou de plusieurs individus, que ce soit soi-même ou autrui. Il faut donc interroger les sources de cette parole et les dispositifs mis en place pour la mettre en récit sans la trahir. Dans le cas de Cardinal, c'est parfois au moyen d'enregistrements que la parole est compilée puis transcrite et agencée pour les besoins de la narration. Ce dispositif, déjà exploré dans *Autrement dit* au moyen d'enregistrements réels des conversations entre Annie Leclerc et Marie

Cardinal[483], donne lieu à un ensemble hétéroclite de matériaux (cassettes, transcriptions, réécritures, notes pendant les entretiens) qui ne coïnciderait pas exactement aux modalités narratives des romans précédents, et qui aurait pour avantages de conserver une certaine authenticité du récit oral (documenté par les cassettes), de mêler la fluidité des raccourcis permis par l'oralité aux possibilités de développements plus longs de l'écriture. Ainsi, « il ne s'agit plus de maintenir une fidélité forte au récit oral ou à sa transcription mais plutôt de se servir de cette matière narrative originale comme point de départ à un récit réécrit de toute pièce[484]. »

Ainsi, la reprise de la parole des femmes chez Cardinal s'inscrit dans la perspective d'une confiance en la langue, en sa « capacité transformatrice[485] » qu'on pourrait aisément rapprocher d'une perspective féministe du langage. Julie Abbou décrit à mon sens très bien la démarche de toute personne écrivant qui ose s'emparer de la langue : « Mais que faut-il pour oser s'attaquer au langage ? Pour faire irruption dans la grammaire ? Très certainement autant de joie que de rage, mais aussi une compréhension du langage bien particulière. Une amitié profonde pour la langue[486] […]. » Et cette rage, chez Cardinal, est motivée par la privation du droit à avoir voix au chapitre :

> La parole est un acte. Les mots sont des objets. Invisibles, impalpables, wagons divaguant dans le train des phrases. Les hommes les ont fermés 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[487].

Le langage est pensé comme un vecteur de réel, c'est-à-dire que les mots, en tant que « wagons » permettent de rendre réelle une expérience vécue, le « senti ». Revenir à la parole et écrire à

---

[483] Dont je n'ai pas retrouvé la trace dans les archives.
[484] Jean-François Duclos, « Les bandes passantes. Approche génétique de l'œuvre parlée de Fred Deux », *Genesis. Manuscrits – Recherche – Invention*, nº 50, Sigales, juillet 2020, p. 157-165, en ligne, <https://journals.openedition.org/genesis/5412>, consulté le 16 octobre 2025, p 6.
[485] Julie Abbou, *Tenir sa langue*, *op. cit.*, p. 10.
[486] *Ibid*.
[487] Marie Cardinal, *Autrement dit*, *op. cit*., p. 54.

partir d'elle, prêter sa plume à celles que l'on n'entend pas est donc un acte militant, dans la continuité des engagements pris par l'autrice dès les années 1970.

C'est cet aspect choral du récit qui m'a amenée à interroger les archives sonores dans le processus d'écriture. Partant du présupposé que « [p]rendre la parole, c'est toujours proposer un monde[488] », j'ai analysé la manière dont les différentes voix sont prises en charge dans le récit. Dans le premier chapitre de cette partie, j'analyserai d'abord les limites du discours scientifique dans le récit des *Grands désordres*, en m'attardant sur les possibilités offertes par l'introduction du paradigme de l'enquête dans la poétique de Cardinal pour ensuite m'attarder au chapitre deux sur la poétique du fragment, qui, bien qu'émergente dans *Les grands désordres*, est réellement installée dans *Comme si de rien n'était* où justement une multiplicité de voix et d'identités féminines nous sont données à lire. L'analyse du paradigme indiciaire, toujours présent, me permettra de mieux saisir le rapport à l'Histoire, au prisme de la notion d' *herstory*[489]. Et dans le dernier chapitre, je proposerai une étude des modalités de dialogue et de réconciliation entre le « féminin », redéfini dans son caractère équivoque et fluide, et le masculin, tous deux désenclavés du discours dominant, dans *Les Jeudis de Charles et de Lula*. Marie Cardinal, en plaçant la parole des femmes au centre de ses œuvres, propose non pas une parole tournée vers elle-même, dans un entre soi, un hermétisme « au féminin », mais la pense au contraire comme une ouverture dans les possibles qu'offre la langue française, où le genre peut être non seulement déconstruit mais aussi exploré en tant qu'entité fluide.

---

[488] Julie Abbou, *Tenir sa langue*, *op. cit.* p. 10.

[489] Soit un récit alternatif de l'histoire, qui met l'accent sur l'expérience des femmes et leurs contributions au récit collectif historique. Cela implique de considérer la polysémie du terme « histoire » à la fois récit et discipline, qui entre en tension avec l'impératif de transmission. La même question peut s'appliquer à la littérature et au canon, compris comme une réserve d'œuvres remarquables dont on estime la valeur suffisante pour être transmise et apprise aux générations futures. Employé pour la première fois en 1968 par Robin Morgan, une journaliste militante féministe radicale états-unienne, ce terme n'est pas un synonyme exact de *history* mais bel et bien un néologisme ayant pour fonction la critique de la manière dont est fabriqué le discours historique.

3.1 Chapitre 1 : Écrire contre le discours scientifique, motif de l'entropie et prise de parole au féminin dans *Les grands désordres* de Marie Cardinal.

J'ai déjà évoqué dans la deuxième partie de mon travail le rapport à l'autorité et la tentative de réappropriation de celle-ci par les narratrices dans les œuvres de Cardinal. Contrairement aux schémas narratifs habituels, le roman des *Grands désordres* est centré sur le récit d'Elsa, une femme épanouie dans son métier et dans son rôle de mère, sûre d'elle[490]. Comme psychologue, elle jouit d'une reconnaissance importante au sein de la communauté scientifique. Il n'est donc plus question de retracer le parcours de vie d'une femme-mère-épouse qui tente de s'affirmer à travers le recours à la création.

Pour aller plus loin, la vie d'Elsa, bouleversée par la dépendance de sa fille à l'héroïne, qui aurait pu constituer un évènement narratif, n'est qu'anecdotique et ne constitue plus le motif narratif principal :

> Toutefois, […] ce qui m'a intéressée, ce n'est pas la vie d'Elsa, ce n'est pas l'anecdote. J'avais envie de parler du désordre, ou tout du moins d'un « autre ordre ». Peut-être parce que je vis avec des marginaux depuis plusieurs années. En général, on ne nous montre le désordre que sous un jour négatif et destructeur. Je voulais corriger cette image-là[491].

Un glissement s'opère dans le processus créatif, comme Cardinal l'explique dans cet entretien. Ce n'est plus le parcours de vie des narratrices et leur affirmation en tant que sujet qui motive l'écriture, mais plutôt donner à voir « un autre ordre », marginal. Le parallèle entre la

---

[490] « Son argent !.. Les cours du soir, les examens, il y a longtemps... […] les premiers clients. L'acharnement pendant des années pour se faire une place. Elle gagne bien sa vie. Elle en est fière. », Marie Cardinal, *Les grands désordres, op.cit.*, p. 41.

[491] Josyane Savigneau, « Dévoilements: *Héritage fabuleux*, d'Anne Lagardère, *Trois capitaines*, de Danielle Mémoire, *Les grands désordres*, de Marie Cardinal », *Le Monde*, section "Des Livres", Paris, France, La Société Editrice du Monde, 1987, p. 17, en ligne https://www.proquest.com/hnplemonde/docview/2551341279/citation/B9E623137AD94CB3PQ/4 , consulté le 8 novembre 2025.

situation des femmes dans la société des années 1970-1990 en France et la réalité du monde de la drogue est un pas de côté que je me risque à esquisser dans cette analyse. La raison en est simple : parce qu'elle mobilise deux modalités de discours (le jargon scientifique et le vocabulaire spécifique du monde de l'héroïne), l'autrice construit un roman en tension entre deux espaces radicalement opposés, par leurs méthodes d'approche du réel mais aussi par leur ancrage dans la société. D'un côté, Elsa mobilise les théories scientifiques de la thermodynamique et de l'entropie, établies et définies comme des concepts familiers, et transparents pour elle. Pourtant, pour l'époque, les sciences « dures » sont un domaine où les hommes dominent largement les instances de production et de légitimation de ce discours, s'appropriant souvent le travail de leurs collègues féminines, de leurs épouses, ou de leurs étudiantes. On a donc une femme s'impliquant dans un domaine dont elle serait *a priori* exclue et s'appropriant les connaissances jusqu'à obtenir une reconnaissance mondiale. Sa trajectoire est pour ainsi dire semblable aux narratrices hors-normes des romans précédents.

Or, Elsa, est également en contact avec le désordre à travers ses objets de recherches : elle est psychologue, spécialiste des troubles de la parole chez les enfants, pratique qui la plonge dans le désordre clinique de ses patients[492]. Parce qu'elle a exercé en tant que secrétaire du Pr Greffier, elle a également été exposée aux théories et aux notions complexes de la thermodynamique qu'elle parvient à mobiliser dans sa recherche. C'est justement parce qu'elle est convaincue que le savoir est subjectif, contaminé en quelque sorte par le chercheur qui essaie de le théoriser, qu'elle est capable de se confronter à son mentor, le Pr Greffier :

> J'aimerais que tu admettes que les lois sont ce que chacun en fait. Que ce qui te sert à faire de la physique peut me servir à faire de la psychologie. Que je peux, relativement, travailler, moi aussi, avec l'énergie, le travail, le désordre et l'ordre… Tu fais exactement la même chose que ce que je fais, seulement toi c'est de

[492] « Elle en connaît un bout, du désordre, c'est sa spécialité, elle en connaît le bout raisonnable, le bout clinique. » Marie Cardinal, *Les grands désordres*, *op.cit*., p. 27.

> la physique alors c'est sérieux, alors que moi c'est de la psychologie, alors c'est n'importe quoi[493]…

Elsa non seulement démasque le caractère relatif du savoir scientifique mais elle souligne en plus le sexisme derrière cette construction du savoir : l'opposition entre la physique (science dure, champ dominé par les hommes) et la psychologie (science sociale, associée au féminin) est ici très claire. Le roman entremêle donc le jargon scientifique, qui reflète une méthode mathématique et le vocabulaire de l'entropie, du chaos, dont la méthode est inspirée des sciences humaines, alternative aux méthodes mathématiques, qui implique l'observateur dans la construction des savoirs et la restitution du réel. Elsa ne se contente pas d'observer la chimie du cerveau des enfants, elle les soigne en entrant dans leur désordre, en entrant en interaction avec le sujet observé. Sans « méthodologie fermement étayée », et en valorisant « l'intuition du *connoisseur* » [sic.], ce basculement d'un récit linéaire à un paradigme indiciaire (comment guérir les enfants ? puis comment guérir Laure ?) mobilise une autre grille d'analyse, qui permet de faire émerger un refus du réel comme un savoir établi et univoque. Dès lors le désordre est appréhendé comme une réalité limite, marginale vis-à-vis de la science et du discours dominant, car il demeure inexplicable.

C'est donc en cela que la découverte de la réalité de Laure (la dépendance à l'héroïne) va servir de révélateur à Elsa qui adopte un autre regard sur le réel et prend conscience des limites voire de l'impasse que constitue le jargon scientifique et l'ensemble de ses connaissances scientifiques. Puisque ces éléments échouent à « guérir » Laure, dont le sevrage est un « hasard » total, alors Elsa ne peut que se résoudre à accepter le chaos, à vivre dans ce désordre :

> [..] j'ai pris mon désordre pour notre pire ennemi, j'ai tout fait pour en protéger ma fille. J'étais dans la cuisine, face à ce tas[494], je me confrontais aux vingt années de mon ordre, de mes règles, de ma discipline, des choix que j'avais faits et auxquels je

---

[493] Marie Cardinal, *Les grands désordres*, Paris : B. Grasset, 1987, 300 p., p. 248-249.
[494] Ici Elsa fait référence à l'amas de feuilles et de cassettes formés par le processus d'écriture de ce qui deviendra le manuscrit des *Grands désordres*.

> m'étais tenue avec une rigueur extrême... Là, j'ai cru que je m'étais perdue, j'ai cru que je ne pourrais pas me retrouver. […] C'est alors que vous avez mis le magnétophone sur ma table de nuit. L'idée m'est venue de parler au tas dans la cuisine, de me parler. Cet amoncellement c'était moi, c'était mon désordre, c'était ce qu'il y avait de meilleur en moi[495].

Intrinsèquement lié au désordre, cette prise en charge d'une parole marginale, celle de Laure, et d'une prise de conscience, le récit d'Elsa, permet de penser le désordre comme un risque, un danger pour le discours dominant puisqu'il en révèle les limites.

Au fur et à mesure de ce roman, Cardinal déroule donc, de façon détournée, le même fil rouge soit une poétique féministe du langage, en résistance ou, du moins, écrite contre le discours scientifique établi et posé comme une vérité universelle, puisqu'observable dans la « nature ». Partant de l'hypothèse que définir c'est enfermer, délimiter, arrêter, j'analyserai, dans ce chapitre, le processus que constitue le texte en lui-même (avec toutes les hésitations, les interruptions et les variantes qu'il renferme) en tant qu'espace de démantèlement d'un discours scientifique établi, dominant, « masculin ». J'aimerais ainsi montrer que les parallèles entre le récit fragmenté, le récit de la drogue et de l'entropie permettent, de façon métapoétique, de penser les failles du discours, et de proposer une modalité de récit autre, plus fluide, en lien avec la parole des femmes, posée comme une parole marginale et qui peine à se dire.

3.1.1 Sujet écrivant, sujet parlant : modalités de l'écriture dans *Les grands désordres*.

Sur le plan formel, le roman n'est pas linéaire et l' « histoire » de la vie d'Elsa est appréhendée selon au moins trois points de vue différents.

D'abord celui de « P. », un narrateur anonyme, prête-plume engagé par Elsa, une éminente psychologue qui souhaite écrire et partager son expérience. Son récit à lui se déroule

[495] Marie Cardinal, *Les grands désordres*, Paris, Grasset, 1987, p. 283.

pour la majeure partie au présent, et au « je ». Sa voix sert de cadre au récit enchâssé d'Elsa. Il faut cependant mentionner que ce « cadre » est loin d'être objectif, tant l'histoire d'Elsa et Elsa elle-même vont affecter le narrateur :

> Au bout de deux mois j'avais rédigé 143 pages. La plupart avaient été écrites par moi mais certaines étaient de simples transcriptions de bandes magnétiques. Je les lui ai remises un vendredi, exactement le 12 décembre 1979. Nous nous reverrions le lundi suivant. Je n'étais déjà plus le même homme[496].

Ce passage, qui amorce le récit des « 143 pages », donne à lire un ensemble de données très précises quant au livre qui se construit peu à peu, au fil des entretiens entre « P. » et Elsa. Déjà, « P. » laisse entendre que le récit n'est pas exactement une transcription pure et simple des paroles d'Elsa, puisque « la plupart » des pages sont de lui. C'est donc un récit en co-création qui nous est donné à lire, contrairement à ce qui avait été établi entre les deux protagonistes en amont de l'écriture : « Je n'écrirai pas. Je vous traduirai. » Ensuite, on remarque le soin apporté à la date, « un vendredi, exactement le 12 décembre 1979 » qui produit un effet de réel : le récit est attesté par les cassettes, et ancré dans une temporalité précise. Enfin, « P. » laisse entrevoir l'émotion qui teinte sa perspective en avouant un changement dans son être dû à l'écoute et à l'écriture de ce récit. Cette restitution du récit est donc située, que ce soit temporellement mais également d'un point de vue narratif, par l'attention aux effets du récit sur « P. »

À ce point de vue surplombant du narrateur se télescope celui d'Elsa, qui a vécu cette histoire et en fait un récit rétrospectif. Chose étrange, le récit d'Elsa est également au présent, alors que l'on aurait pu s'attendre à un récit au passé. Les deux récits sont donc placés sur un même plan temporel, simplement juxtaposés dans le roman. Autre particularité, le récit d'Elsa se fait à la troisième personne du singulier, comme si ce n'était pas elle, mais bien « P. », qui prenait en charge sa parole.

---

[496] Marie Cardinal, *Les grands désordres*, *op. cit.*, p. 15.

Toujours est-il que le récit des « 143 pages » qui forment le cœur de leurs échanges est d'abord un récit oral puisqu'il s'élabore pendant les entretiens hebdomadaires avec « P. » (qui prend des notes et enregistre), puis lorsqu'Elsa s'enregistre seule, à l'aide d'un magnétophone, chez elle (bandes magnétiques par la suite retranscrites puis retravaillées par « P. »). Il faut ajouter à cela les « pages ajoutées par Elsa après [la] dernière rencontre », relatées au « je », qui viennent compléter et nuancer le récit fait sur le professeur Greffier, récit qui touche à l'intimité d'Elsa et dont elle n'ose pas parler : « Il faudrait que j'ose parler avec vous de ma vie privée, de ma vie avec moi-même. Mais, pour l'instant je n'y arrive pas, alors je l'écris[497]. » L'écriture est donc à la fois trace de la parole et complément de celle-ci.

Enfin, à l'intérieur de ce récit de vie, s'intercale la parole de Laure (la fille d'Elsa) ou d'autres personnages (comme le Professeur Greffier), récits qui constituent des sous chapitres[498] ajoutés au récit des 143 pages, comme pour compléter le récit d'Elsa. Les « 143 pages » (la première partie du roman), représentent la matière première à partir de laquelle s'élabore le manuscrit du livre, elles constituent une unité qui sert de référence tout au long du travail d'écriture. Ce récit se déroule sur quatre jours et permet d'exposer l'errance qui peu à peu gagne la vie d'Elsa, au rythme des sevrages puis des rechutes de sa fille. Du fait de son organisation chronologique, on peut supposer qu'il a été retravaillé par « P. », dans la perspective d'une éventuelle publication.

Ces récits multiples offrent donc une vision fragmentée du réel, soit la réalité d'Elsa, dont le lecteur doit retracer le cours et qui épouse le motif de l'entropie[499]. Par ricochets

---

[497] Marie Cardinal, *Les grands désordres*, *op. cit, p 208.*

[498] « Portrait du professeur Greffier » (p. 170- 178) ; « Professeur Greffier (suite) » (pp. 199- – 207) ; « Le studio de Laure » (p. 210-214) ; « Rêves de Laure » (p. 214-219).

[499] Soit, dans le domaine de la thermodynamique, la mesure permettant d'appréhender l'augmentation constante et proportionnelle du désordre dans tout système ordonné

successifs, l'addiction de Laure va « pulvériser[500] » le cadre de la vie d'Elsa qui va à son tour susciter le trouble dans la vie de « P. », puisque, au fur et à mesure de leur rencontre, « P. » développe un désir amoureux incontrôlable et chaotique pour Elsa. « Une dose, une cassette, un disque, un livre[501]. » Cette formulation, employée par Elsa, résume bien les étapes de construction du récit des *Grands désordres* : la découverte de la drogue, l'enregistrement oral de ce récit de vie, puis l'agencement de ce dernier en un récit ordonné, chronologique (agencement *a posteriori* donc).

Si le projet de faire un livre à partir du récit d'Elsa semble incertain, une tension entre le « dire » et l'écriture structure le récit. C'est parce qu'elle échoue à écrire qu'Elsa fait appel à « P. », toutefois c'est avant tout pour « s'en délivrer » qu'elle est venue raconter son histoire à travers l'échange et au moyen d'un magnétophone[502]. Quand « P. » aborde le sujet du « livre », elle s'y refuse. L'écriture n'a donc pas, au premier abord, d'autres fonctions que celle d'accompagner voire de documenter la parole, par la prise de note et la retranscription des cassettes.

Le récit des « 143 » pages, qui constituera la base du roman que vont écrire ces deux protagonistes, permet alors de penser le roman selon un procédé de mise en abyme, cohérent avec le fait de dévoiler le processus de mise en écriture d'un récit oral. La parole constituerait donc une partie intégrante du cheminement créatif. Ainsi, bien qu'on ignore ce que recherche Elsa, tant la nature de son projet reste indéfinie, c'est dans l'échange avec « P. » qu'elle s'autorise à dire l'échec de l'écriture. Lors de leur premier entretien, qui déterminera leur

---

[500] « Et voilà que l'histoire de Laure vient se heurter à la sienne avec une violence inouïe, la pulvérisant. » Marie Cardinal, Les Grands désordres, *op. cit.,* p. 145.
[501] Marie Cardinal, *Les grands désordres*, *op. cit.*, p. 60.
[502] « Vous pouvez enregistrer seule sur un magnétophone ce que vous avez à dire et je décrypterai les bandes chez moi. Ou bien je peux vous rencontrer, vous me raconterez, j'enregistrerai, Je prendrai des notes. C'est à vous de choisir », Marie Cardinal, *Les grands désordres*, *op. cit,* p. 13

modalité de travail, Elsa se heurte à un blocage, elle n'arrive pas à écrire, ou du moins pas dans la forme espérée :

> Honnêtement je ne sais pas ce que je veux… Je suis un peu perdue... J'ai essayé d'écrire seule. Mais je suis habituée au style académique des communications et des observations scientifiques, aux textes techniques ou théoriques. Ce n'est pas cette écriture-là qu'il faut pour exprimer ce que je veux exprimer. Je suis déformée, je ne parviens pas à éviter le « nous » de majesté dont se servent les "savants[503]"….

Par l'échange, se dessine ici une opposition entre deux modalités de discours : l'écriture scientifique et « l'expression personnelle », sans objet ni sujet défini. Le paradigme ordre/désordre, établi/indéfini, semble donc déjà présent dans les premières pages du livre. Pour qui a lu le roman des *Grands désordres*, on sait que le système de croyances d'Esla repose entièrement sur la science. Le fait qu'elle présente ce projet comme une écriture différente, voire opposée au *discours* académique, instille, dès les premières pages, le doute sur la fonction et la nécessité de « cette écriture-là ». Elle explique également le formatage que le discours scientifique a opéré sur son être et, par le renoncement à ce « nous » générique, qui était jusqu'à présent une partie importante de son identité, s'expose par l'expression.

Pourtant, le projet d'écrire par elle-même son histoire, comme les narratrices précédentes de Cardinal, ne semble pas envisageable : « Le "je" est trop privé. Je le trouve indécent. Et pourtant il s'agit de moi, de raconter quelque chose qui m'est arrivé personnellement. J'ai jonglé avec le "je", le "nous", le "elle", je ne suis arrivée à rien, je n'ai pas trouvé la distance. Voilà pourquoi je fais appel à vous[504]. » Ce récit enchâssé est donc justifié, dès l'incipit, par l'incapacité de la narratrice à trouver la distance nécessaire à l'écriture de sa propre expérience. Une tension entre l'indécence supposée de l'écriture au « je » et la nécessité de se dire, émerge alors, résolue a priori par le recours au prête plume.

---

[503] Marie Cardinal, *Les grands désordres*, *op. cit,* p. 13.
[504] Marie Cardinal, *Les grands désordres*, *op. cit.*, p 14.

Par effet d'écho, cette posture de retrait vis-à-vis de l'expérience vécue, du récit de soi, est également celle de Cardinal, lors de la genèse des *Grands désordres*. Du fait de la trop grande proximité entre les thématiques traitées dans le roman et sa situation personnelle[505], l'autrice fait face à un blocage très semblable à celui d'Elsa :

> Je suis muette, muselée. Le livre que je devrais écrire, celui qui me délivrerait, qui me permettrait de progresser, je ne peux pas l'écrire. J'y raconterai l'histoire de Bénédicte et puis celle Benoit. […] Je ne peux écrire tout ça parce que c'est trop proche de moi, trop compromettant pour eux. Il faut que je trouve une distance et je n'y arrive pas. La vraie histoire me ligote[506].

Cet extrait, intercalé entre deux fragments de manuscrits, agit comme un métadiscours. L'autrice, dans un moment réflexif et contradictoire, se juge incapable d'écrire, tout en continuant, sur la page suivante, l'écriture de son roman en cours : l'usage d'un même stylo à encre indiquerait bel et bien qu'il n'y a pas eu de coupure entre ce passage et la poursuite de l'écriture. Cette « crise » et le doute sur ses compétences, si elle vient perturber le fil de la narration, s'inscrit pourtant bel et bien dans son cadre.

Bien qu'il y ait ici un entrecroisement évident entre sa vie personnelle et son œuvre, l'autrice esquisse un geste contraire à l'autobiographe. Elle refuse d'entrer dans la dialectique de l'aveu. Dès lors, il s'agit plus ici de trouver la distance idéale permettant l'écriture et, dans le livre, ce désir de Marie Cardinal transparaît à plusieurs reprises. D'abord, ce n'est pas Elsa qui prend directement en charge la narration de son expérience mais « P. ». De plus, la multiplicité des points de vue a pour conséquence de diluer l'expérience personnelle, d'en faire une anecdote plutôt que le cœur même du récit.

Le projet d'écriture s'inscrit donc dans un double renoncement : à la fois au « nous » de la communauté scientifique mais également au « je » de l'écriture de soi. L'engagement

---

[505] Certaines allusions dans les lettres laissent deviner que Bénédicte et Benoît, les deux premiers enfants de Cardinal, ont traversé des périodes de dépendance, que ce soit à l'alcool ou à des drogues dures.
[506] Fonds Marie Cardinal, carnet 2 feuillet 31, P996, AnQ, Montréal.

nécessaire du sujet dans l'écriture et l'incertitude quant à la personne qui incarne ce sujet, influencent donc la forme même du récit, avec le recours à un tiers, lui aussi anonyme, « P. ». Le risque de se compromettre d'un côté et l'hermétisme du langage scientifique de l'autre, voilà le spectre sur lequel se place l'écriture.

La parole est donc un élément nécessaire à l'avènement du récit qui nous est donné à lire. La rencontre entre « P. » et Elsa se fait suite à un appel téléphonique. C'est également une conversation téléphonique qui fait naître le doute d'Elsa sur la santé de Laure, doute qui la hante et qui constitue le début de la prise de conscience de la nature du mal de sa fille : la dépendance à l'héroïne. Cet élément, ressassé et remémoré *a posteriori* de la découverte de l'appartement saccagé (premier contact direct avec le chaos de la drogue), peut donc être relu comme un déclencheur du désordre.

Une variante de l'*incipit*, présente dans les carnets d'écriture de Marie Cardinal, propose un autre cadre aux échanges entre « P. » (nommé dans les carnets comme « Pierre » ou encore « Louis ») et Elsa, qui serait une séance semblable à une psychanalyse :

> C'est arrivé comme ça. D'abord elle <m'a offert> ~~est venue me voir avec~~ un manuscrit. Elle était venue en [~~illis~~] <consultation> <Au téléphone elle m'avait dit que> Ça n'allait pas. <qu'> E/**e**lle avait besoin ~~disait-elle~~ de faire le point. J'avoue que ~~son coup de fil~~ <appel> m'avait intriguée ~~Elsa Labbé~~ e/**E**lle, en consultation ! Et pourquoi moi ? Pourquoi m'avoir choisi moi ? Je n'étais qu'un obscur à côté d'elle. Elle est venue, elle s'est assise. J'ai senti par son comportement qu'elle ~~ne~~ voulait ~~pas~~ être traitée en patiente, elle voulait jouer le jeu[507].

Dans cette version, l'entrée en écriture est donc reléguée à la simple mention du manuscrit. La rencontre se fait dans le cadre d'une consultation. Le rapport d'autorité est cependant inverse à celui présent dans la version publiée. Le personnage d'Elsa est ici précédé par sa notoriété et le narrateur est relégué à un « obscur ». Autre aspect qui fait penser à une psychanalyse, même si

[507] Fonds Marie Cardinal, Cahier 4, P996, AnQ, Montréal.

le monologue intérieur du narrateur parasite la perception du lectorat, il ne parle pas beaucoup, sauf pour demander « Pourquoi êtes-vous là ? » ce à quoi Elsa répond :

> Parce que vous êtes un homme et que vous ne parlez pas. Je sais ~~que vous ne posez pas de questions,~~ que c'est votre méthode. Quelqu'un qui dialoguerait ? avec moi ne me serait d'aucun secours, je suis trop habile. C'est le monologue qui me tue. C'est moi face à moi qui m'étouffe. C'est ça l'obstacle que je dois dépasser. C'est moi l'obstacle[508]…

Même si dans cette variante c'est la parole qui est mise au premier plan, le récit dans sa matérialité, se présente selon les mêmes modalités : un mélange organique entre l'ordre de l'écriture (pages numérotées dans l'ordre chronologique) et le chaos de la parole[509] (fluide, composée également de silences, qui s'interrompt et reprend au fil des entretiens ou des souvenirs de Elsa). La parole encadre l'écriture, la formate : le récit est entrecoupé et ne répond plus à un principe de cohérence. Il se développe au fur et à mesure des échanges, ou des souvenirs d'Elsa.

La tension entre la parole et l'écriture est ainsi une variation sur l'opposition entre ordre et désordre, elle-même au centre de la loi de l'entropie qui sert en quelque sorte de canevas à l'ensemble des réflexions développées dans le roman. En conséquence, les « 143 pages » que constituent le récit central des *Grands désordres*, ne sont en réalité qu'un fragment parmi d'autres. Comme le fait remarquer « P. », au moment de la relecture, le récit ne peut s'arrêter là, puisqu'il manque « le fond » soit ce qu'il désigne comme « l'ignorance des savants[510] ».

---

[508] *Ibidem*.

[509] Forme reprise dans le texte publié puisque le récit est décrit par Elsa comme un enchevêtrement de paroles et d'écrit, « une construction faite de pages et de cassettes, une sorte de pagode à plusieurs étages. Des cassettes, des pages, des cassettes, des pages. chaque élément était numéroté. » Marie Cardinal, *Les grands désordres, op. cit*., p. 163. Cette méthode, qui n'est pas sans rappeler le procédé d'écriture d'*Autrement dit*, ou même les entretiens des *Jeudis de Charles et de Lula*, permet de montrer le processus créatif derrière le livre, et d'en montrer l'absence de linéarité.

[510] Marie Cardinal, *Les Mots pour le dire et autres romans*, *op. cit.*., p. 1561.

3.1.1.1 Vacuité du discours scientifique.

Les grands désordres est un roman qui mobilise un intertexte scientifique assez dense, centré autour des théories de la thermodynamique et de l'entropie. Ces théories ne sont pas expliquées, que ce soit par des notes de bas de page ou par les différentes instances narratives. Seules les citations de textes scientifiques permettent au lectorat d'obtenir un aperçu du lexique mobilisé, comme ces définitions affichées au mur d'Elsa :

> Quantum d'affect : facteur quantitatif postulé comme substrat de l'affect vécu subjectivement, pour désigner ce qui est invariant dans les diverses modifications de celui-ci. » (Cf. Laplanche et Pontalis.)
>
> DISCRET-ÈTE : Math. : se dit d'une grandeur, d'une quantité ne pouvant prendre qu'un nombre fini ou dénombrable de valeurs (opposé à continu)
>
> *Ling. Sémiol* : Unité discrète : unité isolable par l'analyse et indécomposable à son niveau hiérarchique.
>
> Zéro : point de départ. Néant. *Zéro absolu* : (-273,15°C), température la plus basse qu'on puisse atteindre pour laquelle l'énergie cinétique des molécules est quasi nulle[511].

Elles ne sont en rien nécessaires au récit. Ce lexique scientifique, présenté sans lien avec une quelconque application pratique, a de quoi surprendre. On pourrait douter de la réalité voire du sérieux de ces termes, tant le jargon scientifique semble vidé de sens. Pourtant, ces ressources sont réelles et font l'objet d'une phase de documentation rigoureuse de la part de Cardinal. Dans

[511] Marie Cardinal, *Les grands désordres*, *op. cit.*, p. 205.

les carnets consacrés aux *grands désordres*[512], on retrouve les définitions citées plus haut ainsi que des notes de lectures ou bibliographiques sur la thermodynamique, l'entropie, etc. Une entrée dans le cahier numéro quatre souligne enfin le soin avec lequel Cardinal aborde cet intertexte avec le discours scientifique : « L'histoire du Pr. Greffier m'était venue à l'esprit mais je ne sais pas assez de choses. Qu'est-ce que ça peut être un laboratoire de thermodynamique ? Est-ce que ça existe[513] ? »

Cependant, on est en droit de se demander à quoi peut bien servir ce discours scientifique s'il n'est ni expliqué ni inséré de manière justifiée dans le roman. Une hypothèse probable serait de voir cet intertexte sur la thermodynamique comme une manière de montrer que ce discours en lui-même ne contient pas d'explication, de réponse, ou de résolution vis-à-vis du réel. Il est mis en défaut en quelque sorte par la narration.

Cette hypothèse s'appuie notamment sur le ridicule du personnage du Professeur Greffier[514], un thermodynamicien qui « a failli avoir le prix Nobel il y a quelques années[515]. » Il est une figure d'autorité pour Elsa (elle travaille pour lui lors de ses études, en tant que secrétaire[516]), du moins au début. Or il incarne la vacuité de ce discours scientifique dont il se sert de façon arbitraire sans chercher à être compris. Il affirme qu'« [i]l ne faut pas vulgariser ce qui est savant[517] », proposition qui renforce l'entre soi et se révèle d'autant plus absurde que le

---

[512] On peut ainsi lire, sur la page couverture du cahier n°6 et n°4 ces définitions, accompagnées de notes bibliographiques ou de références pour des lectures à venir. Fonds Marie Cardinal (P996), conservé aux Archives nationales du Québec (AnQ), à Montréal.
[513] Fonds Marie Cardinal, Carnet 4 feuillet 1 (sens retourné), *op. cit.*.
[514] Déjà mentionné dans *Une Vie pour deux*, il constitue une référence pour toute personne familière des œuvres de Cardinal.
[515] Marie Cardinal, *Les grands désordres*, *op. cit.*, p. 13.
[516] « Il me donnait à corriger et à taper certains textes de vulgarisation qu'il écrivait pour des revues scientifiques... » *Ibidem*.
[517] *Ibid,* p. 248.

Professeur Greffier, en tant que chercheur, écrit principalement dans une revue de vulgarisation scientifique.

Parmi les autres exemples, lorsqu'Elsa, confrontée au désordre croissant de la drogue, panique et le harcèle de questions (dont l'objet n'est pas précisé), il lui répond ceci : « Écoute, le soleil n'est pas dans notre système, c'est nous qui sommes dans le sien, nous ne savons pas capter toute l'énergie. Il est impossible de faire entrer le désordre dans l'ordre. Impossible. » Cette réponse, qui frôle l'absurde, conforte Elsa dans la pensée qu'« elle sait des choses inutiles ». Le savoir scientifique, établi, validé par les pairs (tous masculins, la thermodynamique étant un milieu réservé aux hommes[518]) échoue à expliquer le désordre de Laure et à le maîtriser.

Les mots, ou plutôt le jargon scientifique sont ainsi rattachés à un système de croyances plutôt qu'à un réel moyen d'expliquer le réel. Elsa se sert du jargon scientifique, non pas comme un outil de connaissance, mais comme un rempart symbolique au chaos engendré par la drogue :

> Les mots érigeaient autour de moi un abri. Une tente faite d'un tissu à la trame bizarre mais solide, très solide, de plus en plus solide. […] Des mots atomisés dont les particules libérées zigzaguaient, suivant avec obstination des parcours imprévisibles, fous, au cours desquels, au lieu de perdre leur sens, ils s'enrichissaient d'autres sens. Au lieu d'incohérence cet éclatement des mots créait une cohérence lumineuse : l'éblouissant univers de la connaissance[519].

Cette rêverie poétique sur les termes scientifiques de la thermodynamique cités plus haut contient déjà plusieurs indices de l'affirmation que le discours scientifique échoue à contenir le désordre : l'abri solide du langage est paradoxalement composé de particules de mots sans structures, « libérées », qui créent des motifs imprévisibles. La structure même de l'ordre

---

[518] « Pour moi, le domaine de sa spécialité était un domaine d'hommes auquel je n'avais pas accès parce que j'étais une femme. C'était aussi bête que ça : "Les femmes n'y comprennent rien à la mécanique." Et comme je n'étais pas du tout attirée par la mécanique, je n'essayais pas de faire mentir l'adage. » Marie Cardinal, *Les grands désordres*, *op. cit.,*. p. 171.

[519] Marie Cardinal, *Les grands désordres*, *op. cit,* p. 205.

scientifique est mise à mal par l'incapacité de ce même discours à expliquer le désordre, à le rationaliser. Cela explique la présence du motif de l'entropie qui, d'abord évoqué comme une référence, va peu à peu teinter l'ensemble du récit jusqu'à le dérégler entièrement.

Dès lors Elsa, qui se heurte à un chaos illogique et non explicable, voit son système, sa structure chanceler sous le choc du chaos de l'héroïne :

> Il existait une organisation parfaite infiniment supérieure à mon entendement mais qui ne lui était pas étrangère et à laquelle mon intelligence pouvait avoir accès. Un édredon, en somme, bien chaud, bien douillet, dans lequel je me vautrais... Jusqu'à à ce que survienne l'histoire de Laure. Jusqu' à ce qu'intervienne l'héroïne. Jusqu'à ce que je rencontre ce symbole : la poudre du désordre absolu, l'injection de l'entropie pure. Mon monde était anéanti[520]!

Ici on entraperçoit le système de croyance d'Elsa, qui repose en grande partie sur la capacité de la science, et du discours scientifique, à expliquer le réel, à lui donner une cohérence et surtout à le résoudre. Ces connaissances scientifiques abstraites sont ici présentées comme un système surplombant, d'abord rassurant pour Elsa, puis angoissant, puisqu'il échoue à expliquer, à maîtriser, « l'entropie pure » de l'histoire de Laure. Il y a donc une résistance première au désordre, qui cède peu à peu à la « joie » de ce nouvel ordre. L'entropie est donc une figure symbolique empruntée au langage scientifique mais qui ne se réduit pas à lui. Elle aide à figurer dans le récit ce désordre irrationnel.

3.1.1.2 Motif de l'entropie.

L'entropie est donc à la fois un discours scientifique rapporté et un modèle sur lequel se calque la narration. L'analyse des *effets* de l'entropie sur la narration, qui peu à peu se dérègle et se fragmente, permet de faire un parallèle entre d'un côté un discours scientifique vide de

[520] Marie Cardinal, *Les grands désordres*, *op. cit,* p. 176-175.

sens et, de l'autre, l'affirmation de la narratrice dans une posture autonome, incertaine, guidée par l'intuition paradoxale que c'est par le renoncement à toute forme de science, par l'entrée donc totale et entière dans le chaos de Laure, qu'elle parviendra à la sauver et donc à réinstaurer un ordre dans le chaos de l'univers de la drogue

Proche du « vague et du réglé » dont il a été question, le principe de l'entropie permet donc de faire coexister, dans le récit, l'Ordre (système normatif incarné par le discours scientifique et le personnage du Pr Greffier) et le Désordre (le chaos de l'héroïne mais aussi le monologue intérieur d'Elsa, qui peu à peu, cède au chaos, et qu'elle verbalise par la suite). Le personnage d'Elsa est construit sur cette ambivalence :

> Elsa Labbé est une femme qui s'applique, qui est raisonnable, et pourtant elle est attirée par ce qui n'est pas raisonnable. Elle sait qu'elle est ambiguë, qu'elle est équivoque, qu'elle est capable de n'importe quoi, que c'est fondamental en elle. Mais son histoire s'est déroulée de telle sorte qu'elle a choisi les conventions. Ou, plus exactement, elle s'est débrouillée pour faire entrer « sa curieuse nature » dans les conventions[521].

Cette description du personnage d'Elsa, que l'on peut imaginer prise en charge par « P. », donne à voir les effets régulateurs du discours scientifique qui permet de juguler le désordre, et de moduler ses effets sur les individus. Cependant, Cardinal ne se contente pas de dévoiler les ramifications de cette opposition entre ordre et chaos, que ce soit dans le discours scientifique (système de croyance d'Elsa) mais aussi dans les comportements des scientifiques (Elsa applique ce contrôle à elle-même). Ce passage permet également de comprendre l'acharnement futur d'Elsa à expliquer le désordre de l'héroïne, à faire mentir en un sens le discours scientifique (pour qui la drogue est inexplicable) en s'appliquant à chercher d'autres méthodes d'explication du réel (soit le senti et le fait de s'en remettre au hasard).

La collision avec l'héroïne, et le monde marginal de la drogue, sert donc de révélateur, dans le récit, de la duperie que constitue le jargon scientifique dont la promesse réside en

---

[521] Marie Cardinal, *Les grands désordres*, *op. cit.,* p. 20.

l'explication rigoureuse et absolue du monde. Or, si la science a bien pour fonction dans le récit d'expliquer et de comprendre des phénomènes spécifiques (comme le fonctionnement de la psyché infantile), le langage de spécialiste, lui, le rend opaque. Soi-disant réservé à une élite masculine, cet entre soi linguistique, justifié par la complexité technique du sujet (les lois de la thermodynamique), forme un maillage qui relèverait plus d'une prise de position idéologique que scientifique sur le réel. Plus Elsa s'enfonce dans le chaos de la drogue, et plus elle est déroutée : la réalité de sa fille ne répond à aucun schéma, pire : elle n'est pas socialement acceptable.

L'exploration du monde marginal de la dépendance permet, par l'entremise des interrogations de la narratrice, de mettre en évidence la fragilité du vocabulaire scientifique, qui servait de structure à Elsa : « [elle] est entrée, en même temps que dans l'errance géographique[522], dans une vertigineuse errance intellectuelle. Désormais, ses connaissances ressembleront à des sables mouvants, son intelligence ne servira pas à grand-chose, elle ne saura plus communiquer avec les autres[523]. » Ce passage, qui clôt les « 143 pages » qui constituent le cœur du roman en devenir, illustre bel et bien l'impasse dans laquelle se trouve Elsa et la nécessité pour elle de renoncer à l'ordre factice du monde académique afin d'accepter l'instabilité du réel. Le champ lexical de l'organisation cède sous la pression de l'effondrement violent du système de croyance et de connaissance de la narratrice : « miettes », « errance », « sables mouvants ». Une variante de ce passage, écrite cette fois-ci au « je », permet de rendre compte de l'intensité de cet événement pour Elsa :

> À la vérité, l'histoire de Laure droguée a pulvérisé mon histoire qui n'était pas l'histoire d'une mère mais l'histoire d'une femme. Enfin, c'est vite écrit… Ce n'est pas ça c'est plus compliqué que ça, c'était l'éclatement d'une vie, la fin d'une

[522] Cette expression fait référence aux déplacements, en France mais aussi au Maroc, de Elsa qui tente, pour guérir sa fille, de l'extraire du contexte parisien, où Laure a énormément de contacts et donc serait plus susceptible de replonger.
[523] Marie Cardinal, *Les Mots pour le dire et autres romans*, *op. cit.*., p 1559.

> existence. Une fin qui n'était pas la mort, qui était l'interruption de tout ce qui n'était pas le corps justement. Le mien a continué à vivre mais ce qui l'arrimait a disparu. Ce que j'utilisais pour me bâtir ne valait plus rien. J'étais dans un champ de ruines[524].

Autre variante, destinée cette fois-ci à une narratrice et non à un narrateur[525] : « À la vérité l'histoire de Laure droguée a pulvérisé mon histoire d'amour que je vivais à l'époque. <qui n'était pas l'histoire d'une mère mais l'histoire d'une femme> » Cette comparaison des variations est importante pour saisir le sens de l'expression « l'histoire d'une femme », soit l'histoire d'un sujet désirant, qui vit une aventure amoureuse. La reformulation choisie dans la version publiée permet de garder la polysémie de l'expression propices aux interprétations ouvertes. Ici on constate que Marie Cardinal se sert du « je », pour explorer plus en profondeur ce qui est instable chez Elsa : non seulement sa relation à sa fille, mais surtout son identité, en tant que femme et en tant que sujet, ébranlée par les évènements.

Ainsi le désordre croissant, qui gagne peu à peu le texte, ne semble pas répondre à une logique précise. Le récit est sans cesse interrompu, complété, empêché et pour cause, il suit les méandres du sevrage et échappe donc à toute interprétation prescriptive du réel.

En lien avec l'élaboration d'une poétique de l'irrespect, qui déborde les normes du canon littéraire français, la (ré)appropriation du langage et de ses usages par les femmes est une donnée centrale de la poétique cardinalienne. Dans cette dernière campagne d'écriture, le récit s'attache

---

[524] Carnet n° 2, Fonds Marie Cardinal (P996), *op. cit.*.

[525] Carnet 4 feuillet x : « Ce qui s'est passé entre <moi et > ma fille ~~et moi~~, il n'y a que moi qui puisse le dire. De même que ce qui s'est passé entre elle et moi il n'y a que Laure qui puisse le dire. / La narratrice a rapporté les faits et, à quelques détails près, c'est comme ça que les évènements se sont déroulés. Ce n'est pas sa faute si ce qui est l'essentiel n'est pas dit. C'est de ma faute. Comment aurait-elle pu l'écrire puisque je ne ~~le lui ai pas dit ?~~ <l'ai pas exprimé> Ces choses-là ne se disent pas non parce qu'elle sont secrètes <ou honteuses> mais parce qu'elles ~~sont faites seraient à dire avec les mots de l'intimité <de la vie privée> qui ont plusieurs fonds~~ sont privées. Elles sont dans ma réserve. »

à démanteler le discours de spécialiste, aussi appelé « vocabulaire de l'élite » ou langage des savants. Les logiques de domination, d'entre-soi, sont montrées sans fard, dans tout ce qu'elles ont d'arbitraires ou d'absurdes : le Pr Greffier n'apparaît pas comme légitime, encore moins comme « sérieux » dans sa pratique de la connaissance. Dans *Les grands désordres*, en particulier, le discours est mis en déroute par le « chaos » que représente la parole : le récit se fragmente, se déroule de façon non linéaire et sans réelle situation de résolution. C'est le chaos, plus que les lois de la physique, qui détermine la vie des individus.

Ce démantèlement de la science comme système de croyances permet également de légitimer la parole des femmes, par la remise en cause de leur exclusion de cet entre soi. En parallèle donc du discours, il y a la parole, ou plutôt les prises de parole, des femmes, de leur expérience du quotidien. Cardinal appelle cet autre discours, ancré dans le quotidien et non lié à une réalité savante, le « discours des tricots ». Inspiré directement d'une citation de sa grand-mère, « [si] mes tricots pouvaient parler[526] ! », il constitue une métaphore filée et un intertexte constant de l'autrice.

Il s'élabore dans la « matière vive » à partir de laquelle écrit l'autrice, soit l'expérience du quotidien ainsi que le sentiment de révolte face au silence imposé par la société patriarcale. Il résulte de toutes les confidences faites aux tricots, de toutes les réflexions qui viennent pendant

[526] Comme le note Claire Marrone, il est très présent dans l'œuvre de Cardinal : « Il y a aussi des répétitions d'un texte à l'autre—toujours la phrase, je pense que c'est de votre grand-mère maternelle: "Si mes tricots pouvaient parler...." Ça se trouve dans *Autrement dit*, dans *Une Vie pour deux* dans un autre contexte et puis ici (dans *Comme si de rien n'était*) encore une fois. » Claire Marrone, « Un Entretien avec Marie Cardinal », *op. cit*., p. 124.

l'ouvrage, qui forment un maillage de pensée éparses, non linéaires, marginales car ancrées dans le quotidien mais aussi dans le corps.

Le « discours des tricots » est donc ancré dans le quotidien, à la fois parce qu'il naît de lui mais également parce qu'il est le produit d'une pensée « à l'épreuve du quotidien ». Or, comme Marie Cardinal le souligne dans *Autrement dit*, cette « matière » est par essence taboue et illégitime, ce qui impose de s'interroger sur les procédés d'écriture mis en place pour s'en saisir. « Comment oseraient-elles [les femmes] parler de ce qu'elles savent ? Les mots pour le dire, les mots véritables, les mots du commencement, ceux de la naissance, sont tous honteux, laids, sales, tabous[527] ». Par ces interrogations, l'autrice souligne la nécessité d'un autre regard porté sur cet objet dont l'évidence trompeuse est désamorcée ici par sa dimension genrée : c'est parce que le quotidien est domestique, féminin, qu'il constitue un savoir illégitime.

L'expérience intime du quotidien semble alors ressaisie par l'écriture, non comme un référentiel mais comme une matrice, un point d'ancrage, ou un cadre dans lequel la pensée peut se déployer et avec elle, entraîner une réflexion collective sur ce que le quotidien fait au corps et au sujet, compris ici dans sa dimension relationnelle, puisque le « discours des tricots » est avant tout un discours rapporté, repris par l'autrice. Ainsi, la prise en charge du « discours des tricots », fait de voix multiples, ancre la poétique cardinalienne dans une perspective de

[527] Marie Cardinal, *Les Mots pour le dire et autres romans*, *op.cit.*, p 783.

légitimation d'une expérience collective : « Elle [Marie Cardinal] parle au nom de toutes celles qui n'ont pas droit à la parole[528] ».

Pour autant, l'intérêt de Marie Cardinal à l'égard de « tout ce qui est tu » pose d'emblée la question de la littérarité de ce « discours des tricots » dont la trivialité est redoublée par le genre (*gender*). Comme le souligne Marie-Pascale Huglo, la quotidienneté problématise le récit romanesque, puisque « la notion même de quotidien tire sa cohésion de ce qui l'oppose au surgissement de l'événement qui, nécessairement, se détache du train familier, bouscule les habitudes, déchire la toile de l'attendu[529] ». Ainsi, en mettant au premier plan, non plus l'événement narratif, mais la toile de fonds du « train familier » de nos habitudes, la « jasette », la poétique cardinalienne interroge les marges du littéraire et les revalorise. Le quotidien est donc saisi dans sa dimension performative puisqu'il façonne l'écriture et la met à l'épreuve.

La drogue, comprise ici comme une réalité marginale, déraisonnable et illogique, sert alors de révélateur au sein du récit et constitue, de manière paradoxale, une échappatoire à Elsa, qui peut alors se réinventer, en acceptant l'entropie sans chercher à l'expliquer entièrement. De cette tension résulte une remise en question du discours scientifique en tant que vérité établie. Elsa, qui a construit sa vie autour de la croyance « que la connaissance, abordée avec

---

[528] Colette Hall, *Marie Cardinal*, *op. cit*., p. 10.
[529] Marie-Pascale Huglo, « Que se passe-t-il quand il ne se passe rien? L'événement et le quotidien dans la littérature narrative contemporaine », *Poétiques et imaginaires de l'événement*, vol. 28, Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « « Cahiers Figura » », 2011, p 83.

intelligence, pouvait tout résoudre[530] » se heurte à une perte de sens violente et absolue : « Quand Laure a fait irruption dans le courant de mon travail avec son problème de drogue, […] j'ai cru que j'allais résoudre facilement ce problème. Or, non seulement je ne l'ai pas résolu, mais ma réflexion tout entière m'a paru vaine, inutile[531]. »

[530] Marie Cardinal, *Les grands désordres*, *op.cit*., p. 197.
[531] *Ibidem*.

3.2 Chapitre 2 : De l'aventures des mots aux aventurières du quotidien.

J'ai voulu montrer dans ce premier mouvement de ma réflexion, l'importance de la parole des femmes dans la poétique cardinalienne et en quoi cette présence a modelé l'écriture, lui faisant prendre des formes littéraires inédites et expérimentales. En lien avec une approche féministe du langage, qui permet de démanteler l'idéologie d'une nature féminine, la poétique de Cardinal oppose au discours scientifique, compris comme le résultat d'une méthodologie d'observation objective des faits, une parole *autre*, fluide, qui n'entre pas dans les cadres d'analyse de la méthode mathématique.

De cette tension entre discours établi et parole pas tout à fait définie, émerge une poétique chorale, où le sujet n'est plus considéré comme unique et universel (une narratrice dont l'expérience serait partagée par toutes) mais bien multiple, avec un éclatement des perspectives narratives (plusieurs points de vue sur une même histoire). En cela, Cardinal continue de développer sa pensée du féminisme en utilisant les outils théoriques de son époque : on peut par exemple la rapprocher des esthétiques postmodernes, en cela qu'elle met en scène un sujet non unifié, choral : dans *Comme si de rien n'était*, la narration est prise en charge par des instances narratives anonymes et dont les prises de paroles se mêlent les unes aux autres sans que l'on arrive totalement à les identifier de manière claire. Ce procédé, exploré auparavant par l'autrice, prend de l'ampleur dans cette troisième et dernière campagne d'écriture où elle continue de développer sa réflexion sur une subjectivité féminine. Dans le prolongement de ses romans précédents, qui mettaient en scène un sujet féminin qui cherchait à s'affirmer par le biais de la

création, les instances narratives de ce dernier mouvement émanent d'un sujet narratif « vague », qui résiste à la promesse d'un sujet absolu, capable de se penser selon un Universel.

Même si l'attention à la *situation* et au quotidien des femmes était déjà présente dans la poétique de Cardinal, le fait que le récit se déploie désormais en dehors d'une trame narrative linéaire, le met en scène dans sa fluidité et interroge les rapports narratifs entre la banalité supposée du quotidien et les événements qui peuvent en surgir. J'aborderai ainsi dans ce deuxième chapitre la forme poétique des « pages parlées », précédemment explorée dans *Autrement dit*. En portant une attention particulière au geste herméneutique de l'enquête qui émerge dans l'écriture, à travers l'esthétique du fragment (qui implique une reconstitution a posteriori de l'histoire), où les point de vue se multiplient, mettant en défaut une conception univoque et objective du réel. Il sera ainsi question, dans ce deuxième chapitre, de revisiter le récit et l'Histoire, concepts narratifs ressaisis du point de vue des anonymes, des femmes, des voix marginales.

Dès lors, la tension entre l'attention à la quotidienneté et le traitement de l'événement historique ou encore le fait attesté et objectif permet d'analyser les effets de réels dans la poétique de Cardinal. Que la fiction prenne des allures de reportage dans *Comme si de rien n'était* laisse entrevoir d'autres modalités narratives chez Cardinal, inspirée des littératures du quotidien et de l'enquête qui fleurissent à partir des années 1980.

3.2.1 *Herstory* : enquête sur les oubliées de l'histoire[532].

Comme l'indique le titre (*Comme si de rien n'était*) Marie Cardinal, propose un récit centré sur la petite histoire, celle du quotidien, qui néanmoins, l'air de rien, vient compléter l'Histoire, voire en « réparer » le récit, en proposant d'autres perspectives et des récits alternatifs aux événements historiques attestés. Dans ce roman, l'illusion de réel est très forte : le récit, pris en charge par au moins une vingtaine de narratrices, se déploie sur l'axe temporel de l'année 1989-1990, borné par des événements historiques majeurs : la chute du mur de Berlin (nuit du 9 novembre 1989) et le début de l'effondrement du bloc soviétique, avec notamment la mort de Nicolae Ceausescu (25 décembre 1989), ou encore la libération de Nelson Mandela (11 février 1990) à partir de laquelle le lent processus de fin de l'Apartheid s'enclenche.

Ces derniers surgissent dans les récits de vie aux détours des discussions, ou des émissions radiophoniques, sans logique apparente, donnant ainsi l'impression de lire (et donc de voir) l'histoire, au présent, *en train* de se faire, au fil des pages. La chute du mur de Berlin est annoncée sur France Inter puis relayée par Mimi à Simone lors d'une conversation téléphonique[533]. Germaine et Solange, qui discutent sur un banc public, apprennent la libération de Nelson Mandela via une radio portative posée par un adolescent à côté d'elles[534]. Les

---

[532] Référence au titre de l'ouvrage de vulgarisation de l'historienne Titiou Lecoq, *Les Grandes oubliées : pourquoi l'Histoire a effacé les femmes*, Paris, L'Iconoclaste, 2021, 325 p.
[533] Marie Cardinal, *Comme si de rien n'était, op. cit.,* p. 36.
[534] *Ibidem*, p. 114.

événements historiques forment ainsi une toile de fonds sur laquelle, par surimpression, se dépose « l'aventure » du quotidien des narratrices, dispersées sur un plan géographique[535], mais unifiées dans cette préoccupation du réel, cette excitation de vivre un « événement », qui engendre un mouvement frénétique dans la narration.

Et justement, la problématique de ce que recouvre le terme d'Histoire, en tant que discipline et en tant que récit, semble nourrir la réflexion de Cardinal depuis le projet de traduction de *Médée* en 1986. Si la culture est à « digérer », l'Histoire, elle, est à questionner : « L'Histoire se raconte comme ça grâce aux faits aux dates, à ce qui s'est fait a été remarqué d'une manière pour une raison ou pour une autre, grâce à ce qui a été vu, entendu, lu, exprimé d'une manière ou d'une autre. Le non dit [sic.], le senti, le non exprimé ne fait pas l'histoire, ne compte pas[536].

Cet effet de réel est expliqué dans un texte inédit qui précède l'écriture du manuscrit des *Jeudis de Charles et Lula*. Cardinal y explique sa démarche et comment elle en est venue à écrire non pas *Les Jeudis*, mais ce qui semble plutôt ressembler à un croquis de la trame narrative de *Comme si de rien n'était* : « En 1986, j'ai commencé <je projetais d'écrire> un roman dont ~~je voulais que~~ <le thème> serait "Le bonheur". Le personnage serait une femme dans la soixantaine

[535] Des éléments nous indique le cadre de la Grèce (Simone mentionne le Vardar, un terme spécifique désignant le vent froid de la région Thessalonique), à Montréal (où vit Ginette par exemple, mais aussi mention de la rue Vigier par une voix anonyme) en passant par Paris, ville où se concentre la majeure partie des récits.
[536] Fonds Marie Cardinal, Carnet 4, feuillet 7, *op. cit...*

épanouie, comblée, entourée, satisfaite, heureuse quoi[537]. » Sauf que ce travail d'écriture, qui s'étale sur deux ans (elle évoque « une centaine de pages », ne mène à rien d'assez bon pour faire un roman et « vole en éclat » à l'été 89 :

> <En été 89> ~~C'est~~ au cours d~~e des ces~~ / **'une**[538] journées [sic.] où j'étais prise d'~~une~~/un~~ véritable~~ dégoût de mes pages, de mon personnage et, par conséquent, de moi **[de mon incapacité à jouir du bonheur ~~simple~~ de chaque jour]**[539] <que> J'ai vu des images bouleversante à la télévision. J'ai vu des allemands de l'Est prendre d'assaut les files du consulat de la RFA à Prague. J'ai vu l'espoir, le désir, la joie, le goût de la conquête sur les visages de ces gens qui se ruaient avec leurs bébés et leurs baluchons. **<Je me suis projetée dans ces images. Je les ai recherchés [sic.] sur toutes les chaînes, jour après jour je les ai suivis.>** […] Du coup mon texte a volé en éclats **mêlant les "petits bonheurs" aux "grands" bonheurs ne s'arrêtant pas plus longtemps sur les instants rares et brefs, historiques, où bonheur individuel et collectif se confondent.** <que sur des instants apparemment insignifiants où l'on goûte jusqu'à la béatitude le bonheur de lécher une/un cornet de glace dans la rue un jour d'été>

Ce conflit entre deux trames temporelles, celle du quotidien (faite de « petits bonheur ») et celle de l'Histoire (faite de « grands bonheurs » qui constituent des « événements ») est donc le thème principal de *Comme si de rien n'était*, où les narratrices discutent à la fois de l'événement de la chute du mur qui surgit dans leur quotidien, et de la joie de leur mariage ou de leurs passe-temps (comme la satisfaction de Solange Dumont à finir ses mots-croisés). Pour exemple, cet appel téléphonique entre Simone et Mimi, qui survient dans les premières pages du récit :

> Allô ma Simone! Ça y est, le mur est tombé ! / Quel mur ? Je ne savais pas qu'il y avait des travaux chez toi. / Mais non, ma chérie. Le mur de Berlin. / Qu'est-ce que

---

[537] *Ibidem*.
[538] Ici l'usage du gras dans la transcription signale l'usage d'un stylo noir, différent du reste du texte, qui atteste d'une phase de relecture en aval de l'écriture du premier jet en noir.
[539] Ce qui est entre crochet ici est un ajout en marge du manuscrit et non en interligne.

> tu dis ? / Le mur de Berlin. Je suis en train d'entendre ça à la radio. / Mon Dieu, Mimi ! Tu es sûre ? / Certaine. / Sur quel poste ? / France-Inter. / J'y cours. Je te laisse[540].

L'effet comique produit par le quiproquo dans les premiers échanges entre la « trivialité » de la vie quotidienne et l'événement historique (le mur de Berlin devient un mur porteur) permet de donner à lire le surgissement de l'événement historique dans la trame du quotidien .

L'expérience qui précède voire coexiste avec la mise en écriture (la chute du mur mais également un voyage en Allemagne de l'Est effectué par Cardinal deux ans avant cet événement) nourrit ces effets de réels[541], renforcé dans le roman par la référence à l'émission radiophonique. L'importance du moment vécu est quant à elle indiquée par l'émotion « Mon Dieu Mimi ! » et l'urgence « J'y cours. » de Simone.

Ces événements historiques attestés sont mobilisés dans le récit comme des preuves de réel. Ils viennent valider la légitimité des narratrices, qui deviennent dès lors non plus de simples anonymes, mais des témoins de leur époque.

Cependant, cette « réalité » est fragilisée par l'instabilité du récit, pris en charge par une multitude de narratrices dont on ignore l'identité exacte. Le récit s'ouvre d'ailleurs sur une énigmatique « elle », anonyme, qui se met au lit. Le roman invite donc à mener l'enquête, pour

---

[540] Marie Cardinal, *Comme si de rien n'était: roman*, Paris, Grasset, 1990, 206 p., p. 36.

[541] « Les Allemands de l'Est sont restés, <ensuite,> dans ma tête tout le temps de la rédaction du livre puisque c'était l'image de leur ruée qui avait chamboulé mon train train et aussi parce que j'avais été à Berlin Est et à Leipsig deux ans auparavant et que j'avais trouvé ça [illis.] /effrayant. » Fonds Marie Cardinal, carnet 8, AnQ, Montréal, P996.

déterminer non seulement l'identité de la locutrice (nom de famille, prénom, profession, âge…) mais également les relations qui lient ces différentes femmes (et parfois filles) entre elles ou avec les autres personnages (mères, amies, épouses, sœurs, veuves). Même s'il existe un index détaillé des personnages en annexe du roman (accompagné pour chaque entrée d'un bref résumé biographique), son utilisation est très restreinte. La page de la première occurrence dans le roman est parfois indiquée, mais il est nécessaire de retracer chacune des prises de paroles pour comprendre et reconstituer le fil de l'histoire. Pour exemple dans l'index, les amants de Mimi Aubry sont listés, avec le nombre de jours, ou de fois, que leur liaison a duré, mais sans les identifier exactement dans le récit. Aussi, comme un clin d'œil de Cardinal à l'usage limité de cet index, Médée est mentionnée dans les personnages, floutant ainsi volontairement la frontière entre Histoire (qui serait un réel attesté) et mythe (histoire au sens de récit de fiction). Par ces dispositifs, la lecture du roman bascule peu à peu d'une lecture fictive (paradigme romanesque) à une enquête (paradigme indiciaire).

Au cours de la lecture, certaines voix peuvent ainsi être identifiées, que ce soit à l'aide de l'index, ou par déduction. Pour exemple, le « elle » du début, anonyme, est repris dans divers fragments, liés les uns aux autres par la reprise d'un passage du fragment précédent dans le suivant[542]. Un indice typographique, l'usage des points de suspension, permet également

[542] « Bouleversée, elle a raccroché le téléphone. / Elle se met au lit. » (9) repris quelques pages plus loin : « Elle se met au lit. Elle tire le drap et la couverture de coton jusque sous son menton. » (10)

d'identifier ce récit extradiégétique comme dans ce passage qui vient couper une discussion téléphonique entre Simone et Mimi :

> … Il y a longtemps, longtemps, très longtemps que cette plage existait pour de bon, qu'elle n'avait pas besoin de la rêver, qu'elle la vivait. Longtemps : dans sa jeunesse, dans son enfance. […] Cette eau, ce sable, ce temps ne la font pas progresser, ils la tirent en arrière, ils l'enterrent[543]. …

Le passage d'un récit linéaire à un paradigme indiciaire, en relevant chaque détail (une narratrice a un fils, l'autre fait des mots croisés, etc.), permet ainsi au lectorat de participer au récit, en reconstituant, au fil de sa lecture, une cartographie des personnages, qui peut être différente de celle esquissée dans l'index. Par exemple, on déduit, par son amour pour les mots croisés, que Solange Dumont est bel et bien la « fleuriste » dont Mimi et Simone parlent : « - Comme d'habitude, tu sais, je travaille, je lis, j'écris. Rien de spécial. Je me balade dans le quartier j'aime ce quartier. / - Tu fais ta causette avec la fleuriste, tu finis ses mots croisés…/ - Oui, entres autres, elle m'amuse. Et toi ma Simone[544] ? »

Pour autant, qu'elles soient nommées ou non, les femmes du roman ont toutes en commun d'être des anonymes au regard de l'Histoire. Ce sont des « madame tout le monde » si j'ose dire. Leurs voix, bien qu'identifiables à force de relectures et en passant au peigne fin la

[543] Marie Cardinal, *Comme si de rien n'était* in *Les Mots pour le dire et autres romans, op. cit.,* p. 1695-1696.
[544] Marie Cardinal, *Comme si de rien n'était*, *op. cit.*, p. 54.

moindre allusion, se fondent les unes dans les autres en une choralité de laquelle émerge un récit sur le réel, différent de celui, établi, de l'Histoire.

Autre remarque sur cet index somme toute particulier : il donne des détails tellement précis qu'on douterait presque de l'existence réelle de ces personnes fictives. Après de brèves incursions sur différents moteurs de recherche, il apparait que ni Georges Legrand, ni Sarah Backry, en dépit du soin accordé à leur biographie, ne sont réels. Dès lors, le geste de l'enquête, induit par le désir naïf de distinguer chaque voix, est semblable à un geste épistémologique au sens où il implique de porter attention à des personnes qui n'ont, pour ainsi dire, pas d'histoire, dont on entend rarement les voix. Marie Cardinal, dans la préface à *La Médée d'Euripide*, fait déjà ce constat d'une nécessité de mener l'enquête pour exhumer ces voix « anonymes » enfouies dans les replis de l'Histoire : « J'ai commencé une enquête, et je me suis rendu compte qu'il manquait beaucoup de femmes dans la liste officielle de la renommée. C'est que, justement, la majorité d'entre elles n'ont pas de nom, ce sont des anonymes[545]. » La fiction, dans le paradigme inquisitorial, aurait alors pour fonction, non seulement de soutenir l'enquête, le reportage fait sur le réel, mais également de réparer le réel[546] en proposant des scénarios alternatifs, qui viendraient ici combler les oublis de l'histoire.

---

[545] Marie Cardinal, *La Médée d'Euripide*, *op. cit.*, p. 48.
[546] Voir à ce propos Laurent Demanze, « Fictions d'enquête et enquêtes dans la fiction », *COnTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, nº 22, , février 2019, en ligne, <https://journals.openedition.org/contextes/6893>, consulté le 3 novembre 2025.

Ainsi, c'est cette multiplicité d'existences féminines méconnues voire négligeables au regard de l'unicité chronologique des événements de l'Histoire qui m'a amenée à interroger ce roman, en lien avec les autres textes du corpus, au regard du mot anglophone « herstory », formé selon un jeu de mots avec « history : his/story). Ce concept met l'accent sur la polysémie du terme histoire et interroge la manière dont sont racontées nos histoires, en tant que récit construit, puis transmis. Le postulat de ce jeu de mot est que « son » histoire (au masculin) constitue l'Histoire, le récit dominant, qu'on nous enseigne à l'école, et serait en conséquence différente de l'histoire vécue et racontée par nos grand-mères par exemple. Comme si de rien n'était donc, Cardinal nous invite à questionner l'Histoire, en tant que discours *situé*, lui aussi traversé par des dynamiques de pouvoir[547].

Ainsi le récit proposé par les narratrices, que ce soit dans la choralité ou dans la solitude, est une fiction qui répare le réel, en comble les manques. Ce geste de l'enquête permet alors de reconsidérer, de manière détournée, la construction des faits judiciaires, ou historiques. L'enjeu d'écrire l'« Herstory » est donc double : à la fois donner voix aux femmes effacées de l'Histoire et, par ce geste, démanteler les possibles biais qui façonnent la manière collective de raconter l'Histoire.

---

[547] Bien avant la campagne d'écriture de *Comme si de rien n'était*, Cardinal avait déjà exploré cette possibilité de réparer le réel par le détours de la fiction, notamment dans *Une Vie pour deux* (1978), où Simone et Jean-François reconstituent la vie de Mary MacLaughin en parallèle de l'enquête policière pour déterminer les circonstances de sa mort, déclarée non accidentelle : « Comment avait-elle péri : crime ou suicide ? Quelle que soit la réponse, ce qui avait causé sa mort était terrible. Car une chose paraissait certaine aux enquêteurs : il ne s'agissait pas d'un accident. » Marie Cardinal, *Une Vie pour deux*, *op. cit*., p 99.

Choralité

Dans cette perspective, il n'est pas étonnant de constater que, même si les événements historiques sont évoqués parfois en détail dans certaines conversations de *Comme si de rien n'était*, ou ont des effets concrets sur la vie des personnages (le mari de Simone va faire un reportage dans l'Est berlinois, Mimi a fait des voyages là-bas, Véra est réfugiée), le premier plan est occupé par les échanges entre les narratrices. Cette configuration donne à lire une conversation à plusieurs voix, où plusieurs points de vue cohabitent, se complètent et co-créent donc un récit équivoque, en contrepoint au récit univoque de l'Histoire. Pour citer Véra Lipisky, une couturière d'origine polonaise qui se rend à une conférence sur la peine de mort, « de la discussion jaillit la lumière et […] deux avis valent mieux qu'un[548] ».

Dès lors, *Comme si de rien n'était* est un roman polyphonique, où la parole des femmes sert de fil rouge au récit (en lui-même inexistant, puisqu'il n'y pas réellement de trame narrative, il n'y a donc pas d'*histoire a priori*). Formée à partir de fragments de descriptions ou bien de dialogues téléphoniques, la narration est prise en charge par une multitude voix, pour la plupart identifiables comme féminines, qu'on peine d'abord à distinguer les unes des autres. En menant l'enquête, et à l'aide de l'index détaillé des personnages à la fin du récit, j'ai dénombré plus d'une vingtaine d'instances narratives différentes, parfois nommées, parfois anonymes. À

[548] Marie Cardinal, *Comme si de rien n'était*, *op. cit.*, p. 65.

l'instar du « elle » de l'incipit, elles se déclinent en âge, profession et situation sociale, proposant des tranches de la vie quotidienne des femmes de cette époque.

Ce morcellement du récit met l'accent sur l'individualité des narratrices, légitimée par le geste d'enquête qui accompagne la lecture, tout autant que sur le groupe formé par ces voix. Le modèle du fragment permet ainsi, par la juxtaposition des voix, de les penser sur un même plan, comme intriquées les unes aux autres. De cela résulte un effet de choralité et une multiplication des subjectivités : les individus sont donc à la fois unifiés et dispersés, donnant à lire une trame narrative complexe.

Je proposerai ainsi l'hypothèse suivante : l'autrice explore des esthétiques contemporaines inspirées du théâtre et de la littérature moderne et postmoderne sur la quotidienneté, l'oralité, et des formes narratives plus expérimentales. À partir de ces questionnements de l'histoire, comprise comme un récit univoque et une structure de domination, Cardinal explore des moyens de dire, et de raconter autrement la vie des femmes, de porter leur parole sans la trahir.

Le récit non linéaire de *Comme si*, composé de fragments épars et hétérogènes, pourrait être relu comme un dispositif[549] narratif (soit un assemblage dynamique permettant, au contraire

[549] Voir à ce sujet l'article de Arnaud Rykner, « Du dispositif et de son usage au théâtre », *Tangence*, nº 88, Tangence, 2008, p. 91-103, en ligne, <https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2008-n88-tce2878/029755ar/>, consulté le 5 décembre 2025.

de la structure qui elle ne bouge pas, de faire fonctionner ensemble des éléments hétérogènes). Ces éléments disparates mais articulés forment dès lors une choralité[550].

Ainsi, la choralité désigne moins une forme ou un ensemble de formes que la possibilité d'un jeu dynamique et ouvert entre individu et collectif : multitude de voix qui traversent un individu, groupes aux frontières plus ou moins stables, ou encore processus au cours duquel des personnages individualisés s'inscrivent ponctuellement dans un chœur avant de s'en extraire. Pour exemple, les nombreuses réflexions de Mimi Aubry sur l'Histoire et les événements d'Allemagne de l'Est, la rende clairement identifiable même lorsqu'elle n'est pas nommée directement.

Sur les vingtaines de narratrices, seulement cinq sont mariées, l'une d'elles divorcée (Mimi A, que l'on identifie par la suite comme Mimi Aubry) et deux sont veuves (Solange et Madeleine). Dans cette configuration, il faut aussi préciser la présence de relations non monogames (Monique, Nicole, Mademoiselle Aymard qui ont des relations sexuelles avec Yves et Gérard) et de relations extraconjugales (Jeanne et Simone ont un amant, Mimi flirte avec l'un de ses étudiants). Comme dans *Les grands désordres*, Cardinal explore donc d'autres schémas narratifs et ne se limite plus à l'exploration de la seule relation de couple, en tant que modèle

---

[550] Un concept développé d'abord pour le théâtre (modalités d'énonciation collective) dans les années 1990. Voir à ce propos : Philippe Manevy, « Chapitre 6. De la choralité contemporaine comme dispositif sonore : *Villes#* (collectif X), *Trois* (Mani Soleymanlou) et *Polyglotte* (Olivier Choinière) », dans Jean-Marc Larrue, Giusy Pisano et Jean-Paul Quéinnec (dir.), *Dispositifs sonores : Corps, scènes, atmosphères*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2019, p. 131-152, en ligne, <https://books.openedition.org/pum/37263>, consulté le 8 décembre 2025.

hétéronormatif, déjà questionnée dans l'ensemble de ses romans précédents à l'exception de *La Mule de corbillard*.

Au lieu de la relation de couple, c'est l'amitié entre femmes qui est mise au premier plan dans ce roman, rythmé par les « coups de fil » entre Mimi et Simone, qui sont cousines mais qui développent des liens très forts. Autres amitiés, celles de Monique et Nicole, de Solange et Germaine ou, de façon plus ténue, les échanges discrets entre Mimi et Solange dans la boutique du fleuriste.

Les échanges et les liens entre femmes forment donc une toile, constituée de mots, de descriptions éparses, de paroles rapportées sous forme de commérages (la « jasette ») ou bien de dialogues directs, qui lient chacune des narratrices à ses consoeursue que ce soit par leurs échanges directs, leur simple cohabitation dans un même espace (Gisèle est concierge pour madame Aubry, Solange est fleuriste et sert Mme Aubry ainsi que d'autres protagonistes). C'est cette toile qui selon moi justifie le rapprochement avec l'*herstory*, puisque c'est en conversant que les femmes de ce roman vont se tenir informées des événements historiques et potentiellement les réinterpréter. Lors d'une conversation entre Germaine et Solange à propos du mariage, au Jardin du Luxembourg, un jeune homme interrompt leurs échanges : « Il ouvre sa radio.. Elles entendent un reportage, une voix de femme[551] » Et c'est la libération de Nelson Mandela qui est rediffusée en direct par la journaliste. À la suite de cet interlude journalistique,

[551] Marie Cardinal, Comme si de rien était, *op. cit*., p. 114.

qui se clôt sur le départ « en courant » du jeune homme, on peut lire, comme une scène de théâtre :

> Solange rêveuse : - Winnie, il paraît que c'est un pistolet celle-là. / - Winnie, Helena, Raïssa, tu crois qu'on saura un jour l'histoire de toutes ces épouses ? A propos, tiens, elle s'appelle comment la femme de Walesa ? / - Je ne sais pas. / - On n'entend pas beaucoup parler d'elle. / - Elle fait des enfants, elle ne peut pas tout faire[552].

Ici Solange et Germaine soulignent l'ignorance de l'identité des épouses au regard du récit historique : ces femmes ne sont « que » des épouses, dont la seule fonction est de faire des enfants. Le fait d'en discuter, entre femmes, permet d'attirer l'attention sur les lacunes du récit de l'événement historique auquel la scène nous donne accès. Les voix de Solange et de Germaine. Elles sont donc placées sur le même plan que les « experts », les « savants » qu'elles écoutent patiemment.

Autre conséquence, tout aussi importante bien que moins évidente peut-être, le fait de proposer une choralité dans un récit non linéaire fait émerger la problématique de l'individu et du sujet. Le fait de mettre au jour une parole féminine, que ce soit celle des jaseuses, ou bien celle de Mimi et Véra qui participent en un sens à une réflexion plus « académique » sur l'Histoire, amorce également une réflexion plus large sur la capacité des narratrices et des lectrices à se penser comme sujets autonomes et légitimes. Pour exemple, Mimi Aubry, une professeure retraitée, se passionne pour les événements « de l'Est » et, que ce soit dans les échanges avec un étudiant (de vingt ans plus jeune qu'elle, non nommé) ou dans la narration de

---

[552] *Ibidem*.

ses propres souvenirs, elle démontre un intérêt très vif pour l'Histoire, que ce soit en tant que témoin (elle assiste grâce à la radio à la chute du mur de Berlin) ou en tant que spécialiste qui discourt sur celle-ci. Véra quant à elle, une couturière immigrée, se rend à une conférence sur la peine de mort dans le but de suivre ce débat et d'y prendre part.

3.2.1.1 Écrire le « discours des tricots », légitimer une expérience féminine alternative au discours scientifique établi.

Le paradigme indiciaire, développé plus haut, permet également de souligner le défi que représente le récit du quotidien, notamment vis-à-vis de l'événement qu'il met en péril. Le fait historique, narré du point de vue de narratrices multiples et anonymes, est ainsi présenté comme une réalité non pas objective mais construite (les narratrices participent à l'élaboration de l'Histoire) selon un récit collectif. Marie-Pascale Huglo décrit ce phénomène comme « la puissance transformatrice du quotidien[553] » qui souligne la dimension performative de cette attention aux choses anodines et faussement évidentes qui façonnent l'écriture et la mettent à l'épreuve. Le fait que le recueil *l'Infra-ordinaire* de Georges Pérec, qui justement s'attache à décrire et à écrire à partir de la « banalité », ait été publié en 1989, soit deux ans avant ce roman,

[553] Marie-Pascale Huglo, « Que se passe-t-il quand il ne se passe rien? L'événement et le quotidien dans la littérature narrative contemporaine, *art. cit*. », p 86.

permet également de montrer à quel point Cardinal se sert des outils littéraires qui lui sont contemporains pour nourrir sa poétique. Pour exemple, cette attention au quotidien transparaît dans les « effets listes » qui caractérisent la poétique de cardinal avec un recours régulier aux accumulations afin de donner à voir tout le vocabulaire possible pour décrire le réel[554].

Ainsi, quand Cardinal affirme vouloir écrire « le discours des tricots », elle tisse une allégorie pour cette écriture ancrée dans la quotidienneté :

> Je ne pense pas d'histoire quand j'ai envie d'écrire un livre. Je trouve la vie des femmes effrayante et la vie quotidienne m'intéresse plus que les choses exceptionnelles. […] Tout ce qui est tu, tout ce qui n'est pas dit, c'est ça que j'ai envie d'écrire. Ma grand-mère disait toujours : "Si mes tricots pouvaient parler !" Et moi je dis toujours que j'écris le discours des tricots[555].

Défini comme un monologue intérieur, un amas de pensées éparses qui accompagne les tâches ménagères, le « discours des tricots » opère dans le récit comme un procédé de mise à distance de soi. Il permet à l'autrice de dépasser l'hermétisme de l'écriture autobiographique, d'utiliser le « je » sans nécessairement l'enfermer dans la forme du témoignage, et de ne pas se restreindre au singulier en faisant valoir la dimension collective de la quotidienneté. Le « discours des tricots » a également pour effet de replacer au centre de l'écriture non pas l'événement, en tant qu'élément perturbateur de nos habitudes, mais le banal, le trivial, l'anodin. La poétique de

---

[554] Dans *Les Mots pour le dire*, c'est par exemple les lieux que la narratrice a tâché de son sang : « J'avais tâché tant de fauteuils, tant de chaises, tant de divans, tant de sofas, tant de tapis, tant de lits ! J'avais laissé tant de flaques, flaquettes, gouttes et gouttelettes dans tant de salons, salles à manger, antichambres, couloirs, piscines, autobus, et autres lieux ! ». Marie Cardinal, *Les Mots pour le dire, op. cit*., p. 10.

[555] Hélène Pedneault, *Marie Cardinal ou le discours des tricots*, nº 17, mai 1986, p. 18-21, en ligne, <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2226128>, consulté le 1 octobre 2022, p. 19.

Marie Cardinal s'inscrit donc bel et bien dans cette double marginalité littéraire, que constituent l'écriture genrée « des femmes » croisée aux esthétiques émergentes des « écritures du quotidien » qui se développent à partir des années quatre-vingt.

D'une certaine manière, la dernière campagne d'écriture cristallise cet enjeu du « senti », présent dans l'ensemble du corpus à l'étude.

De ce fait, et si l'on reprend les métaphores de l'entropie et du tricot, le fait de proposer un récit historique, uniquement constitué de voix et de points de vue féminins, introduit le chaos du « senti », de la parole, de la subjectivité dans le système ordonné que représente l'Histoire en tant que discours scientifique établi, observable, chronologique. Ce faisant, Cardinal tricote ensemble les fils des événements historiques, remarqués, vus, exprimés, aux fils du non-dit, de « tout ce qui est tu », illégitime, tabou, c'est-à-dire selon la double marginalité du genre et du quotidien.

3.3 Chapitre 3 : Accueillir les voix en écriture, étude de la genèse des *Jeudis de Charles et de Lula*.

Dans la continuité de cette écriture particulière du quotidien chez Cardinal, qui s'élabore à la croisée de l'Histoire et des histoires, j'aimerais revenir sur les liens entre la prise de parole et une volonté de *réparer* le réel. Dans *Les grands désordres* et dans *Comme si de rien n'était*, le discours dominant (en majorité masculin) est mis à mal par l'émergence de voix autres, souvent féminines, qui prennent la parole pour dire leur réalité et dénoncer de ce fait les biais qui infusent le discours sur le réel. Dans *Comme si de rien n'était,* le discours officiel, véhiculé par la radio et la télévision, vient s'immiscer dans le quotidien des narratrices et nourrir leurs échanges. Il est ainsi réévalué à la lumière de leurs expériences. Dans *Les grands désordres*, c'est le discours scientifique cette fois qui est mobilisé et réévalué : Elsa, confronté au chaos mental des enfants ou de sa fille, se sert de notions scientifiques largement définies par ses pairs masculins pour parvenir à un modèle alternatif, plus adéquat pour sa situation. Ce procédé de déplacement poétique, d'un discours sur le réel établi (les faits) à une discussion ouverte sur le réel (l'interprétation des faits), donne à lire, soit une confrontation directe entre les deux modalités de discours (le langage de spécialiste et le senti) avec l'exemple de la figure du Pr Greffier, mais aussi avec les instances médicales vers lesquelles se tourne Elsa, soit une coexistence entre ces deux modalités de discours, avec une imbrication de l'événement historique tel que relayé dans les médias officiels et le vécu de ce même événement par les narratrices de *Comme si de rien était*. Il n'y a donc plus une seule version attestée du réel mais des versions, fragmentées, chorales de celui-ci.

Dans les *Jeudis de Charles et de Lula*, le discours s'articule autour des rencontres hebdomadaires des deux protagonistes, mariés depuis quarante ans. Ainsi, au travers de sept entretiens sur des thématiques assez générales (la lâcheté ou le hasard, l'Histoire, demain ou l'avenir, liberté-égalité-fraternité, le nouveau), Charles et Lula vont être amenés à s'explorer eux-mêmes (en élaborant une pensée critique sur le sujet) mais aussi à examiner ce qui les lie

l'un à l'autre, dans l'exercice de leurs échanges réguliers. Ces rencontres, proposées de façon spontanée par Charles, se déroulent donc « à date fixe, à heure fixe » et ont pour but de « faire le point ».

Ainsi, même si la forme de ces entretiens diffère des expérimentations textuelles des romans précédents, on retrouve également cette tension entre les « banalités » du quotidien et le discours dominant. Les rencontres, comparées à celles qu'on peut faire au « café du commerce[556] », servent pourtant de cadre à une prise de parole formelle, ritualisée, quasi académique :« Faire ça comme des étudiants qui vont à leurs cours. Se rencontrer avec un but précis : débattre sur un sujet choisi d'avance[557] ».

La genèse de ce roman est pour le moins particulière et explique en partie cette forme de l'entrevue à la fois spontanée et planifiée. Pour l'ensemble de la genèse des Jeudis, Cardinal a collaboré avec son époux, Jean-Pierre Ronfard, qui intervient directement sur le manuscrit, dans les carnets d'écriture de l'autrice. Fait exceptionnel, j'ai pu avoir accès non seulement aux variantes manuscrites du roman, mais également aux tapuscrits retravaillés de l'œuvre ce qui me permet, dans la suite de ce chapitre, d'analyser de manière plus détaillée cette co-création inédite entre les deux époux. Ce qui m'intéresse, en ayant parcouru la genèse du texte, c'est la permanence de cette prise de parole (dont j'ai déjà évoqué certains enjeux dans les pages précédentes) qui s'élabore cette fois non plus dans une opposition à l'autre (le « senti » vs le discours dominant et établi) mais dans une écoute active et accueillante. Ce phénomène est à la fois présent dans la version publiée mais se développe déjà dans la genèse du roman, où la collaboration active entre Jean-Pierre Ronfard et Marie Cardinal a eu pour effet de créer un texte inédit, où le cadre familier de l'entrevue et de l'échange est rejoué.

---

[556] Marie Cardinal, *Les Jeudis de Charles et de Lula*, *op. cit*., p. 17.
[557] *Ibidem*.

C’est comme si Cardinal, après avoir exploré formellement les possibilités de la parole, revenait à sa forme dialogique de prédilection, l’entretien, afin d’expérimenter une autre forme de dialogue, soit la co-création des savoirs, travail qui mène également, comme c’est presque toujours le cas chez Cardinal, à une réflexion sur l’identité, cette fois-ci non plus affirmée en dépit de l’autre mais bel et bien grâce à l’autre.

L’identité des personnages et les rôles genrés de femme, d’épouse, de mère en opposition aux rôles d’homme, de mari, de père sont rejoués et redéfinis à travers l’échange. Mon hypothèse est qu’au fil de ses romans, qu’elle considère, pour rappel, comme un seul et même livre[558], Cardinal interroge les identités de genre comme des identités *relationnelles*, ce qui engendre certes une dénonciation du système patriarcal et de ses biais, mais aussi et surtout un désir de conserver un lien, un dialogue et de ne pas renoncer à inclure les hommes dans sa réflexion.

Cette hypothèse part du constat que dans la représentation métadiscursive des narratrices, ces dernières, si elles produisent et/ou écrivent d’abord seules, dans le but de s’affirmer *contre* le discours dominant voir en dehors de lui, font néanmoins le choix de partager cette création. C’est dans cet espace, créé par le dialogue, que des collaborations sont possibles. Dès lors, ce lien entre masculin et féminin dans la poétique de Cardinal mérite que l’on s’y attarde, notamment dans ce dernier mouvement de l’écriture, puisque même si des rencontres et des tentatives de collaboration ont eu lieu elles semblent échouer à renouer complètement le lien, à réparer les torts causés par la société patriarcale et par le mari absent, fuyant, voire parfois bourreau. Dans *Les Mots pour le dire*, la narratrice fait lire son manuscrit caché à son époux et c’est précisément cet effort de communication qui les sauve du divorce. Dans *Une Vie pour deux*, c’est bel et bien la co-création de l’histoire de Mary McLaughin qui rapproche là encore

[558] « J'ai trouvé que c'était une chaîne, l'écriture. Ce n'est pas vrai qu'on écrit un livre différent. C'est toujours le même livre qu'on approfondit, qu'on élargit, qu'on agrandit, qu'on voudrait améliorer, perfectionner, etc. Je pense qu'après, quand on est mort, l'ensemble des livres, ça fait un livre. » Claire Marrone, « Un Entretien avec Marie Cardinal », *op. cit.,* p. 124.

les époux et permet de renouer le dialogue. Enfin, l'exemple des *Grands désordres*, où Elsa emploie le jeune écrivain anonyme pour pouvoir dire puis écrire son histoire avec sa fille Laure, permet de montrer un moyen de coconstruction du réel, par le biais familier à Cardinal du « prête-plume ».

Dans l'ensemble des œuvres qui précèdent les *Jeudis*, il y a sans cesse un retour à la création des femmes comme un exercice solitaire et émancipatoire : à l'instar de Madeleine qui érige la Cathédrale Madelonne dans *La Mule de Corbillard*, les narratrices des *Mots pour le dire*, de *La Clé sur la porte* et d'*Une Vie pour deux* se mettent à écrire, la narratrice du *Passé empiété*, quant à elle, exerce l'art de la broderie et s'isole dans son bureau. Elle est la seule avec Elsa, la narratrice des *Grands désordres*, et la narratrice de *Amours amours*, à bénéficier de son propre espace, de son propre bureau. On peut mesurer l'importance de ce détail, en faisant le lien, grâce à Virginia Woolf notamment[559], entre ces lieux à soi et la possibilité, pour une autrice de s'affirmer en tant que créatrice et de dédier son temps, son argent et son énergie à sa création (production) plutôt qu'à sa famille (reproduction).

Dans tous ces cas de figures, le dialogue féminin/masculin est soi rompu totalement (*La Clé sur la porte*, *Le Passé empiété, La Mule de corbillard*) soit ne permet pas la rencontre. Il en résulte une confrontation qui de livres en livres, se rejoue et se dénoue. Selon Anne Donadey Roch, c'est bien la maternité littéraire qui permet aux femmes de se hisser à égalité avec leurs homologues masculins et donc d'entamer un réel dialogue entre les femmes et leurs époux et plus largement entre les identités masculines et féminines chez Cardinal :

> Le partage du pouvoir entre les hommes et les femmes invoqué par Cardinal est réalisé dans la réappropriation de la langue par une femme. La maternité littéraire permet à la femme de se mettre au monde elle-même en tant que sujet féminin.

[559] Virginia Woolf, *Une chambre à soi : ou Les femmes et la littérature* , traduit de l'anglais par Sophie Chiari, Paris, Le Livre de poche, [1929] 2020.

> L'écriture devient lieu légitime à la fois pour les hommes et les femmes, et lieu privilégié de leur rencontre dans *Les Grands désordres*[560].

Or, cette rencontre, permise par l'accès des femmes à la création semble se concrétiser dans les *Jeudis* puisque Charles et Lula sont tous deux affirmés et établis dans leurs identités. Charles et Lula débattent mais n'entrent pas dans la confrontation. Le mari n'est plus absent mais engagé et responsable au sens où il répond de sa lâcheté et ne cherche pas à éviter ni à atténuer les sentiments de Lula. Cette dernière est quant à elle capable de répondre à Charles sans se perdre dans la peur de la perte de l'autre, puisque cette crainte est devenue un jeu entre les deux amants : « […] inconsciemment, depuis plus de quarante ans, ils entretiennent un danger, celui de perdre l'affection de l'autre. Sans cesse ils jouent à ce jeu : mettre en péril ce qui les unit[561]. »

Le cas particulier des *Jeudis* sera donc traité ici à partir d'une articulation entre les enjeux de la forme dialogique et la question des identités de genre, au sens où le roman, que ce soit dans sa forme publiée ou dans sa genèse, atteste une réparation du lien entre les identités féminines et masculines. J'aborderai d'abord les modalités de cette écriture à quatre mains en m'appuyant sur les manuscrits des *Jeudis* afin de dégager les enjeux de cette co-création des époux Cardinal-Ronfard ; pour ensuite m'attarder sur les effets de cette collaboration lors de la genèse dans le texte publié, à savoir le basculement d'une logique de la confrontation à une logique de l'échange entre Charles et Lula ; pour enfin traiter plus en détails le cas du sixième jeudi, où la coexistence par alternance des discours de Ronfard et de Cardinal cède peu à peu à un chaos graphique où les relectures se chevauchent et entrent en dialogue, concrètement, sur la page.

---

[560] Anne Donadey Roch, « Répétition, maternité et transgression dans trois œuvres de Marie Cardinal », *op. cit.*, p. 575.
[561] Marie Cardinal, *Les Jeudis de Charles et de Lula*, *op. cit.*, p.16.

3.3.1 Modalités de l'écriture à quatre mains.

Le manuscrit des *Jeudis* est réparti entre trois carnets d'écriture datés entre 1989 et 1998 et s'élabore surtout entre 1989 et 1993 (date de la première parution). En amont de ce travail, Cardinal a travaillé sur des traductions pour le théâtre montréalais, que ce soit *La Médée d'Euripide*, *La Tempête* (1988, projet monté pour le Théâtre Expérimental des Femmes), *Peer Gynt* d'Isben (1991, TNM), ou encore *Les Troyennes* (1993, TNM). Ces différentes collaborations avec Jean-Pierre Ronfard ou avec sa fille Alice Ronfard, qui précèdent l'écriture des *Jeudis*, forment à la relecture une ligne de continuité dans le processus de création, au sens où comme je l'ai mentionné plus tôt, le travail d'écriture dramatique implique *déjà* en lui-même un certain degré de collaboration[562].

Dans la genèse des *Jeudis*, j'ai pu constater que les manuscrits ont été coécrits, par Marie Cardinal et Jean Pierre Ronfard. On peut s'étonner de l'idée que le manuscrit ne soit pas le fruit d'une seule personne, comme Nicolas Donin et Daniel Ferrer le constate à propos de l'écriture à quatre mains[563], mais bel et bien le résultat de nombreuses relectures et d'arrangements qui engagent en quelque sorte une tierce personne. L'observation de l'apparition d'une autre graphie que celle de l'autrice et l'alternance entre ces deux graphies différentes, attestent d'un réel va-et-vient du carnet d'écriture entre Jean-Pierre Ronfard et Marie Cardinal. Voici ci-dessous la différence entre la graphie de Cardinal (encre rouge) et la graphie de son époux (encre noire) :

---

[562] D'autant plus ici que l'ensemble des projets sur lesquels a pu travailler Cardinal sont des traductions, ce qui implique de remanier le texte, d'en transcrire la dramaturgie et le sens pour la scène francophone contemporaine de Montréal. Voir à ce propos, le Chapitre 1 de la partie deux de ce travail : « Traduire, un travail sur l'irrespect », p. 129-149, où j'analyse le cas particulier de *La Médée d'Euripide*.

[563] Voir à ce propos l'introduction au numéro de la revue Genesis sur l'écriture à quatre mains rédigée par Nicolas Donin et Daniel Ferrer, « Auteur(s) et acteurs de la genèse », *Genesis. Manuscrits – Recherche – Invention*, nº 41, novembre 2015, p. 7-26, en ligne, <https://journals.openedition.org/genesis/1440>, consulté le 9 février 2026.

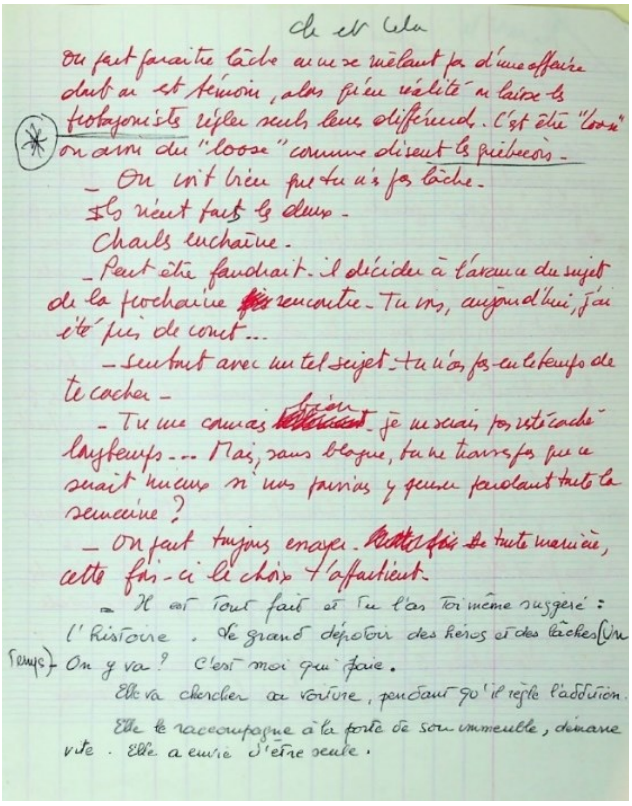


Figure 3 Carnet d'écriture n°8 (1989-1993), Fonds Marie Cardinal, P996, S4, D8, AnQ, Montréal

Il apparaît cohérent, au vue des marques graphiques sur le manuscrit (ratures, changement de couleurs d'encre, disposition des fragments) que cette écriture à quatre mains s'est déployée de façon non-linéaire[564] et sur un temps assez long. On peut faire l'hypothèse d'une phase de relecture commune, où l'on pourrait se figurer Cardinal et Ronfard ensemble, penchés sur le carnet, débattant de tel ou tel passage et corrigeant dans la foulée des mots, des paragraphes

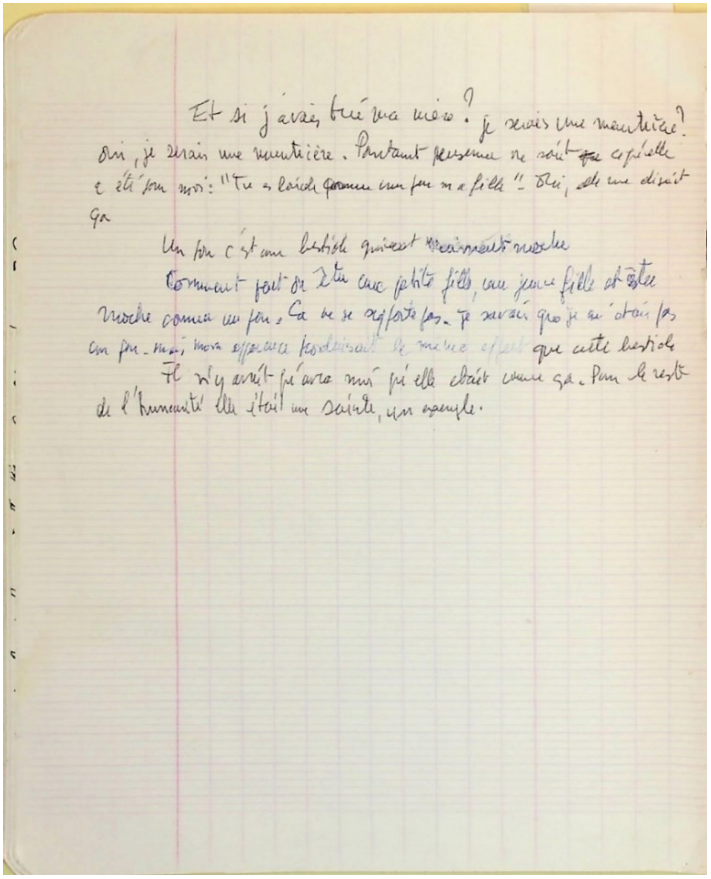
[564] Contrairement à la pratique courante, les carnets de Cardinal ne semblent pas s'écrire page après page dans un ordre chronologique. Au contraire, des marques typographiques laissent à penser que l'autrice revient parfois plusieurs pages en arrière pour écrire entre ses lignes ou dans les marges, créant ainsi une fausse impression de linéarité.

voire des parties entières (beaucoup plus rare). Cependant, comme les époux ne vivaient pas ensemble, le prêt des carnets semble l'hypothèse la plus plausible[565] même si les archives ne permettent pas de répondre exactement à cette question.

Le prêt des carnets peut alors être interprété comme une représentation matérielle et tangible de la volonté de renouer le discours avec l'autre à travers la forme dialogique. D'un point de vue génétique, le « matériau » des carnets est un support où plusieurs modalités de discours s'entrecroisent déjà. On y trouve des réflexions métapoétiques sur le rapport conflictuel de Cardinal à l'écriture, parfois retranscrites dans une mise en scène très sombre où la perte de l'écriture engendrerait la mort mais également les entrées d'un journal personnel, qui forment de loin en loin une trace de la vie quotidienne de l'autrice, décrite de façon très brutale et sans la moindre pudeur. Pour exemple, dans le carnet 10, où Jean-Pierre Ronfard écrit la fin du sixième *Jeudi* (une page) on peut lire[566] :

[565] L'état du carnet 9, déchiré par endroit, recollé à d'autres permet de se rendre compte des nombreuses manipulations effectuées sur ce support.

[566] « Et si j'avais tué ma mère ? je serais une meurtrière ? oui, je serais une meurtrière. Pourtant personne ne sait ce ~~que~~ qu'elle a été pour moi : "Tu es laide [illis.]/comme un pou ma fille". Oui, elle me disait ça
Un pou c'est une bestiole qui est vraiment moche
Comment peut on [*sic*.] être une petite fille, une jeune fille et être moche comme un pou. Ça ne se rapporte [supporte ?] pas. Je savais que je n'étais pas un pou. Moi, mon apparence traduisait le même effet que cette bestiole Il n'y avait qu'avec moi qu'elle était comme ça. Pour le reste de l'humanité elle était une sainte, un exemple ».



Et si j'avais tué ma mère ? Je serais une meurtrière ? Oui, je serais une meurtrière. Pourtant personne ne saura ~~ce~~ qu'elle a été pour moi : "Tu as laissé grandir un fou en ma fille". Oui, elle me disait ça.

Un fou c'est une bestiole qui vient ~~vraiment~~ manger

Comment faut-il être une petite fille, une jeune fille et être mangée comme un fou. Ça ne se supporte pas. Je savais que je n'étais pas un fou - mais mon apparence ~~faisait~~ ressemblait à même à ce que cette bestiole

Il n'y aurait jamais rien pour elle était comme ça. Pour le reste de l'humanité elle était un saint, un exemple.

Figure 4 Carnet 10, P996, vers 1992-1998.

Même s'il est assez surprenant de constater ce prêt de carnets, en dépit de ces réflexions très personnelles[567], le fait que l'autrice confie sa création à Jean-Pierre Ronfard pourrait être interprété comme le signe d'une ouverture à l'autre, permise par l'écriture à quatre mains. Cette écriture collaborative se déploierait donc dans une écoute à l'autre cohérente avec l'écoute entre les deux personnages du roman.

[567] Cette absence de préoccupation concernant la pudeur pourrait dès lors s'expliquer par l'audace de Cardinal en règle générale qui ne fait que peu de cas de la pudeur.

Cette création à quatre mains, même si elle n'a pas été constatée ailleurs dans les archives, semble néanmoins hanter l'imaginaire de Cardinal. Pour rappel, dans la genèse de *La Clé sur la porte*, la porosité constatée entre la correspondance personnelle de l'autrice et le manuscrit induit une superposition des écritures et un manuscrit élaboré dans le rapport à l'autre. L'œuvre de Marie Cardinal présente également beaucoup de duos d'écrivain qui collaborent sur des projets divers, allant du roman à l'écriture de communication scientifique (qui, a contrario des *Jeudis*, s'inscrivent bien souvent dans une dynamique hiérarchique où la narratrice travaille en tant que *ghost writer* pour son homologue masculin) : Karl et Maria (*Ecoutez la mer*), Jean-Pierre et la narratrice des *Mots*, Simone et Jean-François (*Une vie pour deux*), Elsa, l'auteur anonyme et le Professeur Greffier (*Les grands désordres*).

Enfin, dans *Les Mots pour le dire*, une scène de relecture des carnets d'écriture de la narratrice par son époux (Jean-Pierre) semble coïncider avec une première intention de renouer le dialogue entre la narratrice et son mari par le truchement de la création. Les deux époux, au bord du divorce, se retrouvent à la fin de la psychanalyse de la narratrice, pratique qui lui a permis de retrouver le chemin de la parole et des mots, et en conséquence d'accoucher d'elle-même, par la réappropriation du langage. Dans cette scène, la narratrice fait lire ses feuillets à son époux, dans une tentative d'ouverture à l'autre :

> Impossible de retrouver le chemin de la confiance, de la simplicité. Cette fois-là, pourtant, le premier matin qui a suivi son arrivée, je lui ai dit : "Tu sais, la nuit, depuis quelque temps, j'écris. / Tu écris quoi ? / Je ne sais pas. Ça fait des pages et des pages. / Tu veux que je les lise ? / Si tu veux… Je ne sais pas pourquoi je te parle de ça[568]."

Le constat catégorique de l'impossibilité de renouer un lien de confiance est mis en défaut par le partage de l'écriture et par la lecture (ici dans le cadre de la fiction) du carnet de la narratrice.

---

[568] Marie Cardinal, *Les Mots pour le dire*, *op.cit*., p. 242.

L'insécurité profonde de la narratrice à l'idée de dévoiler sa création souligne la crainte d'échouer à toucher l'autre, à se faire comprendre de lui :

> Livrer ces pages à Jean-Pierre, lui qui analysait les textes qu'il lisait avec tant d'intelligence […] C'était de la folie ! C'était comme si je brûlais mes lignes, comme si je les détruisais, au moment même où je prenais conscience de l'importance qu'elles avaient pour moi[569].

L'écart entre les deux comparaisons souligne l'importance de ce geste, à la fois vis-à-vis de l'autre mais surtout vis-à-vis de la narratrice qui semble prendre conscience d'elle-même par la création. Et c'est justement par le truchement de la lecture que le couple se reforme : après avoir reconnu en ces pages un « livre », Jean-Pierre lui déclare de nouveau son amour, séduit par le changement opéré chez sa femme dont l'identité semble réinventée par l'écriture : « Écoute je ne sais pas ce qui me prend, je suis amoureux de la femme qui a écrit ces pages[570]. »

Le rapport à l'altérité qu'implique la mise au monde de soi et le parallèle entre la création et la gestation permettent d'éclairer l'importance de cette co-création aboutie dans la genèse des *Jeudis*. Le fait que Jean-Pierre Ronfard intervienne directement dans le processus d'élaboration du texte, à quasi égalité avec Marie Cardinal, est signifiant dans l'élaboration d'une identité féminine non plus construite en opposition mais bel et bien en relation avec le masculin.

Cependant, il faut souligner la progression graduelle de cette relation de co-création. Dans la genèse des premiers jeudis (1 à 5), Ronfard n'intervient que lors des prises de paroles de Charles. Cette répartition genrée du discours Charles/Ronfard Lula/Cardinal, n'est pas si surprenante que cela, car elle laisse à l'autrice le loisir de prendre en charge une parole féminine qui demeure un fil rouge de sa création. Or, au fur et à mesure du processus, Ronfard intervient également sur les parties écrites par Cardinal[571] et *vice versa*, comme si l'écoute à l'autre s'amplifiait au fur et à mesure de l'écriture et venait redéfinir les modalités de l'écriture mais

---

[569] *Ibid*.
[570] *Ibid,* p. 268.
[571] Voir plus loin l'analyse du « 6e jeudi » où ce phénomène s'observe de façon assez nette.

surtout les modalités de représentation des liens entre les identités féminines et masculines dans la création cardinalienne. J'aimerais ainsi questionner la façon dont Cardinal, dans la continuité des expérimentations textuelles mises en place depuis *Les grands désordres*, pense la place du masculin dans sa poétique et notamment la manière dont elle construit concrètement dans ce texte un espace propice à l'élaboration d'identités féminines et masculines fluides, relationnelles et à l'écoute l'une de l'autre.

3.3.2 Modalité de la parole : la forme de l'entrevue.

Déjà expérimentée dans *Autrement dit*, la forme de l'entrevue est une pratique régulière dans le processus créatif de Cardinal. Quand on lit les carnets d'écriture de l'autrice, le dialogue, qu'il soit fictif ou réel (par exemple lors de préparation à des entretiens pour la presse) est très présent : dans le carnet 7, les feuillets 1 à 18 forment un entretien avec un tiers anonyme (et potentiellement fictif) qui pourrait être l'autrice elle-même, développant sa pensée dans une forme dialogique. On y lit :

> Enfin, pourquoi voulez-vous faire ce <que nous fassions un>livre <ensemble> ? / - Parce que le dialogue me convient mieux que le monologue. La parole quoiqu'il en soit me convient mieux que l'écrit. / - Mais ce sera un livre, ce ne sera pas un discours. /- Oui, je le sais, je sais que ce ne sera pas de la parole mais <que> ce sera un livre <.> qui <Mais il sera> passera/é d'abord par des voix et des silences. Par des corps, avec des mimiques, des interactions, de la toux, peut-être des gargouillis, des gestes[572].

On devine plus qu'on ne constate l'influence de son travail de traduction pour le théâtre. Même si le besoin de transcrire le corps a toujours été présent dans la poétique de Cardinal, comme j'ai

[572] Carnet 7, feuillets 1 à 18, Fonds Marie Cardinal, *op. cit*.

pu le démontrer dans mon mémoire de Master par exemple[573], ici c'est la voix qui travaille le texte et cherche à se faire entendre. Le fait de centrer son propos sur l'importance de la parole, comprise comme une entité qui résiste à l'écrit, est également cohérent avec la posture auctoriale de Cardinal qui se présentait volontiers comme une conteuse[574] plutôt que comme une écrivaine.

Cette contrainte du dialogue est mise en scène à plusieurs reprises dans les romans de Cardinal. L'extrait de l'entretien retranscrit plus haut fait fortement penser à l'échange entre Elsa et le narrateur qui ouvre *Les grands désordres*. On peut également penser à l'analyse des *Mots pour le dire*, où la présence, même silencieuse, du docteur, guide la narratrice vers sa mise au monde. Ce rapport à l'altérité, Julie Leblanc l'a relevé dans plusieurs des manuscrits d'autrices québécoises et française (Ernaux) sur lesquels elle travaille et en a fait un trait caractéristique du processus d'écriture chez les femmes auteures : « Dans les journaux de Madeleine Ouellette-Michalska, Nicole Brossard, Marie-Claire Blais, Annie Ernaux et Madeleine Monette, le sujet femme semble reconnaître la présence d'une autre conscience: c'est ici que l'on remarque le rôle que joue la figure de l'altérité dans la construction de l'identité féminine[575]. » L'altérité permettrait alors, chez Cardinal, d'échapper à l'« hermétisme[576] » du récit de soi et, par la prise en charge d'une parole autre, de se légitimer en tant qu'autrice, soit un sujet écrivant.

Dans les *Jeudis de Charles et de Lula*, qui s'articule autour d'entretiens convenus d'avance entre les deux protagonistes et époux, la parole sert à explorer et parfois à réparer le lien à l'autre. Le rapport à l'altérité est ici réalisé concrètement puisque le cheminement créatif

---

[573] Cassandre Huchon, *La transcription du corps dans les écrits de Marie Cardinal : enjeux littéraires et politiques*, mémoire de Master 2, Université Grenoble Alpes, juin 2020, en ligne, <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03003193>, consulté le 17 janvier 2026.
[574] Lors de ses entrevues, Cardinal se présente souvent d'elle-même comme une conteuse. Elle est parfois référée à ce rôle par d'autres personnes l'ayant connu comme Hélène Pedneault, ou Olivier Reichenbach.
[575] Julie LeBlanc, *Genèses de soi*, *op. cit.*, p. 52.
[576] Marie Cardinal, *Autrement dit*, *op.cit.*, p 61-62.

laisse place à la voix de l'autre, au « mari de vacances[577] » qui aurait inspiré les représentations du masculin dans les romans de Cardinal. Selon ces observations, la prise de parole permise par l'échange (forme dialogique) serait la forme la plus propice, dans la poétique de Cardinal, à la réflexion et à l'affirmation de soi. Pour Julie Leblanc, « les manuscrits des journaux étudiés apparaissent alors comme une sorte de laboratoire vivant où s'éprouve, s'illustre et s'affine une conception du langage, de l'écriture autobiographique et aussi du sujet qui se dit[578]. » Cet espace d'expérimentation de l'écriture et de la langue, au contact de l'altérité, permet alors à l'autrice de s'affirmer dans son rôle d'écrivaine, de se sentir légitime à écrire. La présence d'une altérité, que ce soit dans le processus d'écriture ou dans les romans publiés, serait alors nécessaire à cette affirmation de soi. Par exemple, en amont du manuscrit des *Jeudis*, Marie Cardinal écrit tout un pan de réflexion sur Jean-Pierre Ronfard et sur l'opposition fondamentale (tant sur le plan professionnel que personnel) qui les sépare[579]. Même si ce texte n'appartient pas au registre qui constitue le journal personnel de l'autrice, il révèle néanmoins sa pensée sur son compagnon de travail et peut donc faire l'objet, si Ronfard le relisait, d'une discussion qui n'appartiendrait pas à l'ordre de l'intime mais resterait une réflexion sur l'écriture et sur leur rapport à l'écriture :

---

[577] Marie Cardinal, *Le Passé empiété, op.cit.,* p. 27. Cette expression fait référence à la figure du mari absent, parti faire sa carrière au Canada, qui revient dans le cercle familial seulement au moment des vacances scolaires lorsqu'il faut se répartir la garde des enfants. Le parallèle avec la situation biographique de Cardinal est ici permis : Jean-Pierre Ronfard s'est effectivement installé au Québec dans les années soixante, laissant ses enfants à la charge de leur mère. L'amertume et la frustration face à un tel déséquilibre dans la charge parentale est visible dans la correspondance familiale mais ne correspond pourtant pas exactement aux échanges et enjeux développés dans les romans de Cardinal. C'est pourquoi je parlerai plus de variations sur ce thème biographique que de parallèles réels et avérés.

[578] Julie LeBlanc, *Genèses de soi*, *op. cit.*

[579] Après vérification, ce texte ne fait pas partie de la préface des *Jeudis*, ni même d'un appareil critique connu nécessaire à la promotion du livre.

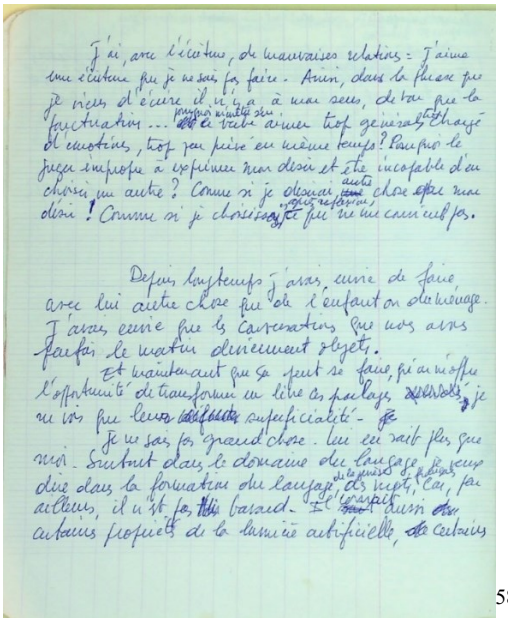
[580]

Figure 5 Carnet d'écriture n°8 (1989-1993), op. cit.

Le fait de prêter ce carnet à l'autre implique donc un certain degré de confiance en l'autre et de confiance en soi pour s'affirmer ainsi dans une posture de vulnérabilité même si rien d'intime n'apparaît dans ce carnet. Ce type de lien est soit établi d'emblée soit à reconstruire entre les deux écrivains et époux.

[580] « J'ai, avec l'écriture, de mauvaises relations : J'aime une écriture que je ne sais pas faire. Ainsi, dans la phrase que je viens d'écrire il n'y a à mon sens, de [illis] que la ponctuation…~~ Et~~ <pourquoi m'arrêter sur> le verbe aimer trop général, <trop> chargé d'émotions, trop peu privé en même temps ? Pourquoi le juger impropre à exprimer mon désir et être incapable d'en choisir un autre ? Comme si je disais ~~une~~ <autre> chose ~~est~~ /que mon désir ! Comme si je choisissais <,après réflexion,> ce qui ne me convient pas.
Depuis longtemps j'avais envie de faire avec lui autre chose que de l'enfant ou du ménage. J'avais envie que les conversations que nous avons parfois le matin deviennent objets. Et maintenant que ça peut se faire, qu'on m'offre l'opportunité de transformer en livre ces parlages ~~débordés~~ ? je ne vois que leurs ~~défauts~~ superficialité. ~~je~~
Je ne sais pas grand-chose. Lui en sait plus que moi. Surtout dans le domaine du langage je veux dire dans la formation du langage, <de la genèse> des mots, car, par ailleurs, il n'est pas ~~très~~ bavard. Il ~~sait~~ <connaît> aussi ~~des~~ certaines propriétés de la lumière artificielle, ~~de~~ certaines »

Pourtant la rencontre ne se fait pas sans difficulté tant Jean-Pierre Ronfard est représenté par Cardinal comme son exact opposé : « Il fait du théâtre, moi j'écris. Je travaille dans la solitude, lui dans la compagnie. Le travail terminé je vis dans la compagnie et lui dans la solitude[581]. » Les effets de chiasmes viennent renforcer l'impression d'une collaboration impossible et qui pourtant advient.

Je parlais précédemment de co-création, en réalité Cardinal, dans sa réflexion apparemment rétrospective sur le processus d'écriture, évoque des « monologues » : « Dans ce [*sic*] pages pourtant il n'y aura pas de conversations. Il y aura des monologues, c'est-à-dire que chaque voix sera seule mais l'autre écoutera[582]. » Ce qui se traduit dans le texte par exemple par des prises de paroles très longues, comme le développement de Charles au sujet de l'Histoire qui fait presque deux pages. Cet extrait est introduit comme suit : « C'est à peine s'il dit bonjour à Lula, à peine s'il mentionne le coucher du soleil. Immédiatement il se met à parler. On dirait qu'il fait un cours[583] […] » Lula, à qui Charles refuse le droit de l'interrompre, rêve en elle-même avant de revenir à l'échange. Elle lui oppose une écoute rêveuse, comme une résistance à sa longue prise de parole. Néanmoins, c'est bien ce monologue intérieur qui lui permet de ne pas céder à Charles, de s'affirmer comme son égal. Plus on avance dans les échanges, et plus Lula s'autorise à souligner les éventuelles contradictions de Charles ou les limites de ses raisonnements. La prise de parole sous forme d'entretien engendre ainsi une écoute (active ou rêveuse) de la part de l'autre, geste singulier qui implique non seulement une attention à ce qui est dit mais également une posture d'accueil et de respect qui se construit au fur et à mesure du récit. Et c'est ce geste en particulier qui permet en un sens de valider la parole et de rendre celui qui parle légitime dans sa position d'élocuteur-ice.

---

[581] Fonds Marie Cardinal, Carnet 8, *op.cit*.
[582] *Ibid*.
[583] Marie Cardinal, *Les jeudis de Charles et de Lula*, *op. cit.,* p. 59-61.

Et je pense que c'est là une force de la poétique de Cardinal soit la mise en scène d'une écriture à l'écoute de l'autre, qui fait coexister sur une même page des voix situées à l'opposé l'une de l'autre. Par ce procédé poétique, les prises de position de Lula comme de Charles sont liées ensemble par l'écoute et l'accueil de la parole de l'autre. Même lors de conflits, l'espace dialogique offre néanmoins la possibilité de développer sa pensée et de s'affirmer sans jugements. L'intégration dans le roman de lettres échangées entre Charles et Lula et le geste d'une possible destruction de celles-ci[584]permettent de mesurer le déplacement effectué d'une posture de chagrin et de ressentiment (que ce soit de la part de Lula ou de celle de Charles) à un échange fluide et sans conflits majeurs[585]. Dans les manuscrits, ce procédé transparaît de façon plutôt claire : les interventions de Charles sont écrites par Jean-Pierre Ronfard et celle de Lula par Marie Cardinal, les graphies distinctes des deux auteurs se succèdent par alternance (et juxtaposition) dans les trois carnets où les *Jeudis* s'écrivent et sans qu'il n'y ait de traces de relecture apparentes ni d'ajout sur l'écrit de l'autrice. Cela indique, dans le prolongement de l'idée de monologue que j'ai développée tantôt, que les personnages, dans le livre publié cette fois-ci, n'empiètent pas sur la parole de l'autre : les prises de paroles se succèdent, *a priori* sans interruptions de la part de l'autre.

Ou plutôt, on constate une variation, dans les échanges, entre les rôles de locuteur et de destinataire : lors de leur première rencontre, Charles domine le dialogue. Il ne laisse pas Lula l'interrompre. Ensuite, lors du troisième jeudi, sur l'Histoire, la spécialité de Charles, Lula lui cède la parole avant de l'interrompre une première fois pour le questionner (« Laisse-moi parler tu as employé le mot falsification[586]….), une deuxième fois pour nuancer son propos à l'aide justement de son expérience située de femme : « Tu es une anguille … Je me demande pourquoi

---

[584] Lula allume un feu et le contemple en lisant les anciennes lettres de Charles une à une.
[585] « Ce soir elle est délivrée. Elle pleure devant son feu. Elle aime Charles tranquillement. » Marie Cardinal, *Les jeudis de Charles et de Lula, op. cit*., p 116.
[586] *Ibid.*, p 63.

toutes ses simagrées à propos d'un sujet que tu as choisi, qui est ta spécialité par-dessus le marché. L'Histoire est du théâtre. Si c'est ça que tu veux dire, je ne peux pas, étant une femme, ne pas être d'accord avec toi, puisque l'Histoire fait "comme si" les femmes n'existaient pas[587]. » Cette aisance critique de la part de Lula, qui peut sans crainte intervenir dans la démonstration de spécialiste de Charles, laisse à voir l'échange comme un espace propice à la discussion des rapports de pouvoir et donc des polarités féminin/masculin précédemment explorées dans l'œuvre de Cardinal. Et même si le destinataire est à l'écoute de l'autre, il n'est pas passif. Lula et Charles s'autorisent à divaguer, en leur for intérieur, pendant que l'autre parle, sans pour autant perdre tout à fait le fil de la conversation. Cette démarche produit un effet de réel et donne à voir pour les lecteurs et lectrices une pensée en train de s'élaborer, en mouvement et non pas figée dans une forme dialogique fixe.

Lula est ainsi amenée à penser à sa propre expérience de la lâcheté et, même si elle ne partage pas sa pensée avec Charles, c'est dans l'écoute de son discours qu'elle réussit à l'admettre et à l'articuler pour elle-même :

> Dans le silence qui suit, Lula essaie d'organiser son émotion. Beaucoup d'images, d'impressions, de sentiments, de réflexion se sont accumulés depuis qu'elle est ici. […] Depuis, beaucoup plus obscure, mais présente tout le temps, s'est imposée l'idée qu'elle n'avait fait que fuir, qu'elle avait vécu à côté de sa vie, qu'elle était lâche… Impossible de parler de tout cela à Charles, c'est trop vague, trop grave aussi, ça le ferait reculer. […] Il serait capable d'espacer leurs rencontres, de les interrompre peut-être. Or, elle a besoin de le voir[588].

De même Charles, quitte momentanément l'espace du dialogue pour se replier en lui-même et réfléchir aux mots de Lula et à leur lien :

> Depuis quelques minutes Charles n'écoute plus Lula. Il lui donne la réplique, il lui donne le change, elle le prend. En réalité il pense à tout autre chose : son esprit est resté accroché à certains mots que Lula a « lâchés ». Charles est en alerte. […] Toute

[587] *Ibidem*, p.65.
[588] *Ibid*., p. 40.

> sa vie il a renâclé devant la dépendance, celle qu'il risquait de subir, celle qu'il risquait de créer. […] Il revient à Lula, à sa voix chaude […]. Il sait le pouvoir qu'elle a sur lui. Il essaie de le tempérer. Il relance le jeu[589].

Ainsi le lien entre les deux protagonistes est sans cesse rejoué, interrogé, mis en pratique dans leurs échanges, qui, je le rappelle, ne cèdent jamais à la tentation de la confrontation. Alors que jusqu'à présent les narratrices de Cardinal devait assumer que leur affranchissement avait pour conséquence un isolement, à l'instar de la narratrice du *Passé empiété* dont le mari s'éloigne au fur et à mesure qu'elle développe sa notoriété artistique, ici l'affirmation de soi, de son identité se fait en parallèle de l'autre, avec l'autre, et non dans le repli de la création en solitaire. Il me semble ainsi que le cas du sixième jeudi qui dans son écriture implique une relecture commune des deux écrivains sur le texte de l'un comme de l'autre, peut être interprété en lien avec ce processus d'affirmation de soi dans le lien à l'autre et non en résistance à l'autre. De ce fait, c'est peut-être parce que Cardinal, au moment de l'écriture des *Jeudis*, s'est affirmée dans une posture auctoriale assumée, qu'elle peut s'autoriser à réaliser effectivement cette collaboration à quatre mains.

3.3.3 Co-création et identité narrative dans l'écriture du « sixième jeudi ».

La campagne d'écriture du « sixième jeudi » s'étend sur deux carnets (les carnets 8 et 9) et correspond dans le roman publié à une vingtaine de pages. Le sujet de ce dernier entretien est « le nouveau », thématique choisie par Lula. Dans le texte publié, cet entretien s'appuie sur des lettres écrites entre les époux à une période de séparation[590] – reproduites dans le roman au chapitre précédent – où Charles annonce à Lula son mariage prochain avec Françoise au moment où Lula apprend qu'elle est enceinte de leur fille Charlotte. À cette correspondance, s'ajoute

---

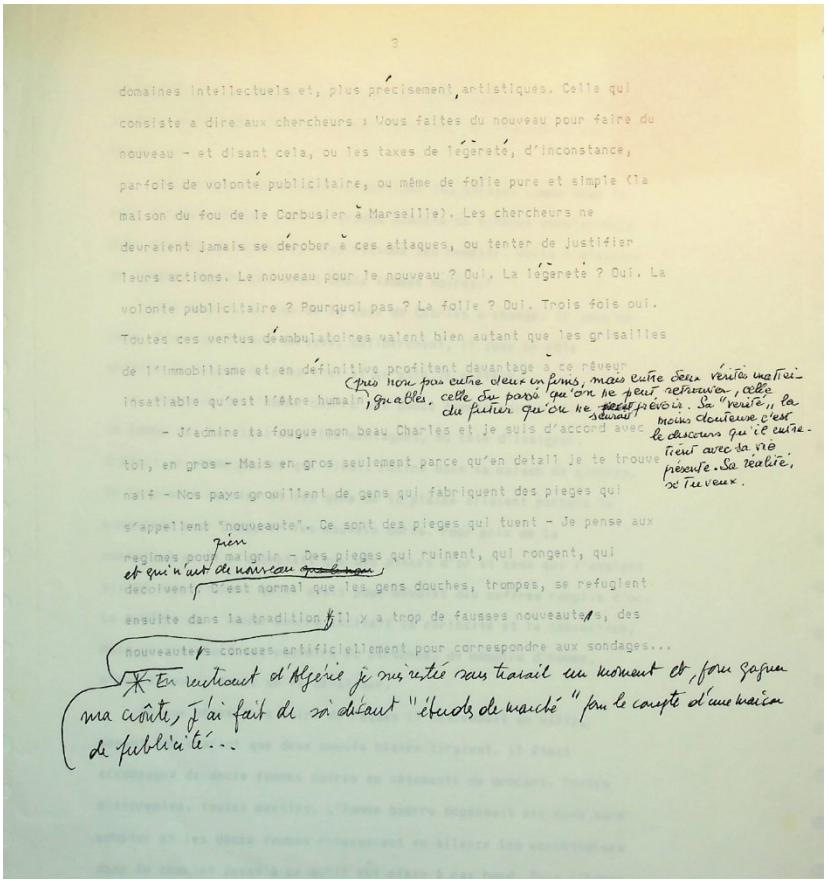
[589] *Ibidem*, p. 43-44.

[590] Au total, nous avons accès à trois lettres, écrites le 26 mars 1955, le 12 juillet 1962 et enfin le 25 février 1963. Dans les archives, les lettres sont uniquement référencées par leur nombre, au moment de la mise au nette sur les tapuscrits (lettre 1, 2, 3) elles ne sont pas retranscrites.

également les notes préparatoires de Charles qui forment un ensemble de plusieurs feuillets là encore reproduits dans le texte (pages 133 à 145).

Dans la genèse, le discours sur le nouveau n'est pas un discours rapporté mais se présente comme une tirade de Charles. Essentiellement pris en charge par Jean-Pierre Ronfard, ce texte présente un nombre important de relectures de la part des deux écrivains sur ce texte, que ce soit dans les carnets d'écritures, ou même dans les tapuscrits.

On peut par exemple observer à la fois l'intervention de Ronfard et de Cardinal sur une même page, dans le troisième tapuscrit consacré au « sixième jeudi » :



3

domaines intellectuels et, plus précisement, artistiques. Celle qui consiste à dire aux chercheurs : Vous faites du nouveau pour faire du nouveau - et disant cela, ou les taxes de légèreté, d'inconstance, parfois de volonté publicitaire, ou même de folie pure et simple (la maison du fou de le Corbusier à Marseille). Les chercheurs ne devraient jamais se dérober à ces attaques, ou tenter de justifier leurs actions. Le nouveau pour le nouveau ? Oui. La légèreté ? Oui. La volonté publicitaire ? Pourquoi pas ? La folie ? Oui. Trois fois oui. Toutes ces vertus déambulatoires valent bien autant que les grisailles de l'immobilisme et en définitive profitant davantage à ce rêveur insatiable qu'est l'être humain, [illegible], celle du passé qu'on ne peut retrouver, celle du futur qu'on ne peut prévoir. Sa "vérité", la seule

(pris non pas entre deux en forme, mais entre deux vérités matérielles, moins douloureuse c'est le discours qui se contredit avec la vie présente. Sa réalité, je l'veux.

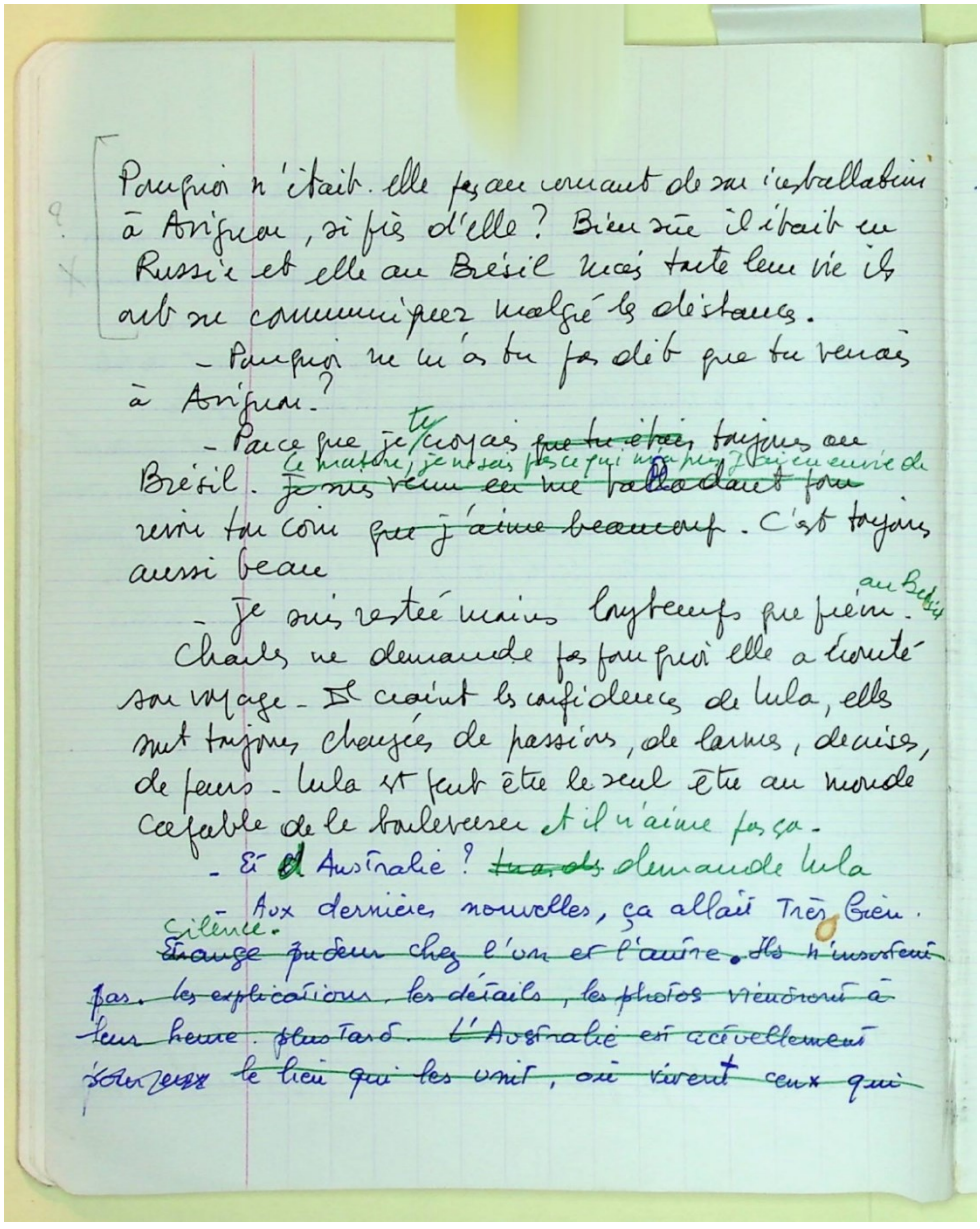
- J'admire ta fougue mon beau Charles et je suis d'accord avec toi, en gros - Mais en gros seulement parce qu'en detail je te trouve naïf - Nos pays grouillent de gens qui fabriquent des pieges qui s'appellent "nouveauté". Ce sont des pieges qui tuent - Je pense aux regimes pour maigrir - Des pieges qui ruinent, qui rongent, qui decoivent. C'est normal que les gens douches, trompes, se refugient ensuite dans la tradition. Il y a trop de fausses nouveautés, des nouveautés conçues artificiellement pour correspondre aux sondages...

et qui n'ait de nouveau ~~que le nom~~ rien

* En rentrant d'Algérie je me retrouve sans travail un moment et, pour gagner ma croûte, j'ai fait de ma distant "études de marché" pour le compte d'une maison de publicité...

Figure 6 Tapuscrit n°3, Fonds Marie Cardinal, S6, D4, vers 1993

Et comme on peut également l'observer sur cette page, les marques de relectures des deux auteurs se complètent et parfois se chevauchent dans l'élaboration du manuscrit :



Pourquoi n'était-elle pas au courant de son installation à Antipaon, si fière d'elle ? Bien sûr il était en Russie et elle au Brésil mais toute leur vie ils ont su communiquer malgré les distances.

- Pourquoi ne lui as-tu pas dit que tu venais à Antipaon ?

- Parce que je te croyais ~~que tu serais~~ toujours au Brésil. ~~Je ne sais plus ce qui m'a pris, j'ai eu envie de revoir ton corps que j'aime beaucoup~~. C'est toujours aussi beau

- Je suis restée moins longtemps que prévu au Brésil.

Charles ne demande pas pourquoi elle a écourté son voyage. Il craint les confidences de Lula, elles sont toujours chargées de passions, de larmes, de cris, de fleurs. Lula est peut-être le seul être au monde capable de le bouleverser et il n'aime pas ça.

- Et l'Australie ? ~~Tu as~~ demande Lula

- Aux dernières nouvelles, ça allait très bien.

Silence.

~~Etrange pudeur chez l'un et l'autre. Ils n'insistent pas. Les explications, les détails, les photos viendront à leur heure. Plus tard. L'Australie est actuellement le lieu qui les unit, où vivent ceux qui~~

Figure 7 extrait du manuscrit du "sixième jeudi", Carnet 9, Fonds Marie Cardinal, op.cit.

Les passages écrits en noir (graphie de Marie Cardinal) et en bleu (graphie de Jean-Pierre Ronfard), semblent appartenir à une première phase d'écriture. Les relectures à l'encre verte appartiennent à Marie Cardinal et celles au crayon mine (dans le coin supérieur gauche le « ? ») sont celles de J. P. Ronfard. On constate que contrairement aux manuscrits précédents, où chacun des auteurs relisait uniquement sa partie, les traces de relectures se succèdent. Aussi, les deux auteurs écrivent l'un à la suite de l'autre, sans espacements, ce qui implique peut-être un rapprochement des campagnes d'écritures dans le temps, rendant inexistant les « blancs » dans le carnet. Le nombre impressionnant de ratures, ajouts et suppressions, en comparaison des manuscrits des autres chapitres, indiquent que cette phase d'écriture a été particulièrement laborieuse, même s'il reste difficile d'en comprendre la raison exacte.

Malgré l'horizontalité impliquée par la collaboration et l'écriture à quatre mains, qui dilue les identités distinctes des deux scripteurs en un récit commun, j'observe également que Ronfard, par l'usage du crayon mine et non du stylo, adopte une posture d'humilité dans sa relecture, posture qu'il conserve pendant plusieurs pages. Ses interventions sont également plus réduites, souvent à la marge, contrairement à celles de Cardinal qui n'hésite pas à réécrire par-dessus l'écriture de son partenaire ou à carrément supprimer des passages écrits par lui. Un autre exemple ici :

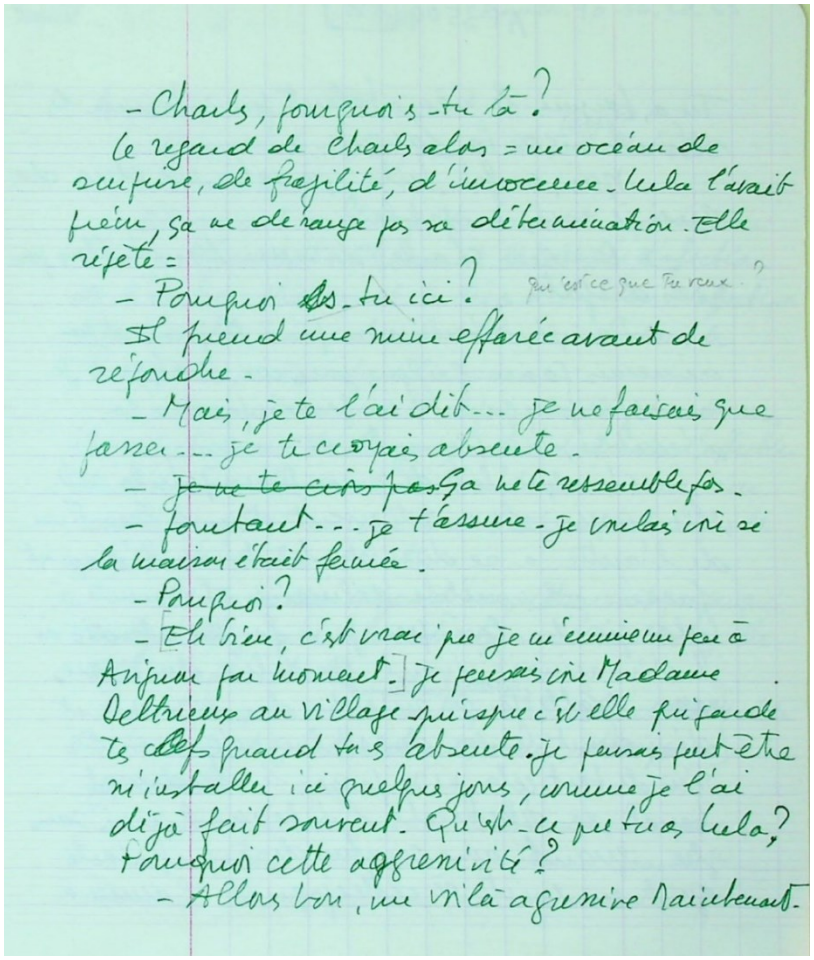

- Charly, pourquoi s-tu là?
Le regard de Charly alors = un océan de surprise, de fragilité, d'innocence. Lula l'avait prévu, ça ne dérange pas sa détermination. Elle répète =
- Pourquoi ~~ss~~-tu ici? pourquoi est-ce que tu veux ?
Il prend une mine effarée avant de répondre.
- Mais, je te l'ai dit... je ne faisais que passer... je te croyais absente.
- ~~Je ne te crois pas~~ Ça me te ressemble pas.
- Pourtant... je t'assure. Je voulais voir si la maison était fermée.
- Pourquoi?
- Eh bien, c'est vrai que je m'ennuie un peu à Avignon en ce moment. Je pensais que Madame Delbreuil au village puisque c'est elle qui garde tes chats quand tu es absente. Je pensais peut-être m'installer ici quelques jours, comme je l'ai déjà fait souvent. Qu'est-ce que tu as Lula? Pourquoi cette agressivité?
- Allons bon, me voilà agressive maintenant.

Figure 8 Manuscrit du sixième jeudi, carnet 9, opt. cit.

Enfin, en rapport avec l'identité genrée des personnages, le fait est que Ronfard, pour la première fois dans le processus d'écriture, intervient sur les passages de Lula jusque-là pris en charge exclusivement par Cardinal. Pour une autrice qui a à cœur de représenter et porter la voix des femmes, et de rendre compte des logiques de pouvoir dans la langue et les espaces littéraires, c'est un choix poétique pour le moins surprenant, qui laisse à penser que le lien de confiance, déjà présent au début avec le simple partage du carnet, s'est approfondi, allant même jusqu'à confier à Ronfard un droit de modification du manuscrit, même s'il reste en marge. Comme je

l'ai évoqué précédemment, ce droit d'intervenir directement dans le manuscrit peut être interprété en lien avec une posture assurée de Marie Cardinal, qui, arrivée à ce stade de sa carrière, peut s'autoriser à inviter l'autre dans son espace créatif et à accepter ses interventions sans les considérer comme une marque de domination ou d'emprise.

Ces manipulations à l'œuvre dans la genèse des *Jeudis* reposent autrement la question des rapports de genre dans l'œuvre de Cardinal. Selon Lucile Cairns, c'est la « maternité littéraire » qui permet aux femmes de s'affirmer en contrepoint de leurs homologues masculins :

> Le partage du pouvoir entre les hommes et les femmes invoqué par Cardinal est réalisé dans la réappropriation de la langue par une femme. La maternité littéraire permet à la femme de se mettre au monde elle-même en tant que sujet féminin. L'écriture devient lieu légitime à la fois pour les hommes et les femmes, et lieu privilégié de leur rencontre dans *Les Grands désordres*[591].

A priori, cet angle paraît juste puisque Cardinal parvient à « inviter » Ronfard dans son espace d'écriture uniquement sur la fin de sa carrière et au moment d'une phase exploratoire et expérimentale. À ce moment-là donc, elle est effectivement affirmée dans sa posture auctoriale et dans sa poétique. Cependant, Cairns évoque l'écriture comme un espace de rencontre, or, quand on consulte les archives, on remarque que la forme dialogique prédomine, et que c'est plutôt la parole qui permet cette rencontre, ou du moins qui permet de la rendre effective. Que ce soit dans *Les grands désordres*, dans *Comme si de rien n'était* ou dans *Les Jeudis de Charles et de Lula*, la parole permet de faire émerger d'autres manières d'appréhender les rapports de pouvoir. Or justement, les narratrices de Cardinal ont voix au chapitre (il suffit de penser à Elsa, scientifique de renom, qui participe à la fabrique du savoir ou bien à Mimi et Lula, reporters retraitées) et s'expriment à partir de leur propre perspective sur les événements historiques, perspective ancrée dans la banalité de leur quotidien. Pour exemple, lors du « deuxième jeudi »,

---

[591] Anne Donadey Roch, « Répétition, maternité et transgression dans trois œuvres de Marie Cardinal », *op. cit.,* p.575.

consacré à l'Histoire justement qui « leur appartient » [aux garçons], Lula jardine afin de se concentrer sur la « matière » à partir de laquelle se construisent les faits : « Penser à l'Histoire, pour Lula, c'est penser à la matière, ce n'est pas s'enfoncer dans les dates et les noms, les hauts faits d'armes, et les basses besognes des gens célèbres[592]. »

3.3.3.1 Réparer le réel, renouer les liens.

L'enjeu est ici de saisir en quoi cette dernière campagne d'écriture, et en particulier dans les *Jeudis de Charles et de Lula*, permet à Cardinal de réparer le lien avec le masculin et, par l'entremise du dialogue, de ne plus placer les narratrices en marge du discours mais au premier plan, voire à égalité avec le discours dominant (majoritairement masculin).

Il faut d'abord esquisser le canevas dans lequel s'inscrit cette réconciliation par le dialogue. Dans l'œuvre de Cardinal, la répétition joue un rôle primordial. Or, on constate, de roman en roman, une variation sur le motif du « mari de vacances[593] » qui reste loin du foyer et de ses obligations de père et d'époux[594]. Cet effet de répétition et de variations, permet de mieux saisir les logiques genrées qui infusent le couple, à partir des imaginaires de la société patriarcale, cette image d'Epinal explorée en profondeur dans *Une Vie pour deux*. Jusqu'à la publication des *Grands désordres*, Cardinal explorait donc les rapports genrés en termes

---

[592] Marie Cardinal, *Les Jeudis de Charles et de Lula*, *op. cit,* p 53.
[593] Marie Cardinal, *Le Passé empiété*, *op. cit.*, p 27.
[594] Les prénoms des figures masculines, très semblables, sont eux-mêmes le reflet de ces variations : Jacques, Karl (*Ecoutez*), François, Alain (*La Souricière*), Pierre (amant de madeleine *Mule de corbillard*), Jean-Pierre (*Les Mots pour le dire*, *La Clé sur la porte*), Jean-François (*Une Vie pour deux*), Jacques, François (*Les grands désordres*), Charles, prénom d'origine germanique, dérivé de Karl. François (*Amours…Amours*). Il y aurait donc bel et bien une variation sur le motif de l'époux (Karl, l'amant rassurant dans *Ecoutez*, devient Charles, le conjoint avec qui se fait la mise au point dans les *Jeudis*).

d'opposition, puisque les narratrices devaient lutter *contre* afin de pouvoir s'affirmer dans leurs identités et dans leurs créations.

Néanmoins, des *Grands désordres* jusqu'au *Jeudis*, la rencontre se fait de manière affective et effective via la parole : les enregistrements et les rendez-vous dans *Les grands désordres* laissent place aux échanges téléphoniques dans *Comme si de rien n'était*, qui eux-mêmes précèdent le rituel convenu des entretiens, à mi-chemin entre un discours académique, scientifique, sérieux et un échange intime, informel, fondé sur une histoire conjugale commune. Dans *Les Jeudis* toutefois un autre plan se dessine : le « mari de vacances » n'est plus fuyant (ou mort) mais impliqué, décidé à « faire le point », à rebâtir en quelque sorte la confiance ébranlée au fil du temps. Le fait que la narration soit à la troisième personne du singulier (focalisation omnisciente) a pour conséquence de restreindre la place du « je » aux moments des dialogues. Cette reconfiguration dans la narration implique d'envisager l'affirmation de soi dans la perspective du lien à l'autre. C'est ce que Julie Leblanc appelle un « sujet relationnel[595] », qui se réalise et s'affirme grâce à la présence d'une altérité. Dans les manuscrits que j'ai pu observer, l'absence de phase prérédactionnelle chez Marie Cardinal permet de déduire que l'entrée en écriture ne se fait pas par une planification de la rédaction mais par l'entremise de seuils, d'hésitations et parfois de contournements (d'abord écrire sur soi, ou reprendre des réflexions sur d'autres sujets pour ensuite revenir au manuscrit).

Parmi ces formes d'écriture, le recours à l'entrevue, dans *Les Jeudis* mais aussi ailleurs dans son œuvre, permet de souligner l'importance du rapport à l'altérité dans les carnets d'écriture chez Cardinal, semblable à l'écriture des journaux personnels étudiés par Julie Leblanc : l'écriture peut parfois relever d'une certaine intimité mais le geste d'écriture est également tourné vers l'autre, vers l'extérieur. Dans le cas de Marie Cardinal, son refus de

---

[595] Julie LeBlanc, *Genèses de soi*, *op. cit.* En référence aux interventions d'autres personne que la diariste dans le journal personnel, procédé qui permettrait à la diariste de se légitimer, en tant que sujet écrivant, et de prendre en charge son identité sans plus se laisser définir par des normes externes.

l'hermétisme du « je », dont elle discute longuement dans *Autrement dit*, se traduit par cette choralité émergente dans le récit de l'expérience personnelle. Elle écrit dans le carnet 11 : « Avant la multitude me dispersait. Maintenant c'est la solitude qui me disperse. Dans la solitude je cherche à retrouver la multitude. Absurde. » Dès lors, l'aspect relationnel de la subjectivité qu'elle élabore est à comprendre en lien avec l'intratextualité manifeste entre plusieurs matériaux génétiques (journal personnel, correspondance, manuscrit) qui peut finalement être lue comme un prélude ou une entrée dans la réflexion qui mènera au prêt du carnet d'écriture à Jean-Pierre Ronfard.

Or, dans la perspective du genre, cette dimension relationnelle est essentielle pour saisir « le genre comme une modalité des relations, et non pas comme une identité ou un attribut identitaire des personnes[596] ». Or précisément, Cardinal met en scène, à partir des *Grands désordres*[597], des narratrices plutôt âgées, qui ont fini leur carrière et qui bénéficient d'une autonomie financière voire d'une indépendance émotionnelle, ce qui les rend plus à même de se confronter au masculin sans céder à l'injonction de se soumettre à la hiérarchie instaurée par le système patriarcal. La figure[598] d'autrice de Cardinal, construite par ses romans, repose justement sur l'affirmation de soi en tant que femme auteur confirmée, qui n'hésite plus à explorer d'autres genres littéraires, à faire entendre une voix différente de celles des années 1970, moins militante peut-être de premier abord (par le renoncement à une confrontation directe) et qui pourtant continue d'interroger la langue et le genre cette fois-ci de manière

---

[596] Irène Théry, « De l'identité substantielle à l'identité narrative : la question du genre », *Identités : entre être et avoir qui suis-je ?*, Toulouse, Érès, coll. « Hors collection », 2009, p. 107. .

[597] On en trouve également la trace auparavant avec Madeleine, âgée de soixante-dix ans dans la *Mule de Corbillard*, ou encore avec la narratrice du *Passé empiété* qui est déjà établie dans sa carrière, dont les enfants sont grands et qui est une femme ménopausée.

[598] Terme employé par Alain Viala pour designer l'articulation entre le collectif et l'individuel dans le processus d'affirmation de soi dans la posture de l'écrivain. La figure serait l'articulation entre la psychée propre à l'auteur et l'image sociale que celui-ci renvoie. Alain Viala et Georges Molinié, *Approches de la réception : sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio, op. cit*.

collective, avec cette dimension chorale et dialogique de ses écrits. Cette évolution progressive de sa poétique, au contact du théâtre québécois, a eu pour conséquence de n'ouvrir cet espace de dialogue entre les identités féminines et masculines que vers la fin de sa carrière.

Enfin, Cairns souligne le recours à l'ironie narrative qui permet à Cardinal de dénoncer les torts des personnages masculins : « les narratrices [de Cardinal] révèlent sans juger, et sans même nécessairement les reconnaître comme tels, les défauts des personnages masculins. Ce qui autorise la critique de ces aspects négatifs est l'ironie narrative[599] ». Si ce procédé est cohérent avec la narration des *Grands désordres*, dans *Les Jeudis* toutefois il achoppe : Lula, par sa méfiance envers Charles, est consciente de ses travers et de sa capacité à manipuler son auditoire. Elle est assurée et possède l'espace pour lui répondre et pointer ses défauts. Même lorsqu'une dispute majeure éclate entre les deux protagonistes (à la fin du cinquième jeudi et en lien avec la thématique « liberté-égalité-fraternité » proposée par Charles), Lula peut à loisir y mettre fin en ayant le dernier mot tout en pointant une impasse dans laquelle elle ne s'aventurera point : celle de la différence entre sa situation de femme, et le statut de veuf de Charles :

> Tu te sers de ton veuvage pour justifier ta conduite virile (je ne dis pas misogyne) ça, c'est la meilleure. Ton veuvage c'est ta chance, Charles ! Un veuf c'est comme un saint, on ne peut rien lui reprocher. Il a tous les avantages du célibataire et aucun des inconvénients. Il a connu le couple, la famille, le ménage, et il en est ressorti indemne, ça lui donne le droit d'en parler. […] Je n'avais jamais pensé que les maris des innombrables femmes qui ne sont plus rien, plus personne, à force d'être des épouses, sont des veufs[600].

Elle dénonce son comportement et sa malhonnêteté, en faisant des parallèles avec la situation des épouses, sans pour autant faire de Charles un archétype du patriarcat. Le dialogue reste

---

[599] Lucile Cairns, « Passion and paranoia: power structures and the representation of men in the writings of marie cardinal », *French Studies*, vol. 46, nº 3, Liverpool University Press, juillet 1992, p. 285. "Her female narrators reveal without judging, nor even appearing to recognize as such, the negative traits of her male figures. What allows their exposure is narrative irony." Je traduis. .

[600] Marie Cardinal, *Les jeudis de Charles et de Lula*, *op. cit,* p 130.

possible même s'il est difficile. Charles ne se dérobe pas, ne part pas ni ne la quitte. Ils sont à égalité.

L'hypothèse de lecture de Cairns selon laquelle le Pr Greffier et l'anonyme pour lequel travaille Simone seraient des avatars de Lucien Bodard[601] est à considérer puisqu'elle permet de mettre au jour une tentative, de la part de Cardinal, de renverser la dynamique de pouvoir, en rendant ridicule celui qui l'exploitait. En cela, l'œuvre de l'autrice permet là encore de penser les biais de la société patriarcale et de mettre en scène une volonté d'appartenir au milieu littéraire sans pour autant en faire pleinement partie. La place marginale des femmes auteurs est visible dans l'œuvre de Cardinal avec l'opposition entre d'un côté les hommes reconnus, installés dans la notoriété et de l'autre des femmes qui écrivent certes, mais d'abord dans l'ombre. Dans *les Mots pour le dire*, la narratrice écrit sous le matelas ; Simone, *d'Une Vie pour deux*, est d'abord intimidée par le fait d'écrire seule… Cependant, à partir des *Grands désordres*, ou aux alentours de cette publication, la confrontation est réelle entre les femmes et les hommes de pouvoir[602] : Elsa, tournée en ridicule par le Pr Greffier, va apprendre seule et tracer seule là encore les liens qui établiront sa recherche ; dans *Comme si de rien n'était* la parole masculine est presque entièrement reléguée aux marges du récit et c'est cette mise à distance qui permet justement de la questionner.

---

[601] Pour rappel, Cardinal a travaillé pendant de longues années pour Lucien Bodard, en tant que ghost writer. Les deux manuscrits annotés « La vallée des roses » et « La duchesse », tous deux écrits par Bodard mais relu et corrigé par Cardinal, attestent de ce travail « dans l'ombre de l'écrivain ». Lucille Cairns développe ce parallèle en fondant sa réflexion sur des prises de paroles (faites apparemment avec réticence) de Lucien Bodard : « Elle veut tout bouffer, grogne Lucien Bodard, dont elle est la collaboratrice. Elle a une puissance de travail fantastique » (C. Gouvion, 'Histoire de la liberation d'une femme', Mane Clmre, August 1975, p. 30).

[602] Un contre-exemple serait la narratrice du *Passé empiété* qui, peu à peu et sans en référer à son époux, s'affirme en tant qu'artiste de renom sur la scène international. Néanmoins, elle exerce un art traditionnellement associé au féminin (la broderie) et la narration prend d'abord place dans une exploration des racines de sa culpabilité. Le mari, absent, n'est pas confronté puisqu'il l'abandonne comme pour la punir de son audace.

Dans les *Jeudis* au contraire, du moins dans la version publiée, la parole semble plus égalitaire et s'inscrire dans la fluidité de l'échange sans nécessairement reproduire des dynamiques de pouvoir. Par le dialogue, la conversation, l'échange Cardinal retravaille les liens entre les identités genrées en autorisant Charles comme Lula à non seulement adresser les travers de l'autre, les faux-semblants etc. mais également à renouer, grâce aux monologues intérieurs, avec leur propre problématique identitaire sans pour autant se couper de l'autre ou lui reprocher d'exister. Par l'exploration de la forme dialogique, Cardinal permet à ses personnages, masculin comme féminin, d'être « vagues » au sens de non figé dans une posture ou un rôle imposé par le carcan social. Tous deux retraités, Charles et Lula font le point sans se perdre et c'est justement ce lien avec l'autre qui leur permet d'explorer leur identité, de s'affirmer sans se figer et sans céder donc à des définitions arbitraires. Le langage, que Charles mobilise à presque chacune de leurs rencontres, peut alors être lu, non plus seulement comme un lieu de pouvoir à se réapproprier (dans une perspective genrée) mais également comme un lieu de rencontre, de débat, d'échange et de réunion. Cela se traduit dans les procédés d'écriture, les supports d'écriture choisis (carnets tapuscrit) et montre Cardinal toujours encline à repenser sa manière de travailler, à la faire évoluer en cohérence avec sa pensée.

C'est pourquoi l'hypothèse d'une lecture fictionnelle des romans de Cardinal est pertinente car elle permet de saisir les variations opérées par l'autrice sur les représentations des différentes possibilités relationnelles, parfois établies en dehors des modèles prescrits par la société patriarcale, so du féminin et du masculin.

Conclusion

Après avoir étudié l'œuvre de Marie Cardinal pendant près de dix ans maintenant, depuis cet essai de troisième année de Bachelor à l'université du Kent jusqu'à ce travail de thèse, conclure est un exercice difficile tout autant que nécessaire. Mon point de départ, à savoir le constat d'un effacement de l'autrice des discours critiques depuis près de deux décennies, dans les corpus d'études sur les littératures féministes et des ouvrages d'histoire littéraire, a nourri ma réflexion sur le geste de relire l'œuvre de l'écrivaine, à partir d'un point de vue contemporain.

L'étude de la genèse des œuvres de Marie Cardinal m'a permis d'interroger les rapports complexes entre identité, création et langage dans son processus créatif. Il en ressort que l'autrice, consciente des biais sexistes de la littérature canonique à l'encontre des autrices, se réapproprie un schéma narratif (« le roman de femmes ») sur lequel, patiemment, elle rebrode un récit alternatif, en mobilisant la matière du quotidien comme fil conducteur de son ouvrage. Cette métaphore est empruntée au *Passé empiété* où la broderie semble très proche du processus d'écriture :

> Or, je crois que ce que les autres appellent mon « talent »consiste principalement dans l'intuition que j'ai de la matière. […] une fois captées, puis assimilées, et enfin détournées les difficultés du fond […], je fais ce que je veux, c'est-à-dire que j'organise mes volumes à ma guise en rebrodant par-dessus le travail du commencement, quelque fois à plusieurs reprises. J'obtiens ainsi des formes et des volumes dans lesquels reste le souvenir, une sorte d'écho à peine perceptible — mais indispensable à mon avis — de la première conquête, du premier travail avec la matière[603].

[603] Marie Cardinal, *Le Passé empiété*, Paris, Grasset, coll. « Le Livre de poche », 1983, p. 250.

Ancrée dans la banalité, dans la petite histoire que forment le « discours des tricots », sa poétique valorise l'expression d'une parole marginalisée et silenciée dans la littérature comme dans la société patriarcale. Cardinal se sert de ces voix comme d'une source de subversion, un vecteur de désordre dont la représentation vient flouter, voire déconstruire, l'image d'Epinal de la femme en tant que mère et épouse. Par son soin de tricoter ensemble ces vies d'anonymes, sa poétique rend perceptible l'écho des voix de femmes oubliées, passées ou présentes, réelles ou mythiques, en un motif complexe dont la trame ne se révèle pleinement qu'à la lecture de l'ensemble de l'œuvre.

Bien qu'elle ait majoritairement été lue comme une autobiographe, Cardinal, comme le montrent ses archives, mobilise le matériel biographique comme un canevas, un espace de (re)créationconnu dans lequel elle va ouvrir des interstices, tracer des voies inédites, souvent grâce à la forme dialogique, mais surtout grâce à son travail poétique sur le langage. En somme, j'ai pu en déduire que le processus créatif de l'autrice, s'il mobilise effectivement du matériel biographique (comme sa correspondance personnelle) n'est pas exactement autobiographique, puisque cette matière est retravaillée par le processus d'écriture jusqu'au point où le référentiel se perd dans un réseau de conjectures. Les réseaux de référence à son vécu sont détournés en une banque d'images collectives qui permet l'identification des lectrices à la situation des narratrices et d'amorcer ainsi une prise de conscience collective du poids des normes imposées par le système colonial et patriarcal.

En cela, la relecture de l'œuvre de Cardinal en tant qu'œuvre de fiction, m'a permis de mesurer l'effacement de la voix de l'autrice au profit d'une choralité qui, dans le texte, vient ajouter un degré supplémentaire au récit et diluer cette réalité biographique dans l'expérience commune. Le jeu avec le « je », avec le récit de soi, parfois lu comme la preuve d'une posture de témoin de la part de Cardinal, sert au contraire à affirmer un sujet féminin autonome, capable de créer par et pour lui-même, de se sauver, mais aussi d'agir sur le monde qui l'entoure. L'espace de la fiction permet alors à ces deux réalités (affirmation de soi dans une posture de créatrice/ancrage dans une expérience commune) de coexister dans le processus d'écriture, sans

enfermer la poétique de Cardinal dans l'hermétisme du « je ». Cette formule, employée par l'autrice pour formuler son rejet de l'écriture autobiographique, ne vient que renforcer l'impression globale d'une non-conformité à une quelconque catégorisation générique. Il en résulte un alignement entre la poétique fluide de l'autrice, ancrée dans le « vague et le réglé » et la forme hybride que prennent ses œuvres, tout à la fois récit de soi, essai, fiction et parfois même poésie, tant le langage y est mobilisé dans toute sa richesse sémantique.

Et c'est justement parce que l'espace fictif est si poreux aux autres modalités de discours (récit de soi, réflexion théorique/métatextuelle des carnets d'écriture, matériel génétique personnel) qu'il constitue une grille foisonnante d'analyse. Par la coexistence de plusieurs modalités de discours, Cardinal compose une poétique subversive dans laquelle le langage, comme espace de pouvoir, est réinvesti et subverti. Dire le corps des femmes, dénoncer les tabous de leur condition et interroger « l'infraordinaire » de leur quotidien, c'est en quelque sorte réparer, par la fiction, le discours sur le réel.

Et contrairement aux expérimentations textuelles de son époque, telles que l'exploration de *l'écriture féminine* à partir de 1975, avec les débats littéraires autour d'une possible réappropriation de la *différence* par les femmes[604] ou encore les littératures du quotidien dans les années 1980, dont l'objectif est de déconstruire le récit narratif traditionnel pour aller chercher d'autres perceptions du réel[605], la poétique de Cardinal en cherche pas à se définir mais

---

[604] Audrey Lasserre, « Histoire d'une littérature en mouvement : textes, écrivaines et collectifs éditoriaux du Mouvement de libération des femmes en France (1970-1981) », *op. cit.* Voir la troisième partie de sa thèse consacré au « différend de la différence » et aux débats sur le « féminin » au sein même des mouvements féministes.

[605] Je pense fortement ici à Georges Pérec avec sa réflexion autour de l' « infraordinaire » qui consiste en ce qui réside à l'intérieur de nos quotidiens, dans les recoins inexplorés de la littérature, là où l'attention ne se porte plus à force d'être exposée à cette réalité. « Interroger ce qui semble aller de soi », fait ainsi partie intégrante de la poétique de Marie Cardinal. Georges Perec, « Approches de quoi? », *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, coll. « Librairie du XXe siècle », 1989, p. 11, cité dans l'article de Marie-Pascale Huglo « Que se passe-t-il quand il ne se passe rien ? », *op. cit.,* p 85. On peut également penser aux liens qui se créent, à cette époque, entre des sciences émergentes (comme les sciences sociales) et la pratique littéraire : Cardinal, si elle ne propose pas à proprement parler un reportage sur le réel, ou même une pratique essayistique sur l'écriture, le genre et la situation sociale

au contraire à échapper à toute catégorisation. Elle reprend des concepts (comme cet exercice de défamiliarisation vis-à-vis du quotidien ou encore d'écriture à partir du corps féminin) mais les amène ailleurs. Elle démantèle le langage en l'enrichissant d'autres sens possibles, en travaillant la langue de l'intérieur, c'est-à-dire sans réellement sortir du cadre normatif de la langue française. Contrairement donc aux expérimentations de Monique Wittig sur une sortie de l'hétéronormativité et une abolition du genre, ou à la création d'une écriture spécifiquement féminine, qui sortirait de la théorie dominante (Cixous, Irigaray), Cardinal travaille à partir et à travers la langue française sans en changer les règles, du moins *a priori*.

En effet, l'autrice « produi[t] de l'illisible » au sens d'une « pratique politique de la grammaire[606] » puisqu'elle recherche justement le désordre, le vague, dans les identités comme dans la narration, en ne cessant de reconfigurer ses modalités d'écriture. Mais parce qu'elle le fait à l'intérieur d'une forme traditionnellement associée à la littérature féminine, elle a été associée à une posture réformatrice plutôt qu'avant-gardiste par les féministes de la deuxième, voire de la troisième vague.

Pourtant, quand on s'attarde plus en détail sur sa poétique, les choix du roman à la première personne et du respect de la langue (sans pour autant cesser de l'interroger) sont à appréhender en lien avec un profond désir d'être lue d'un public non spécialiste ce qui constitue une posture tout autant politique que féministe. Que ce soit par le recours aux néologismes, ou par l'exploration du genre dans les représentations et dans les usages, Cardinal participe de cette volonté féministe de se donner voix au chapitre, de (ré)écrire une histoire alternative et inclusive. Par sa réécriture des mythes (Médée, Clytemnestre, Électre), par ses interrogations sur

---

spécifique des femmes, diffuse néanmoins dans ses romans des pistes de réflexion sur l'éducation (La Clé sur la porte), l'addiction et le chaos (Les grands désordres), la vieillesse (Le Passé empiété ; Amours…amours…) ainsi que des outils, tels que les listes de mots présentes dans Les Mots pour le dire, Une Vie pour deux ou encore Les grands désordres, l'emploi de définitions ou de néologismes, afin de montrer que oui les femmes peuvent écrire mais surtout se faire lire, par d'autres femmes, sans nécessairement craindre l'entre soi du témoignage ou du langage de spécialiste.

[606] Julie Abbou, *Tenir sa langue : Le langage, lieu de lutte féministe*, *op. cit*., p. 212.

l'Histoire, ou encore simplement par la représentation de narratrices aux prises avec l'aliénation de leur condition, qui butent justement sur les mots pour « le » dire, Cardinal parvient à démystifier le rapport au réel et à la société patriarcale.

Un autre aspect de sa poétique, pour le moins surprenant, émerge de l'étude génétique du corpus : l'autrice n'exclut pas le masculin de sa réflexion sur le genre. Bien que les narratrices de ses œuvres soient bien souvent en conflit avec un mari absent et aux prises avec leur rôle aliénant de mère et d'épouse, elles ne cessent de chercher à nommer leur réalité dans le but de s'affirmer, mais également de partager leur réalité avec l'autre. La poétique de Cardinal est subversive au sens où elle dénonce les manques de la langue française, oui, mais également parce qu'elle tente de réparer le dialogue avec le masculin rompu par des siècles de patriarcat. En ce sens, elle redéfinit l'identité féminine en tant qu'identité fluide et relationnelle, certes, mais, le masculin est lui aussi remis en question, avec cette ligne d'horizon de s'autoriser à être « vague » tout autant que « réglé[607] ».

C'est en cela que Cardinal peut affirmer son désir d'une langue française accueillante, dont les manques seront comblés grâce à la libération de la parole et à l'écoute.

> Il deviendra alors évident qu'il y a des choses que nous ne pouvons pas traduire en mots. Comment dire notre sexe, la gestation vécue, le temps la durée des femmes ? Il faudra inventer. Le langage se féminisera, s'ouvrira, s'embellira, s'enrichira. Notre sororité sera féconde et accueillante, car nos mots serviront à tout le monde[608]

Cette citation, à la fin de ce travail de thèse et après avoir plongé si j'ose dire dans les méandres de l'univers de Marie Cardinal, résonne différemment. A l'aune de sa trajectoire en tant qu'autrice, il me semble plus que cohérent de la rapprocher des essais d'une littérature moyenne, qui, si elle repose sur des théories et sur une poétique complexe (comme la critique du genre,

---

[607] Marie Cardinal, *Autrement dit*, *op. cit.* p. 45 « Ça me plaît ce vague, ce don du vague. Mais j'aimerais que tous les êtres humains puissent se permettre d'être vagues, que ce soit permis aussi aux hommes d'être vagues. »
[608] Marie Cardinal, *Autrement dit*, *op. cit.,* p.90.

du récit linéaire, reste néanmoins accessible à un vaste lectorat, composé en grande majorité de femmes.

Le manifeste pour une langue oblique est d'autant plus puissant qu'il inclut, dans l'horizon souhaité, le masculin tout autant que le féminin, dans la lutte féministe pour une langue française retravaillée, réinventée, en dehors des dynamiques hiérarchiques et binaires du système de genre imposé par le patriarcat. C'est en cela je pense que la notion de « sororité », chez Cardinal, permet de penser les générations féministes post *#metoo* avec cette préoccupation pour conserver les droits des femmes, toujours menacés, tout en déconstruisant la masculinité. Ce double mouvement permet donc la dénonciation et la condamnation des violences à caractère sexiste et sexuel tout en déplaçant la lutte vers une responsabilisation des hommes, appelés à lutter aux côtés des femmes, pour une égalité de droit et une égalité réelle, tangible, qui demeure malheureusement et cela, cinquante ans après la « deuxième vague » féministe, un horizon à atteindre.

Ainsi, pour répondre à la question qui m'a tant de fois été adressée tout au long de cette thèse (« Pourquoi Marie Cardinal ? »), la réponse serait à chercher du côté de cette actualité des textes de l'autrice et de son militantisme.

Je souhaitais d'abord tout simplement interroger et réparer en quelque sorte le silence critique, qui entoure tant d'autrices, et auquel Cardinal n'échappe pas. J'estime que nous avons une responsabilité, en tant que chercheuses et chercheurs, d'honorer la mémoire de celles et ceux qui nous ont précédés. Une première non-réponse, en somme, réside donc dans l'absence de ressources critiques, un silence dans mon entourage quand j'évoquais son nom, une absence qui pique une curiosité, mais aussi qui interroge la manière dont sont constituées nos histoires. D'autant plus qu'en 2017, année de ma première lecture d'un roman de Cardinal, j'étais en Angleterre. Or, là-bas, une brève recherche dans les catalogues de bibliothèque à ma disposition a été fructueuse : plusieurs articles et quelques ouvrages critiques (pour la majorité anglophone) confirmaient que ma recherche semblait prometteuse. Rien de récent, certes, mais une trace tangible de sa réputation d'alors. Puis, en revenant en France, quelle ne fut pas ma surprise en

découvrant que dans mes bases de recherches, elle n'apparaissait plus. Je venais d'expérimenter le phénomène d'asymétrie critique qui caractérise mon corpus, phénomène qui plus tard a engendré une difficulté matérielle : hormis les *Mots pour le dire*, accessible facilement en librairie, je ne trouvais ses œuvres nulle part. Un heureux hasard a fait que, au moment même où j'allais abandonner mes recherches, j'ai découvert l'intégralité de sa bibliographie dans une boîte à livres. Elle avait donc compté pour quelqu'un, assez en tout cas pour que la personne achète tous ses livres et les conserve (si bien d'ailleurs qu'un livret authentique daté des années 1970 était glissé dans les pages des *Mots pour le dire*). J'ai pris cela comme un encouragement à persévérer.

Marie Cardinal a bel et bien été (re)connue, en France, c'est avant tout en tant qu'autrice de best seller. Sa notoriété a donc un caractère éphémère et son lectorat apparaît comme situé dans une époque définie. Sur un plan méthodologique donc, ce travail de thèse répondait d'abord pour moi à une nécessité de comprendre les biais qui ont influencé la réception de Cardinal, en France et à l'étranger, afin de mesurer ce succès littéraire et de comprendre en quoi celui-ci lui a été tout à la fois bénéfique et préjudiciable. Cela justifie le recours aux grilles critiques des *gender studies* appliquées à la littérature. Mon hypothèse d'alors était très naïve : quelque chose n'avait pas « plu » aux critiques en France. Ce soupçon d'un manque de « qualité littéraire » a été confirmé lorsqu'un professeur d'université parisienne m'a confié, lors d'un colloque sur l'écriture et les femmes, qu'il avait renoncé à enseigner l'œuvre de Cardinal, persuadé que tant de « vulgarité » n'était pas utile aux étudiants et étudiantes et nuisait à la qualité littéraire de l'ensemble du corpus (il n'avait lu d'elle que *Les Mots pour le dire* mais sa remarque condamnait l'autrice et son œuvre au complet). Ce qui déplaisait donc, c'était son rapport à la langue et au corps. J'avais ma piste.

En conséquence, la deuxième raison de ce choix de Cardinal pour mon travail de thèse réside dans son rapport à la langue et dans cette poétique tout à la fois « trop » et « pas assez » expérimentale, trop ou pas assez engagée, qui la placerait donc dans une double marginalité littéraire (exclue des discours critiques féministes avant-gardistes pour son conformisme, et de

la littérature des notables pour son succès populaire). Elle appartiendrait ainsi, par son choix du roman à la première personne, son refus du jargon et l'affirmation d'une figure d'écrivaine engagée au champ littéraire d'une culture moyenne, peu valorisée et étudiée en France.

À la question « pourquoi Marie Cardinal ? » je répondrai donc ceci : parce que sa poétique, ignorée ou dépréciée par la critique, gagne à être relue d'un point de vue contemporain. En lisant sa traduction de *Médée*, ou encore les réflexions sur la langue dans *Autrement dit*, il devient clair que sa poétique s'ancre dans le besoin fondamental de combler les manques de la langue française, mais aussi de la culture, au sens où ces deux espaces sont des lieux pouvoir, de contrôle, desquels les femmes sont exclues. Dès lors, cette poétique, que je qualifie de poétique de l'irrespect, par son usage oblique du langage méritait l'attention critique qui a été la mienne.

Enfin, ma thèse s'appuie sur une articulation entre le genre et la génétique littéraire qui reste encore peu mobilisée dans le champ des études littéraires mais qui a montré ses apports. Elle favorise entres autres l'accès à des voix tues, à des espaces paralittéraires pourtant nécessaires à une analyse plus poussée du processus créatif. Dans mon cas d'étude, l'acquisition récente du fonds d'archives de l'autrice par les Archives nationales du Québec en 2018, a rendu ce projet possible et solide. J'ai participé, en parallèle de cette recherche sur Cardinal, à des projets de recherche sur les archives canadiennes comme l'étude de la figure de mentorat dans les correspondances de Joseph Bonenfant ou encore la transcription du « Journal du bord du lac » d'Alfred Desrochers, deux projets de recherche passionnant dirigé par Madame Stéphanie Bernier. Cette méthode croisée permet d'élaborer une grille critique favorable à l'étude du processus de subjectivation dans le geste créateur. Cardinal, au fur et à mesure de ses essais, de ses recherches et parfois dans l'échange et la collaboration, s'inscrit dans une longue lignée d'autrices qui ont eu le courage d'oser écrire malgré les interdits.

Ainsi cette thèse aura permis de justifier la réinsertion de Marie Cardinal au sein d'une littérature féministe « en mouvement » et engagée, des deux côtés de l'Atlantique. Par la comparaison entre les contexte de réception français et québécois, j'ai pu ainsi nuancer ou

compléter les précédentes analyses critiques faites sur l'autrice, en soulignant la richesse de sa poétique et l'ampleur de sa participation aux mouvements féministes. Travailler sur l'œuvre de Cardinal en tant que processus, saisir l'avancement de son affirmation dans sa posture auctoriale et rendre visible l'immense travail sur le langage qu'elle a pu entreprendre, voilà ce qui m'a tenu en haleine pendant ces cinq années d'études. Et pourtant il reste encore tellement à dire !

Et c'est pour cette raison que, forte de ces années de travail sur le fonds d'archives de l'autrice et sur les fonds connexes conservés aux Archives nationales du Québec à Montréal, mais aussi en France avec des recherches dans les bases de données de l'IMEC ou encore des fonds d'archives éditoriaux, j'aimerais poursuivre mon projet de recherche cette fois-ci du côté de la valorisation des archives, en particulier les archives d'auteurs ou d'autrices francophones.

Avant d'entamer une formation en recherche littéraire, j'avais suivi un parcours à la maîtrise en conservation et valorisation du patrimoine, avec une spécialisation en médiation culturelle et accessibilité des publics dits « éloignés de la culture ». Mon projet serait donc de mêler ces deux approches : la génétique de la littérature et la médiation culturelle. J'envisage dans un premier temps de réaliser une édition critique des manuscrits de Cardinal, en partenariat avec la BAnQ. Jusqu'à présent, seul *l'Inédit* (2011) a permis au grand public de lire les manuscrits présents dans le fonds. Sauf que cette publication n'avait pas pour but de promouvoir les écrits de Cardinal, mais au contraire, de donner à lire un ultime roman. L'ouvrage se présente donc comme un collage de plusieurs extraits de manuscrits ou d'entrées de journal qui ne permettent pas de donner une vision d'ensemble de la richesse du fonds, encore moins de rendre visible le processus créatif de Cardinal. Je propose donc de reprendre cette idée d'édition, mais cette fois-ci dans un cadre scientifique, à l'aide de la génétique textuelle, dans le but de promouvoir le fonds d'archives en mobilisant des outils critiques issus de la recherche émergente. Je pense, par exemple, aux techniques des humanités numériques qui permettent d'encoder les manuscrits et de les diffuser sur Internet, ouvrant ainsi l'accès à une communauté de chercheuses et chercheurs au Québec, mais également à l'extérieur du Canada. Ce projet d'édition me permettrait ainsi de rendre tangible la reconnaissance de Marie Cardinal en tant

qu'autrice appartenant à un patrimoine francophone et de la sortir définitivement des marges de la sphère académique. Ce projet d'édition pourra ensuite servir de support à une médiation culturelle sur les archives d'autrices francophones, dans le prolongement des « vitrines sur les archives » déjà mises en place par la BAnQ, afin de permettre à d'autres créatrices d'accéder à cette visibilisation, que l'on souhaite voir continuer à se développer dans nos institutions.

Références bibliographiques

Fonds d'archives

Archives nationales du Québec à Montréal, fonds Marie Cardinal, (P996).

Archives nationales du Québec à Montréal, fonds VLB éditeur, (P812, S4, Dossiers d'auteurs, D36 Marie Cardinal).

Archives nationales du Québec à Montréal, fonds Jean-Pierre Ronfard, (P863, S4 Vie personnelle, SS1 Vie Personnelle, D5 Marie Cardinal).

Corpus primaire

Cardinal, Marie, *Écoutez la mer*, Paris, Julliard, 1962, 167 p.

———, *La Mule de corbillard*, Paris, Julliard, 1963, 159 p.

———, *La Souricière*, Paris, Julliard, 1965, 230 p.

———, *La Clé sur la porte*, Paris, Grasset, 1972, 246 p.

———, *Les Mots pour le dire*, Paris, Grasset, 1975, 320 p.

———, *Autrement dit*, Paris, Grasset, 1977, 219 p.

———, *Une Vie pour deux*, Montréal, Éditions l'étincelle, 1978, 324 p.

———, *Le Passé empiété*, Paris, Grasset, coll. « Le Livre de poche », 1983, 349 p.

———, *La Médée d'Euripide*, Montréal, VLB éditeur, 1986, 128 p.

———, *Les grands désordres*, Paris, Grasset, 1987, 289 p.

———, *Comme si de rien n'était*, Paris, Grasset, 1990, 206 p.

———*, Les Jeudis de Charles et de Lula*, Paris, Grasset, 1993, 250 p.

———, *Amours...Amours...*, Paris, Grasset, 1998, 149 p.

Corpus secondaire

Cardinal, Marie et Béatrix Baconnier, *Les Pieds-noirs*, Paris, Belfond, 1988, 291 p.

Cardinal, Marie et Jean-Luc Godart, *Cet été-là,* suivi en annexe du scénario de Jean-Luc Godart : *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, Paris, France, Ed. Oswald, 1979, 124 p.

Cardinal, Marie et Bénédicte Ronfard, *Au Pays de mes racines*, Paris, Grasset, 1980, 239 p.

Cardinal, Marie, *La Souricière*, *beginner's book*, European Schoolbooks, 1983, 102 p.

———, *L'Inédit*, Paris, Grasset, [2011], 2013, 254 p.

———, *Les Mots pour le dire et autres romans*, Paris, Grasset, coll. « Bibliothèque Grasset », 2013, 1973 p.

Études, entrevues et articles de journaux sur l'autrice

Anonyme*,* « Autobiographies »*, Le Monde*, 28 juin 1975, p. 20.

Anonyme, « *Les Mots pour le dire* de Marie Cardinal *»,* Paris, Grasset, en ligne, <https://www.grasset.fr/livre/les-mots-pour-le-dire-9782246354314/>, consulté le 14 juillet 2024.

Anonyme, *Sans titre*, Publicité, *Le Monde*, 1975, p. 26.

Cairns, Lucille*, « Passion and paranoia: power structures and the representation of men in the writings of Marie Cardinal* », *French Studies*, Vol. 46, n°3, juillet 1992, p. 280-295.

———, *Marie Cardinal: motherhood and creativity*, Glasgow, University of Glasgow, coll. « University of Glasgow French and German publications », 1992, 281 p.

Carrière, Marie J., *Médée protéiforme*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2012, 212 p.

Conlogue, Ray, « Controversial Montreal production may point the way Toward a modern Medea », *The Globe and Mail*, section Features Theatre, 16 décembre 1986, p. C7.

Cotnoir, Louise, « Marie Cardinal : les mots pour la dire », *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, nº 103, 2001, p. 6.

De Méo, Patricia, « Le mur cosmique : révolte, désordre et la quête de l'harmonie chez Marie Cardinal », *Dalhousie University*, vol. 38, Printemps 1977, p. 119-125.

Devarrieux, Claire, « Marie Cardinal, la mort pour le dire. », *Libération*, section Culture, 10 mai 2001, en ligne : < https://www.liberation.fr/culture/2001/05/10/marie-cardinal-la-mort-pour-le-dire_363917/>, consulté le 24 mars 2026.

Durham, Carolyn. «Patterns of Influence: Simone de Beauvoir and Marie Cardinal», *The French Review* , Vol. 60, No. 3, Février 1987, p. 341-348.

———, «Feminism and Formalism: Dialectical Structures in Marie Cardinal's *Une Vie pour deux*», *Tulsa Studies in Women's Literature*, Vol. 4, No. 1 , Printemps 1985, p. 83-99.

———, *The Contexture of Feminism, Marie Cardinal and Multicultural Literacy*, Chicago, University of Illinois Press,1992.

Elliot, Patricia, "*In the Eye of Abjection: Marie Cardinal's* The Words to Say it." *Mosaic*, vol. 20, n° 4, 1987, p. 71

F. Berger, Frédérique, « L'Aventure symbolique, Clinique du sujet et du lien social contemporain », Travail de mémoire pour l'obtention d'une Habilitation à Diriger des Recherches, Université Nice – Sophia Antipolis, 2013, 310 p.

Ferraro, Alessandra et Valeria Sperti, « Le regard d'une intruse dans l'univers colonial : *Les Pieds-Noirs* de Marie Cardinal », *Oltreoceano. Rivista sulle migrazioni*, nº 20, Linea Edizioni, juin 2022, p. 45-64, en ligne, <https://journals.openedition.org/oltreoceano/330>, consulté le 10 janvier 2026.

Halimi, Gisèle, *La Cause des femmes*, avec la participation de Marie Cardinal, Paris, France, B. Grasset, 1973, 206 p.

Hall, Colette, *Marie Cardinal*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Collection monographique Rodopi en littérature française contemporaine », 1994, 123 p.

Hoft-March, Eilene, « Clytemnestra's Desire: Marie Cardinal and the Mythical Maternal », *Dalhousie French Studies*, Halifax, Dalhousie University, Automne 1999, Vol. 48, p. 155-163.

Horer, Suzanne et Jeanne Socquet, *La Création étouffée*, Paris, P. Horay, coll. « Femmes en mouvement », 1973, 237 p.

Huchon, Cassandre, *La transcription du corps dans les écrits de Marie Cardinal : enjeux littéraires et politiques*, Mémoire de maîtrise, Grenoble, Université de Grenoble, juin 2020, 131 p, en ligne, <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03003193>, consulté le 17 janvier 2026.

Lassaga, Michele Louise, « La relation mère-fille chez Beauvoir, Cardinal, Duras et Ernaux », Travail de mémoire, Mémoire de maîtrise (M.A), San José, San José State University, 1997, 113 p.

Lepastier, Samuel, « La spécificité clinique du symptôme en psychiatrie : l'exemple de l'hystérie », *Cliniques*, vol. 21, n° 1, 2021, p. 40-53, en ligne, <https://www.cairn.info/revue-cliniques-2021-1-page-40.htm>, consulté le 31 juillet 2024.

Lépine, Stéphanie, « La Cardinal et La Médée », *Le Devoir*, 15 novembre 1986, Cahier C, p C1-C4.

Lévy-Delpla, Laurence, « Entretien avec Marie Cardinal : une femme et l'écriture », *Femmes Diplômées*, vol. 110, n°1, 1979, p. 61-63, en ligne, <https://femenrev.persee.fr/doc/femdi_1965-0566_1979_num_110_1_4367>, consulté le 9 mai 2024.

Manguel, Alberto, « A self-congratulatory confession of middle-class guilt : *The Words To Say It* », *The Globe and Mail*, 9 Décembre 1983, p. 1.

Marrone, Claire, « Un entretien avec Marie Cardinal », *Women French Studies*, vol. 4, « Project MUSE », Automne 1996, p. 119-131.

Massoutre, Guylaine, « Pas à pas, mais pas mot à mot : la ferveur de la traduction chez Marie Cardinal (« la Médée » et « les Troyennes » d'Euripide) », *Jeu : revue de théâtre*, n° 68, 1993, p. 78-88

Orvoine Landry, Salomé, « L'une contre l'autre: *Les Mots Pour le Dire* de Marie Cardinal comme autothéorie », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 2023, 135p.

Pedneault, Hélène, « Marie Cardinal ou le discours des tricots », *La Vie en rose*, nº 17, mai 1986, p. 18-21.

Pelletier, Laurence, « Analytique du féminin postmoderne : du processus de subjectivation dans *Les Mots pour le dire* de Marie Cardinal », *Postures*, nº 17, 2013, p. 127-138.

Proulx, Patrice June, *Speaking from the margins: Exiles, madwomen and witches in Marie Cardinal, Maryse Conde and Myriam Warner-Vieyra*, Thèse de doctorat, Cornell University, 1991, 204 p.

Roch, Anne Donadey, « Répétition, maternité et transgression dans trois œuvres de Marie Cardinal », *The French Review*, vol. 65, nº 4, 1992, p. 567-577.

Savigneau, Josyane, « Dévoilements: *Héritage fabuleux*, d'Anne Lagardère *Trois capitaines*, de Danielle Mémoire, *les Grands Désordres*, de Marie Cardinal », *Le Monde*, section Des Livres, , 11 septembre 1987, p. 17.

Voisard, Anne-Marie, « Marie Cardinal Au diable le prix Goncourt ! », *Le Soleil*, section Cahier D, Québec, 7 novembre 1987, p. 1-2.

Webb, Emma (ed.). *Marie Cardinal, New Perspectives*, Bern, Peter Lang Ag, European Academic Publisher, 2006.

Walker, Susan Jane, *Feminism in the work of Marie Cardinal: 1975-1983*, Mémoire de maîtrise, University Of Warwick, 1990, 154 p.

Orientations théoriques

Sur la génétique

Adam Jean-Michel, *Souvent textes varient: génétique, intertextualité*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Investigations stylistiques », 2018, 602 p.

Biasi (de), Pierre-Marc, Anne Herschberg-Pierrot (dir.) *et al*., *L'œuvre comme processus,* Paris, CNRS éditions, coll. « Génétique », 2017, 603 p.

Bossis, Mireille, *La lettre à la croisée de l'individuel et du social*, Paris, Ed. Kimé, coll. « Collection "Détours littéraives" », 1994, 254 p.

Brun, Catherine, Catherine Viollet et Claire Bustarret (dir.), *Genèse, censure, autocensure*, Paris, CNRS, coll. « Textes et manuscrits », 2005, 234 p.

Constantin, Danielle et Catherine Viollet, *Genre, sexes, sexualités: que disent les manuscrits autobiographiques?*, coll. « Genre à lire ... et à penser », 2016, 159 p.

Contat, Michel et Daniel Ferrer, *Pourquoi la critique génétique ?, méthodes, théories*, Paris, CNRS éd., coll. « Textes et manuscrits », 1998, 209 p.

Duclos, Jean-François, « Les bandes passantes. Approche génétique de l'œuvre parlée de Fred Deux », *Genesis*, nº 50, juillet 2020, p. 157-165, en ligne, <https://journals.openedition.org/genesis/5412>, consulté le 16 octobre 2025.

Donin Nicolas et Daniel Ferre (dir.), « Créer à plusieurs mains », *Genesis*, vol. 41, 2015, en ligne : https://journals.openedition.org/genesis/1193

Grésillon, Almuth, *Éléments de critique génétique : lire les manuscrits modernes*, Paris, CNRS éditions, 2016, 312 p.

Hay, Louis, *Carnets d'écrivains: Hugo, Flaubert, Proust, Valéry, Gide, du Bouchet, Pérec*, Paris, CNRS, coll. « Textes et manuscrits », 1990, 253 p.

Jeannelle, Jean-Louis, Catherine Viollet (dir) et Isabelle Grell (coll.) *Genèse et autofiction*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2007, 262 p.

LeBlanc, Julie, *Genèses de soi : l'écriture du sujet féminin dans quelques journaux d'écrivaines*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 2008, 238 p.

Lejeune, Philippe et Catherine Viollet (dir), *Genèses du « Je », Manuscrits et autobiographie*, CNRS Editions, 2000., 245 p.

En lien avec la question du genre.

Abbou, Julie, *Tenir sa langue : Le langage, lieu de lutte féministe*, Paris, Les Pérégrines, 2023, 280 p.

Berthu-Courtivron, Marie-Françoise et Fabienne Pomel, *Le genre en littérature: les reconfigurations masculin/féminin du Moyen Âge à l'extrême contemporain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2021, 450 p.

Cixous, Hélène, Annie Leclerc et Madeleine Gagnon, *La Venue à l'écriture*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « Serie feminin futur », 1977, 151 p.

Huchet, Élise, « Les femmes peuvent-elles parler? » : le problème de l'expression linguistique des identités de genre chez Monique Wittig et Judith Butler », *Savoirs en prisme*, n° 10, octobre 2019, p. 37-56, en ligne, <https://savoirsenprisme.univ-reims.fr/index.php/sep/article/view/58>, consulté le 16 décembre 2022.

Lasserre, Audrey, « Les femmes du XXe siècle ont-elles une Histoire littéraire? », *Cahiers du C.E.R.A.C.C.*, n° 4, décembre 2009, p. 38, en ligne, <https://shs.hal.science/halshs-00744200>, consulté le 15 avril 2024.

Lasserre, Audrey et Christine Planté, « Le genre : un concept pour la critique littéraire? », *Francofonia*, n° 74, 2018, p. 3-19.

Mariette-Clot, Catherine et Damien Zanone (dir.), *La Tradition des romans de femmes: XVIIIe-XIXe siècles*, Paris, H. Champion, coll. « Littérature et genre », 2012, 453 p.

Naudier, Delphine, « Chapitre II. La cause littéraire des femmes dans les années 1970 », *Femmes et littérature*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2020, p. 377-413.

Planté, Christine (dir.), *L'épistolaire, un genre féminin?*, Paris, H. Champion, coll. « Champion-Varia », 1998, 305 p.

Planté, Christine, *La Petite soeur de Balzac: essai sur la femme auteur*, préface de Michelle Perrot, Nouvelle édition révisée, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Des deux sexes et autres », 2015, 361 p.

Russ, Joanna, *Comment torpiller l'écriture des femmes*, traduction par Cécile Hermellin, Paris, La Découverte, 2025 [1983], 221 p.

Scott, Joan et Eleni Varikas, « Genre : Une catégorie utile d'analyse historique », *Les cahiers du GRIF*, vol. 37, nº 1, 1988, p. 125-153.

Sur le féminisme au Québec

Boisclair, Isabelle, *Ouvrir la voie/x: le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec, 1960-1990*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Collection Littérature(s) », 2004, 391 p.

Boisclair, Isabelle et Catherine Dussault Frenette, « Mosaïque : l'écriture des femmes au Québec (1980-2010) », *Recherches féministes*, vol. 27, nº 2, 2014, p. 39-61, en ligne, <https://www.erudit.org/fr/revues/rf/2014-v27-n2-rf01646/1027917ar/resume/>, consulté le 29 novembre 2022.

Forsyth, Louise, « *La nef des sorcières* (1976) : l'écriture d'un théâtre expérimental au féminin », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, nº 46, 2009, p. 33-56, en ligne, <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2009-n46-annuaire3980/045371ar/>, consulté le 14 mars 2026.

La Graf, « La jasette ou le parler des négresses blanches d'Amérique », *Sorcières : les femmes vivent*, vol. 14, nº 1, 1978, p. 4-6..

Nolet, Laurence, *Fictions, critiques et théories littéraires dans « La Vie en rose » (1980-1987): entre écriture féminine et conscience féministe*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2019, 117 p.

Turbiau, Aurore, « Pensées et pratiques féministes de l'engagement littéraire (France, Québec, 1969-1985) », thèse de doctorat, Sorbonne Université, 2023, 675 p.

———, « Théories littéraires féministes des années 1970: situer et engager l'écrit », *Fabula LhT*, nº 26, HAL CCSD, 2021, en ligne, <doi: 10.58282/lht.2767>.

Sur le féminisme en France

Cixous, Hélène, *Le rire de la méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, coll. « Ligne fictive », 2010, 196 p.

Fayolle, Azélie, *Des femmes et du style: pour un feminist gaze*, Paris, éditions divergences, 2023, 212 p.

Lasserre, Audrey, « Histoire d'une littérature en mouvement: textes, écrivaines et collectifs éditoriaux du Mouvement de libération des femmes en France (1970-1981) », thèse de doctorat, Université Paris III Sorbonne nouvelle, 2014, 715 p.

Lépinard, Éléonore, *Feminist trouble: intersectional politics in postsecular times*, New York, NY, Oxford University Press, 2020, 327p.

Pavard, Bibia, Florence Rochefort et Michelle Zancarini-Fournel (dir.), *Ne nous libérez pas, on s'en charge, une histoire des féminismes de 1789 à nos jours*, Paris, La Découverte, 2020, 510 p.

Situer l'écrit

Bourque, Dominique et Chantal Maillé (*dir*), « Intersectionnalités », *Recherches féministes,* vol. 28, n° 2, 2015, p. 149-152.

Citton, Yves et François Cusset, *Lire, interpréter, actualiser: pourquoi les études littéraires?*, Paris, Éd. Amsterdam, 2007, 363 p.

Ducas, Sylvie, « Ce que font les prix à la littérature », *Communication & langages*, vol. 179, n°1, 2014, p. 61-73, en ligne, <https://shs.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2014-1-page-61>, consulté le 31 août 2026.

Holmes, Diana, *Middlebrow Matters: Women's Reading and the Literary Canon in France Since the Belle Époque*, Liverpool, Liverpool University Press, coll. « Contemporary French and francophone cultures », 2018, 244 p.

Laborie Jean-Claude, Moura Jean-Marc et Parizet Sylvie (dir.), *Vers une histoire littéraire transatlantique*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres Série Littérature générale et comparée », 2018, 344 p.

Meizoz, Jérôme, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, Genève (Suisse), Slatkine érudition, 2007, 210 p.

———, *Postures littéraires. II, La fabrique des singularités*, Genève (Suisse), Slatkine érudition, 2011, 282 p.

Ronfard, Alice, « Traduire : un travail sur l'irrespect (« La tempête », T.E.F. 1988) », *Jeu : revue de théâtre*, nº 56, 1990, p. 85-91, en ligne, <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/1990-n56-jeu1071826/229ac/>, consulté le 16 décembre 2022.

Tétu, Michel, Justin Kalulu Bisanswa (dir.), *Francophonie en Amérique: quatre siècles d'échanges Europe-Afrique-Amérique, Québec, 26-29 mai 2003 : actes du colloque*, Québec, CIDEF-AFI, coll. « Collection Voix de la francophonie », 2005, 288 p.

Viala, Alain, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Littératures classiques*, vol. 19, nº 1, 1993, p. 11-31.

Viala, Alain et Georges Molinié, *Approches de la réception : sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio,* Paris, Presses universitaire de France, 1993, 306 p.

Sur les écritures du réel et du quotidien

Demanze, Laurent et Fabien Gris, *Olivia Rosenthal, le dispositif, le monde et l'intime*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « Revue des lettres modernes. Écritures contemporaines; 15; 1 (2020) », 2020, 211 p.

———, *Un nouvel âge de l'enquête : portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, Éditions Corti, coll. « Les essais », 2019, 291 p.;

———, « Fictions d'enquête et enquêtes dans la fiction », *COnTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, n° 22, février 2019, en ligne, <https://journals.openedition.org/contextes/6893>, consulté le 3 novembre 2025.

Huglo, Marie-Pascale, « Que se passe-t-il quand il ne se passe rien? L'événement et le quotidien dans la littérature narrative contemporaine », *Poétiques et imaginaires de l'événement*, vol. 28, Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Cahiers Figura », 2011, p. 81-96.

Autres sources

Anonyme, « Jean-Pierre Ronfard, la conscience de Jean-Louis Roux », Le TNM de Jean-Louis Roux, archives du site du Théâtre du Nouveau Monde en ligne, <https://tnm.qc.ca/traces/jean-pierre-ronfard-la-conscience-de-jean-louis-roux>, consulté le 23 août 2025.

Euripide, *Médée,* expliquée littéralement et traduite en français par Edouard Bailly, Paris, Hachette, 1897, s. p.

Piatier, Jacqueline, « Un maître du roman, Michel Tournier et ses *Météores* », *Le Monde*, , 28 Mars 1975, p. 1 et 16,.

Théry, Irène, « De l'identité substantielle à l'identité narrative : la question du genre », *Identités : entre être et avoir qui suis-je ?*, Toulouse, Érès, coll. « Hors collection », 2009, p. 107-117, en ligne, <https://www.cairn.info/identites--9782749211121-p-107.htm>, consulté le 9 novembre 2022.

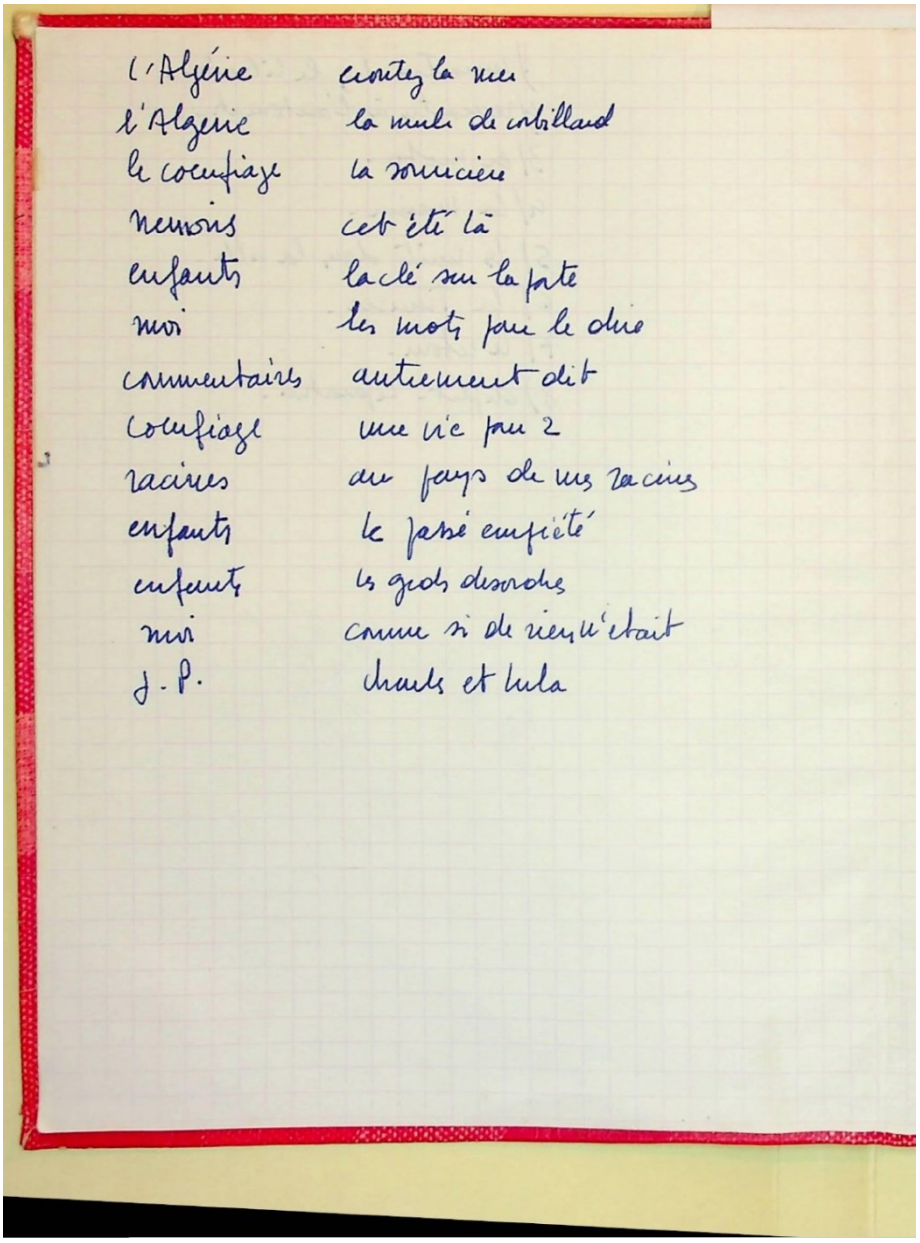
Annexes

Annexe 1 Recensement des matériaux génétiques disponibles pour chaque œuvre

Œuvres publiées	Cahiers manuscrits	Tapuscrits	Localisation		
Écoutez la mer 1962					
La Mule de corbillard 1963					
La Souricière 1965					
Cet été-là 1967					
La Clé sur la porte 1972					
Les Mots pour le dire 1975	•		11		
Autrement dit 1977					
Une Vie pour deux 1979					
Au Pays de mes racines 1980					
Le Passé empiété 1983	•		Cahier 2		
La Médée d'Euripide 1986	•		Cahier 4		
Les grands désordres 1987	•	•	Cahiers 2,5, 8, 10		
Comme si de rien 1990	•		Cahiers 7, 8		
Les Jeudis de Charles et de Lula 1994	•	•	8, 9, 10		
Amours…Amours 1998	•		Carnet 6, 11		

Œuvres non publiées			
Amélie Lombard	•		Cahiers 4
Si j'avais tué ma mère	•		Cahier 10
Karine et Paul	•		Cahier 11

Annexe 2 Liste des thématiques de chaque roman selon l'autrice



Marie Cardinal, carnet 11, P994, S4, D11, AnQ, Montréal, vers 1997-2000.

Annexe 3 Livret du « Club français du livre ».

LE GRAND LIVRE DU MOIS

VOTRE SELECTION DE JUILLET 1975
N° 10.086

MARIE CARDINAL

DES MOTS POUR LE DIRE

Format 135 x 210; 320 pages
Reliure bleue sous jaquette en couleurs
Prix : 34 F
+ 4,20 F de participation aux frais d'envoi

Ce livre contient
un chèque-cadeau-G.L.M.
bon pour 1/4 de volume gratuit :
voir page 13

Attention : si vous ne désirez pas recevoir cette *Sélection du mois*, ayez soin de nous retourner la carte-réponse perforée ci-jointe, avant la date que nous y avons indiquée.
Si vous désirez recevoir cette Sélection du Mois, surtout ne faites rien, (ne réglez rien pour le moment). Elle vous sera expédiée automatiquement vers le 1er août 1975, accompagnée de sa facture.

"De la folie à la re-naissance. Un roman fort, sincère, plein de vie".

L'Avis du comité

Début du livre : une femme. Une femme malade, torturée, à bout, en détresse.
Fin du livre : une autre femme (la même), belle, heureuse, épanouie, éclatant de vie, de la joie effrénée de vivre.
Que s'est-il passé entre les sept années qui jalonnent l'histoire? Une psychanalyse "Ah, je vois ça, direz-vous, voilà encore une bonne femme qui va nous ennuyer avec ses problèmes et ses névroses".
Eh bien non! Ce n'est pas du tout cela.
Les Mots pour le dire est un livre fort, un livre tonique, un livre sain. C'est l'acharnement d'une femme à se guérir et à revivre. Personne ne pourra rester indifférent à l'histoire – superbement racontée – de Marie Cardinal. Vous serez pris au cœur, au corps, à la gorge, aux tripes par ce récit sincère, sans complaisance, sans fioritures ni mots inutiles.
Ici, pas de psychologie, pas de théorie, pas de littérature : le document vécu et vivant dépeint la transformation d'un être, son dénouement des liens étranglants du passé, sa re-mise au monde.

"les guéris" de la psychiatrie, j'en ai vu quelques-uns : empaillés, inoffensifs, précautionneux d'eux-mêmes, des humains aux mains moites et aux regards doubles; une flamme, de la cendre, une flamme, de la cendre...
Je ne voulais pas de ce sort là. J'ai alors échaffaudé un plan parfait pour m'échapper.

Pour s'échapper de la folie, de la maladie, de la mort: un petit bonhomme habitant au fond d'une vieille impasse.
Durant sept ans, trois fois par semaine, c'est là que tout va se jouer. L'analyse est sans pitié. C'est un énorme labeur pour dénouer les nœuds bien cachés, bien enfouis, du passé (beaucoup plus difficile et douloureux qu'une naissance : c'est une renaissance).
Par l'association des idées, l'héroïne revit son enfance,

et l'événement traumatisant qu'elle appelle "la saloperie" de sa mère... C'est un déferlement d'images. Enfant non voulu, elle revit le refus de sa mère alors qu'elle n'est même pas encore née.

Elle n'était pas encore parvenue à me tuer. Ah! ce fétus qui la dérangeait ! C'est long une gestation, cela en fait des mois, des semaines, des jours, des heures, des minutes! On a bien le temps de le connaître ce petit qui vit en vous et qui n'est pas vous!... Alors elle enfourchait son vélo rouillé et en avant dans les terrains vagues, dans les détritus! J'espère que ça swingue là-dedans ma fille, mon petit poisson, tu vas voir comme je vais la briser ton arête! Fous le camp, va voir dehors si j'y suis!...

Ainsi l'enfant non désiré, devient une femme malheureuse et malade. Mais au bout de sept années, la vie triomphe :

Je t'ai tirée de là ma vieille, je t'ai tirée de là! Cela tenait du miracle, du conte de fées, de la sorcellerie. Ma vie était entièrement transformée... Le bonheur de rire! La beauté du rire de mes enfants, les éclats de rire de Jean-Pierre. Des rires dans la rue, mon rire! Ce que cela représentait de paix, de bien-être, de confiance, de tendresse!..

Cette histoire d'une lutte pour la vie, écrite dans une langue forte, avec les mots justes, les mots venus du corps, ne tombe jamais dans la banalité.
Au fil des pages, les fragments de l'existence de la jeune femme prennent vie : le divorce des parents, la mort du père, les traumatismes de l'enfance, la sexualité comprimée, l'adolescence dans une Algérie en guerre : la narratrice se découvre et nous découvre son passé. Avec elle, secoués, endoloris, balancés entre des états extrêmes, nous réapprenons à vivre. Le plus grand mérite peut-être de ce livre est de poser en nous-mêmes des points d'interrogations, des ouvertures vers un mieux-vivre. Un grand solide roman profondément attachant et passionnant. Ne le manquez pas.

Le terrible des choses de la vie

par Lucien Bodard
Journaliste et écrivain

LES MOTS POUR LE DIRE, et quels mots! **Des mots en torrent, en cascade, qui charrient de la violence et de la vérité, qui entraînent de la folie et du bonheur!**

Marie Cardinal n'a pas écrit un livre féministe, elle a écrit le premier roman d'une femme. Des femmes nous ont déjà donné des confessions, de beaux livres, des romans hardis ou licencieux, Marie Cardinal, elle, balaie tout cela, elle fait surgir une violence qui noie tout sur son passage, toutes les convenances, toutes les hypocrisies. Elle va diriger ses projecteurs sur son propre état, l'état de femme, et cet éclairage, malgré sa brutalité, ne sera jamais vulgaire ou agressif, il sera vrai. Elle va mener loin le lecteur en lui présentant dès la première page une femme de trente ans, une malade mentale. Elle va nous faire vivre avec "la folle" les sept années au cours desquelles cette dernière suit un traitement qui l'aidera à venir au monde, à découvrir son corps et son caractère, jusqu'à la guérison. Marie Cardinal ne répudiera rien, elle ira jusqu'au fond de la chair et de l'être de cette femme. Elle décrira minutieusement la trame de cette naissance.
Pour faire naître cette femme Marie Cardinal en arrivera à la violence pure, mais elle nous fera auparavant franchir plusieurs étapes. Au commencement il s'agira de la volonté de vivre d'une femme qui n'est plus qu'une loque, mais qui a encore une vague lueur, un dernier instinct pour sortir du désespoir - ce désespoir si souvent décrit mais surtout sous sa forme la plus romantique : la mélancolie. Dans *Les Mots pour le dire* c'est la forme la plus ravageuse du désespoir que l'on rencontre, la plus importante : la Peur. L'incapacité d'être, l'oppression totale, l'an-



Impuissante, résignée, vaincue, déçue, ma mère m'a laissé glisser vivante dans la vie... Et la petite fille qui venait doucement, la

goisse à son dernier degré, d'autant plus insoutenable qu'elle est sans cause apparente. Tout est latent, secret, enterré, caché. L'hydre. Le monstre. Ce que l'auteur appelle "LA CHOSE". Notre monde est plein de ces gens qui ne peuvent pas vivre pour des raisons inconnues et qui disparaissent dans les asiles ou dans le suicide.

L'héroïne de Marie Cardinal n'a pas de nom. On sait que son père s'appelle Maurice Drapeau. On saura le nom de sa mère à la dernière page et cependant le livre tout entier est l'histoire de l'empoignade terrible entre ces deux femmes : la mère et la fille. Si "la folle" n'a pas de nom c'est qu'elle n'existe pas, elle n'est pas elle-même, elle est ce qu'on l'a faite. Pour avoir une identité il faut qu'elle tue sa mère et c'est ce qu'elle fera, indirectement. La mère avait souhaité la mort de son enfant, à sa naissance. Trente sept ans plus tard l'enfant, devenue "la folle"

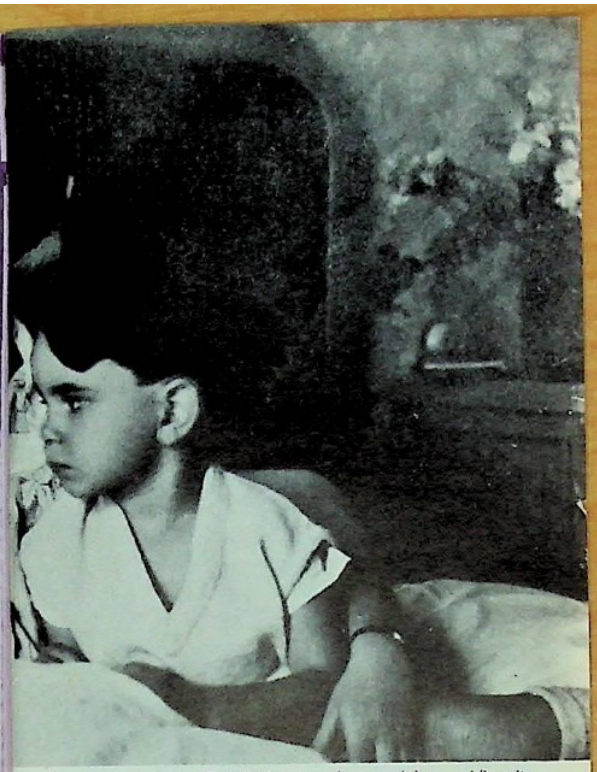


figure en avant, qu'allait-il lui arriver dans ce dehors qui l'avait tant malmenée? Photo coll. auteur

prend sa revanche. Duel. Duel féroce d'une véhémence inouïe.

Quand on fait sa connaissance, la folle vient de se sauver d'une clinique où on la soigne avec les remèdes des fous. Une clinique où sa famille l'avait fait entrer. La famille autour, honteuse, qui secrète à nouveau son cocon. La famille qui affecte l'intérêt. Le dernier sursaut de la folle qui fuit vers l'inconnu. Elle va voir un psychanalyste dont elle a entendu parler et qui, vu son état, accepte de commencer immédiatement un traitement. Alors la folle se met à parler et Marie Cardinal, par sa bouche, ose tout dire, toute la vérité sur la bête ignoble qui dévore l'esprit de son héroïne, la fait trembler, la fait suer, la fait courir, lui fait battre le cœur, lui fait perdre l'esprit, la fait saigner.

Choc de la rencontre avec cette femme pourpre! Un néant. Dans un cabinet de toilette, sur un bidet,



Jour après jour, depuis ma naissance, on avait fabriqué mes gestes, mes attitudes, mon vocabulaire, on avait réprimé mes besoins, mes envies, mes élans, on les avait endigués, maquillés, déguisés, emprisonnés. Photo Coll. auteur

elle saigne. L'écoulement du temps et l'écoulement du sang. Tous les petits trucs pour dissimuler sa démence et faire semblant de vivre comme tout le monde.
Une morte avec des enfants et un mari qui a tenu le coup mais qui, un jour, lachera prise. Extraordinaire description de ce néant, de ce sang, de cette résignation qui, au fond, n'est pas résignée.
Evaluation des flux et des reflux semblable à l'observation des marées, des fleuves, des mouvements cosmiques. Tout cela est décrit avec un réalisme qui n'est jamais sordide parce qu'il est vrai. On découvre la géographie de la chair de cette folle dont, finalement, on sait bien qu'elle est comme tout le monde. Marie Cardinal qui a écrit son roman à la première personne, qui prend complètement en charge la vie de cette femme, constate et décrit, c'est tout.

Des mots pour sortir de l'oppression et vaincre la peur

Et qui sert de révélateur? qui déclenche les hostilités? Qui aide cette folle à venir au monde avec des spasmes et des temps de repos, comme un insecte qui sort de sa chrysalide? Un petit homme qui loge au bout d'une impasse banlieusarde de Paris, un petit homme que Marie Cardinal décrit très bien, un bonhomme "avec des yeux comme des têtes de clou", froid, sec et dur, qui ne parle jamais sinon pour poser, de loin en loin, une question essentielle, brutale : "Et ça... à quoi ça vous fait penser?" Il vient de tirer un mot du maelström de mots que la folle déverse. Un mot, comme une clef.
Ce monsieur est un psychanalyste. La psychanalyse n'est pas présentée ici comme une magie mais comme un long effort soutenu, et aussi comme une sorte de sous-marin grâce auquel on fait des plongées dans son fleuve personnel. Devant les hublots défilent des images venant de l'oubli, de loin, de plus en plus loin. On descend toujours plus profond et on comprend.
Grâce à dieu ce livre n'est pas un livre sur la psychanalyse. Rien d'embêtant, rien de didactique. Les rapports de la patiente et du petit docteur sont plutôt amusants. Les descriptions du lieu, du cadre, des atmosphères, sont parfois comiques même. En



De ma mère, maintenant, j'ai le souvenir de l'avoir aimée à la folie au cours de mon enfance et de mon adolescence, puis de l'avoir haïe et enfin de l'avoir volontairement abandonnée très peu de temps avant sa mort, qui a d'ailleurs mis un point final à mon désarroi.

Photo coll. auteur

réalité le roman est suffisamment habile pour que la psychanalyse ne soit que le fil d'Ariane d'un des livres les plus durs que je connaisse.

Les Mots pour le dire est construit en séances. Une succession de séances au cours desquelles la folle se trouve. Cela permet à Marie Cardinal d'éviter la monotonie de tant de romans sur les drames de famille. Ainsi le drame de la folle vient par pièces détachées, par morceaux qui s'ajustent. Car l'héroïne au début ne sait pas qu'elle vit un drame, que ce qui la rend malade c'est la violence contenue en elle-même, muselée, soumise, scellée en elle comme dans un tombeau par une plus violente qu'elle : sa mère.

La chose qui secoue la folle, qui la terrorise, c'est sa propre passion qui coule en elle comme un fleuve, sans qu'elle le sache. Chez le petit docteur, dans le fond de l'impasse, sur le divan, la femme plonge dans son eau. On découvre alors l'image d'une petite fille modèle, genre Comtesse de Ségur adaptée au XXe siècle et à la société coloniale de l'Algérie. Pages calmes et charmantes où l'on voit s'opérer le dressage de l'enfant dans l'odeur du thym et de la poussière, sous le soleil, au bord de la Méditerranée. Dressage fait par la mère que l'enfant adore et qui est son modèle. Au cours du roman on découvre, en même temps que la fille,

la mère, cette femme si convenable adonnée à la convenance comme à un vice,

d'une façon moderne toutefois puisqu'elle est médecin.

La famille. Tous ses personnages mis en place pour jouer le drame. Tous merveilleusement décrits. Le père... Mais je n'en dirai pas plus! Seulement qu'un jour la petite fille modèle se transforme. Sa mère lui apparaît sous un autre angle, à la suite d'un aveu imprudent qui choque l'enfant, la blesse, la déforme jusqu'au fond d'elle-même. La source de la maladie. Le cancer qui va ronger lentement l'enfant jusqu'à ce que, adulte, elle devienne la folle. L'éclairage sur la mère, victime elle-même des convenances, change. La lumière se fait alors par petites touches, petites anecdotes douloureusement cherchées et retrouvées dans les tréfonds de la mémoire, atroces

dans leur apparente insignifiance.
Se débarrasser de sa mère, la tuer. Tel doit être le but de la fille pour atteindre la guérison, telle est la trame du livre. La tuer non pas par un meurtre réel mais à l'issue d'un long combat furieux contre les pensées, les formes, les mots de la mère, jusqu'à ce que mort s'en suive, jusqu'à ce qu'il ne reste plus rien de la mère, jusqu'à ce qu'elle soit anéantie, mieux que par un crime.
Les circonstances aideront la folle car son traitement commence en 1961. C'est la fin de l'Algérie. Pour la mère toutes les convenances, toutes les richesses, tous les devoirs sont finis, capotent lamentablement. Elle se retrouve dans un monde qu'elle n'a cessé de vanter et de faire valoir mais qu'elle découvre étranger, hostile même : La France.
Sans le sou, sans mission à accomplir. Tout ce à quoi elle avait sacrifié sa vie s'est écroulé. Brusquement elle ne croît plus à rien, elle n'a plus rien à quoi s'agripper, sinon à sa fille dont elle voit s'amorcer et s'affirmer la guérison et qui ne veut pas lui tendre la main. Naufrage au sein du néant.
La folle est de moins en moins folle, elle découvre d'abord la santé de son corps puis la santé de son esprit. Elle découvre surtout l'importance des mots, leur contenu. Elle va manipuler les mots comme des objets, ceux qui touchent son corps d'abord, jusqu'aux plus humbles, aux plus honteux, puis les autres mots, ceux de l'esprit. Elle va puiser sa force dans sa parole, celle qui vient de sa pensée, de son imagination, qui passe par sa gorge et qui sort par sa bouche, portée par sa voix, dans le bureau du petit docteur. Les mots deviennent pour elle le moyen de se posséder puis de s'exprimer. Les mots lui servent à créer : elle écrit. Les mots des livres ne lui servent pas seulement à se raconter, ils sont aussi un combat contre toutes les convenances, toutes les formes d'oppression, tous les carcans qui pèsent sur l'individu.
Ce qui caractérise le livre de Marie Cardinal c'est à la fois son unité et sa diversité. Unité : la lutte pour la vie. Diversité : Outre cette recherche de soi-même il y a un roman et un roman dur, fort, remarquablement écrit, courageux et inexorable, où elle n'a pas peur d'aller au fond des choses, le terrible des choses qui existe sous l'apparente banalité de nos vies.

LES CHEQUES-CADEAUX

Avec tous les livres présentés dans le Messager et suivis de ce symbole, vous recevez un chèque-cadeau GLM, bon pour 1/4 de volume gratuit.

Comment utiliser ces chèques-cadeaux GLM :

Dès que vous avez reçu et réglé 4 livres, vous pouvez, votre compte étant à jour, commander et recevoir gratuitement un 5e livre que vous choisissez **exclusivement dans les rubriques GLM bis et DISPONIBLES du Messager.**
Vos 4 chèques-cadeaux doivent obligatoirement accompagner la commande de votre 5e livre gratuit; en aucun cas ils ne pourront être acceptés en règlement d'un livre que vous auriez déjà reçu.
Votre choix étant fait, il vous suffit alors de vous conformer aux indications figurant sur chaque chèque-cadeau GLM.

LES G.L.M. BIS

En plus de la *Sélection-du-mois,* et pour enrichir votre choix, le Comité sélectionne chaque mois plusieurs ouvrages tout aussi récents et importants que la *Sélection-du-mois* : nous les appelons les GLM bis.

Comment vous les procurer :

En utilisant et remplissant soigneusement votre enveloppe-réponse jointe au Messager. Votre ou vos livres vous seront adressés sous 8 jours.

LES DISPONIBLES

Dans cette rubrique, vous trouvez les ouvrages les plus demandés par nos lecteurs et les plus remarqués par la critique. Nos stocks pouvant être limités, nous vous suggérons de nous adresser votre commande le plus rapidement possible.

Comment vous les procurer :

En utilisant et remplissant soigneusement votre enveloppe-réponse jointe au Messager. Votre ou vos livres vous seront adressés sous 8 jours.

LE CLUB FRANÇAIS DU LIVRE VOUS PRESENTE SON NOUVEAU COMITE

Alain Aubry, Président du Directoire du Club Français du Livre.

Georges Borgeaud, écrivain, Prix Renaudot 1974.

Jean Ferniot, journaliste et producteur à l'O.R.T.F.

Max-Pol Fouchet, écrivain, poète, critique littéraire,

Benoîte Groult, écrivain et journaliste.

Armand Lanoux, écrivain, membre de l'Académie Goncourt.

Marie Naudin, Directrice des Relations extérieures du Club Français du Livre.



Chaque mois, ils choisissent et vous présentent les meilleurs livres à paraître.

LE CLUB FRANÇAIS DU LIVRE UNE MANIERE DE VIVRE ET DE LIRE