

Université de Montréal

**Quand proférer, c'est faire. Resignifications des filles « ingouvernables »
chez Josée Yvon, Chloé Savoie-Bernard et Catherine Lalonde**

par Camille Anctil-Raymond

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de Maître ès Arts (M.A.)
en littératures de langue française

Août 2020

© Camille Anctil-Raymond, 2020

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Quand proférer, c'est faire. Resignifications des filles « ingouvernables »
chez Josée Yvon, Chloé Savoie-Bernard et Catherine Lalonde

Présenté par :

Camille Anctil-Raymond

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Catherine Mavrikakis, présidente-rapporteure

Andrea Oberhuber, directrice de recherche

Marc-André Brouillette, membre du jury

Résumé

Fondé sur la force performative de l'injure qui travaille l'écriture de trois poètes québécoises, ce mémoire s'intéresse aux stratégies discursives grâce auxquelles elles renversent la stigmatisation du féminin inscrite dans le discours haineux. Les « fées mal tournées », « plotes de riches », « crise de folles », « bâtardes », « sorcières » et « chiennes » sont légion dans *Filles-commandos bandées* (1976) de Josée Yvon, *Royaume scotch tape* (2015) de Chloé Savoie-Bernard et *La dévoration des fées* (2017) de Catherine Lalonde. Les poètes font toutes trois entendre des voix qui se réapproprient des injures pour les « resignifier », au sens où l'entend Judith Butler dans *Le pouvoir des mots* (1997). À la fois injuriées et injurieuses, elles s'emparent du pouvoir qui anime l'insulte pour la dévier, y aménagent des significations inattendues et la transforment même parfois en un lieu positif d'identification. Reprenant à leur compte les injures reçues, les écrivaines les entremêlent aux personnages puissants de l'Amazone, de la sorcière et de la fée, et façonnent des figures qui rejettent les corsets dans lesquels on tente d'enserrer non seulement leur corps, mais également leur discours. Parfois violentes, vulnérables, souffrantes ou effrayantes, ces « filles » brillent d'une souveraine irrévérence. Ainsi, elles apparaissent toutes comme des incarnations de la « femme ingouvernable » (1995) de Kathleen Rowe, symbole d'insoumission. Emportés par les affects qui les habitent, leurs corps excessifs, désirants, désacralisés et parfois grotesques, voire abjects, sont traversés de pulsions et de fantasmes violents. Ce mémoire se penche donc sur les manières dont les « filles » d'Yvon, de Savoie-Bernard et de Lalonde s'approprient le pouvoir de la colère et, en se positionnant entre vulnérabilité et ingouvernabilité, se font à la fois menaçantes et rassembleuses.

Mots-clés : injure, performativité langagière, femme ingouvernable, féminisme, études de genre, poésie québécoise contemporaine, écriture des femmes.

Abstract

Based on the performative force of insults that shapes the writing of three Quebec poets, this dissertation explores the discursive strategies through which they reverse the stigmatization of women embedded in injurious speech. Such vocabulary as “fées mal tournées”, “plotes de riche”, “crisse de folles”, “bâtardes”, “sorcières” and “chiennes” is plentiful in *Filles-commandos bandées* (1976) by Josée Yvon, *Royaume scotch tape* (2015) by Chloé Savoie-Bernard and *La dévoration des fées* (2017) by Catherine Lalonde. The poets all create voices that reclaim insults in order to “re-signify” them, as Judith Butler conceives in *Excitable Speech* (1997). Being both the insulted and the insulting, they seize the power that animates insults to deflect them, endowing them with unexpected meanings and transforming them into neutral and even positive terms of identification. Taking up the insults received, the writers intertwine them with the powerful characters of the Amazon, the witch and the fairy, and shape figures who reject the corsets that enclose not only their body, but also their speech. These “girls”, at times violent, vulnerable, suffering or frightening, all shine with sovereign irreverence. In that, they appear to be incarnations of Kathleen Rowe’s *Unruly Woman* (1995), a symbol of insubordination. Carried away by the affects that inhabit them, their excessive, desiring, desacralized and sometimes grotesque, even abject bodies, are filled with impulses and violent fantasies. This research thus examines the ways in which the “girls” of Yvon, Savoie-Bernard and Lalonde appropriate the power of anger and, positioning themselves between vulnerability and ungovernability, reveal themselves as both threatening and unifying.

Keywords : insult, linguistic performativity, unruly woman, feminism, gender studies, contemporary Quebec poetry, women’s writing.

Table des matières

Résumé	i
Abstract	ii
Table des matières	iii
Liste des abréviations	iv
Remerciements	vi
Introduction	1
Partie 1. Réappropriations féministes du langage	8
1.1. Généalogie de la « resignification » performative	8
1.2. Une langue du mépris ?	13
1.3. (Im)politesse et agentivité langagière.....	19
1.4. Paroles de sorcières	25
Partie 2. La fabrique discursive des genres et des sexualités	35
2.1. De la performativité du langage à la performativité du genre.....	35
2.2. « Fuck. C’est une fille » : réécrire la scène du berceau.....	36
2.3. Pouvoir et résistances	44
Partie 3. L’irrévérence des filles « ingouvernables »	55
3.1. Dénouer la « filiation », désacraliser le corps	55
3.2. Réécrire la grammaire du désir.....	69
Partie 4. Imaginer une violence au féminin	81
4.1. Détournements de la menace.....	81
4.2. (Re)fantasmer l’infanticide.....	90
4.3. Entraves et échappées.....	92
4.4. Déréaliser la cruauté	95
Partie 5. (Dés)identifications, multiplicité et alliances mouvantes	108
5.1. Les filles en marche : entre vulnérabilité et ingouvernabilité	108
5.2. Une « politique-poétique » du trait d’union	114
Conclusion	122
Bibliographie.....	131

Liste des abréviations

DF : Catherine Lalonde, *La dévoration des fées*, Montréal, Le Quartanier, 2017.

FCB : Josée Yvon, « Filles-commandos bandées » [1976], *Danseuses-mamelouk*, Montréal, Les Herbes rouges, 2020 [1982], p. 101-135.

RST : Chloé Savoie-Bernard, *Royaume scotch tape*, Montréal, L'Hexagone, 2015.

« je m'habitue à l'anormal
contradiction comme une autre
comme s'invective ma vieille sorcière préférée de l'est »
— Josée Yvon, *Koréphilie*

Remerciements

Merci à Andrea Oberhuber, ma directrice, pour son soutien, ses lectures attentives et sa confiance.

Merci à Marie-Hélène Constant, à Catherine Mavrikakis et à Martine-Emmanuelle Lapointe pour leurs encouragements, et pour m'avoir présenté quelques sorcières.

Merci à mes ami·e·s, dont la solidarité a rendu possible ce projet de mémoire.

Merci à Étienne pour les cafés, la lumière et les marches en forêt.

Et merci à ma famille pour tout le reste.

Je remercie le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, le Fonds de recherche du Québec – Société et culture, ainsi que la Faculté des études supérieures et postdoctorales de l'Université de Montréal pour leur soutien financier.

Introduction

« On ne naît pas femme, mais on en meurt », énonce un slogan apparu durant l'été 2020 sur les murs de Montréal¹. En reprenant la célèbre formule de Simone de Beauvoir, « [o]n ne naît pas femme : on le devient² », ce slogan expose le caractère construit du genre, acquis par la socialisation, et, surtout, ses conséquences tragiques pour la vie des femmes (trans et cisgenres). En effet, « la quasi-totalité des sociétés humaines présente une distribution inégale des ressources au profit des hommes, et une valorisation systématique du masculin au détriment du féminin³ ». La dévalorisation sociale du féminin se traduit toujours, pour la « catégorie de l'*Autre*⁴ » que composent les femmes, en moyens financiers inférieurs, en rapports de pouvoir asymétriques, en agressions verbales et physiques, en viols et en meurtres⁵.

La violence langagière est l'une des manières dont est reconduite cette dévalorisation. Ainsi, j'avance d'emblée que les femmes, dans l'ordre social patriarcal, sont injuriées : mille et un mots existent pour inférioriser, humilier et exclure les femmes, qui demeurent « la source inépuisable des injures et des jurons⁶ ». De nombreuses écrivaines québécoises contemporaines entretiennent un rapport étroit à la stigmatisation du féminin inscrite dans la langue, notamment Jovette Marchessault (*La saga des poules mouillées*, 1981), An Antane Kapesh (*Je suis une maudite sauvagesse*, 1982), Nelly Arcan (*Putain*, 2001, *Folle*, 2004), Roxane Nadeau (*Pute de rue*, 2002), Léa Clermont-Dion (*La revanche des moches*, 2014), Julie Doucet (*Fantastic plotte!*, 2014), Vickie Gendreau (*Drama Queens*, 2014, *Shit Fuck Cunt*, 2018), Marie-Andrée Godin (*Vulve-gueule*, 2016), Marjolaine Beauchamp (*M.I.L.F.*, 2018), Lynda Dion (*Grosse*, 2018), Marie-Noëlle Hébert (*La grosse laide*, 2019) et Marie-Pier Lafontaine (*Chienne*, 2019), de même que les autrices ayant

¹ Voir Collages féministes de Montréal (@collages_feministes_montreal), « On ne naît pas femme, mais on en meurt », *Instagram*, 17 juin 2020, en ligne, <<https://www.instagram.com/p/CBiiBcxnurv/>> ; Nabi-Alexandre Chartier, « Des slogans à saveur sociale apparaissent à Montréal », *Radio-Canada*, 20 août 2020, en ligne, <<https://ici.radio-canada.ca/info/videos/media-8307645/slogans-a-saveur-sociale-apparaissent-a-montreal>>.

² Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, t. II, *L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, 1976 [1949], p. 15.

³ Laure Bereni, entretien mené par Mathieu Trachman, « Genre : état des lieux », *La Vie des idées*, octobre 2011.

⁴ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, t. I, *Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, 1976 [1949], p. 16.

⁵ Le genre est aussi un ordre normatif qui considère comme anormales les personnes ne correspondant pas au système binaire qui le sous-tend, que ce soit en raison de leur genre ou de leur sexualité, et les sanctionne sévèrement. Cette recherche s'intéressera d'abord aux violences commises envers celles qui sont assignées femmes, socialisées femmes ou qui ont choisi de devenir femmes, mais s'attachera également à traiter de la violence qui accueille les dissidences et les écarts en matière de performance de genre. La dernière partie de ce mémoire, « (Dés)identifications, multiplicité et alliances mouvantes », s'intéressera aussi au risque, à revaloriser des traits, des figures et des termes déclassés associés au féminin, de cristalliser, voire de ré-essentialiser une catégorie *femmes* normative et excluante.

⁶ Marina Yaguello, *Les mots et les femmes. Essai d'approche sociolinguistique de la condition féminine*, Paris, Payot, 1992 [1978], p. 149.

participé aux collectifs *La nef des sorcières* (1976), *Guédailles* (zines des Panthères rouges parus en 2016, 2017 et 2019), *Folles frues fortes* (2019) et *Nullipares* (2020). Josée Yvon, Chloé Savoie-Bernard et Catherine Lalonde comptent également parmi ces écrivaines. Le cortège de « fées mal tournées », « plotes de riches », « négresses », « losers », « pygmées » et autres « schizophrènes⁷ » qui traverse le recueil *Filles-commandos bandées* (1976) de Josée Yvon rejaillit effectivement sous la plume de Chloé Savoie-Bernard et sous celle de Catherine Lalonde. Les « conne », « sorcières », « hystéri[ques] », « crise de folles », « bâtardes » et « démentes⁸ », ainsi que les « crachat d’femme », « p’tite fuck », « traînée », « sauvageonne », « débile » et « chiennes⁹ » sont légion dans *Royaume scotch tape* (2015) et *La dévoration des fées* (2017). Aussi ce mémoire se fonde-t-il sur la force performative de l’injure qui travaille l’écriture des trois poètes.

L’injure participe de « toute une structure sociale d’infériorisation de certaines catégories¹⁰ ». Lorsqu’une insulte est proférée, elle « classe l’insulté par stigmatisation¹¹ ». Elle agit en cela comme un « analyseur social », permettant d’examiner la manière dont une société pense la différence ; force est de constater qu’elle est « souvent, presque toujours, le vecteur de la discrimination, du racisme, du sexisme¹² ». À la fois personnelle et collective, l’injure associe une personne à une catégorie en soulignant le trait considéré comme infamant propre à ladite catégorie. C’est ce qu’Erving Goffman nomme le « stigmaté », concept qui désigne « un attribut qui jette un discrédit profond¹³ » sur la personne qui le possède et « entraîne des sanctions sociales : infériorisation symbolique, exclusions diverses, voire violences physiques¹⁴ ». Or le stigmaté ne renvoie pas à un attribut en soi, mais à une relation de non-conformité avec la norme : quiconque ne correspond pas à ce qui est considéré comme « normal » est susceptible d’être stigmatisé·e.

L’insulte jalonne l’histoire des mobilisations féministes, dont certains des lieux d’identification cardinaux sont d’abord des accusations à valeur d’injures, comme « féministe¹⁵ »

⁷ Josée Yvon, « Filles-commandos bandées » [1976], *Danseuses-mamelouk*, Montréal, Les Herbes rouges, 2020 [1982], p. 106, 111, 113, 122, 122 et 133. Désormais *FCB*, suivi du numéro de la page.

⁸ Chloé Savoie-Bernard, *Royaume scotch tape*, Montréal, L’Hexagone, 2015, p. 46, 48, 50, 57, 57 et 57. Désormais *RST*, suivi du numéro de la page.

⁹ Catherine Lalonde, *La dévoration des fées*, Montréal, Le Quartanier, 2017, p. 34, 48, 48, 73, 75 et 113. Désormais *DF*, suivi du numéro de la page.

¹⁰ Didier Eribon, entretien mené par Victoire Tuillon, « Cours particulier avec Didier Eribon, première partie », *Les couilles sur la table*, balado de Binge Audio, épisode 45, 4 juillet 2019.

¹¹ Laurence Rosier, *Petit traité de l’insulte*, Loverval, Labor, 2006, p. 69.

¹² *Ibid.*, p. 6 et 17.

¹³ Erving Goffman, *Stigmaté*, traduit par Alain Kihm, Paris, Éditions de Minuit, 2015 [1963], p. 13.

¹⁴ Sébastien Chauvin et Arnaud Lerch, *Sociologie de l’homosexualité*, Paris, La Découverte, 2013, p. 12.

¹⁵ Le terme « féminisme » est né en 1871 pour désigner une pathologie qui affectait les hommes tuberculeux, causant une « féminisation » du corps masculin. Le terme est repris par Alexandre Dumas fils pour qualifier les hommes

et « suffragette¹⁶ », retournées de manière affirmative à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, respectivement. Au fil des décennies, maints termes péjoratifs et figures dévaluées sont ainsi détournés pour servir d'autodésignations féministes, que l'on songe au *Bitch Manifesto* (1969) de l'Américaine Jo Freeman, au magazine londonien *Shrew* (1969-1974), à la revue parisienne *Sorcières* (1976-1982), à la troupe de théâtre québécoise des Folles alliées (1980-1990), au magazine américain *Bitch* (1996-), à l'association française Les Chiennes de garde (1999-), au collectif de performance québécois Les Fermières obsédées (2001-2014), au groupe de punk rock russe Pussy Riot (2011-), aux collectifs québécois Les bêtes d'hier (2013-), Hyènes en jupons (2014-2017) et Les Allumeuses (2019-) ou aux soirées d'humour montréalaises du Cabaret des sorcières (2019-). Certaines autrices féministes contemporaines puisent non seulement une force, mais aussi une éthique dans cette stigmatisation. C'est le cas de Sara Ahmed, dont la « *feminist killjoy* » est née d'un reproche reçu de l'extérieur¹⁷, ou de Roxane Gay, qui, creusant l'emploi injurieux fait de l'étiquette « féministe », crochit le portrait de la féministe parfaite et propose une figure alternative, celle de la « *bad feminist* » insoumise, désordonnée et parfois incohérente, mais « *still a feminist*¹⁸ ».

De même, la figure de la sorcière, qui constitue l'un des étendards de la prise de parole féministe durant les années 1970, connaît actuellement une résurgence¹⁹ alors que des femmes s'unissent pour dénoncer les abus et violences qu'elles subissent dans le cadre de campagnes sociomédiatiques comme #AgressionNonDénoncée en 2014 et #MoiAussi en 2017²⁰. Or ces différents mouvements de dénonciation ont parallèlement été qualifiés de « tribunal populaire », de « chasse aux sorcières » et de « bûcher ». Reprenant le symbole féministe qu'est devenue la sorcière, ces métaphores inversent la dynamique de violence des chasses aux sorcières²¹. Plusieurs

solidaires de la cause des « citoyennes » et accusés de se féminiser en raison de leur proximité avec celles qui luttent pour l'égalité politique. (Voir Paul B. Preciado, *Un appartement sur Uranus*, Paris, Grasset, 2019, p. 90-93.)

¹⁶ Le terme « suffragette » est la revalorisation d'un terme péjoratif créé à partir de « *suffragist* », qui désignait au début du XX^e siècle les premières féministes luttant pour le droit de vote. (Voir Marie-Anne Paveau, « La blessure et la salamandre. Théorie de la resignification discursive », actes du colloque *Stigmatiser. Normes sociales et pratiques médiatiques*, Paris, Université Paris II, mai 2017, p. 3.)

¹⁷ Voir Sara Ahmed, *Living a Feminist Life*, Durham, Duke University Press, 2017, p. 253.

¹⁸ Roxane Gay, *Bad Feminist*, New York, Olive Editions, 2014, p. xiii.

¹⁹ Voir Valérie de Graffenried, « Les sorcières de l'ère #MeToo », *Le Temps*, 23 novembre 2019, en ligne, <<https://www.letemps.ch/societe/sorcières-lere-metoo>>; Mona Chollet, « Du bûcher à #MeToo, la revanche des "sorcières" ? », *La grande table des idées*, émission animée par Olivia Gesbert, France Culture, 31 octobre 2018.

²⁰ Popularisée en 2017 en réaction à l'affaire Weinstein, la campagne #MoiAussi a été créée en 2006 par l'activiste américaine Tarana Burke, qui lutte pour les victimes d'agressions sexuelles. (Abby Ohlheiser, « The woman behind "Me Too" knew the power of the phrase when she created it — 10 years ago », *Washington Post*, 19 octobre 2017.)

²¹ Au Moyen Âge et durant la Renaissance, surtout, les chasses aux sorcières ont fait au moins 50 000 exécuté·e·s, dont 80 % de femmes et 20 % d'hommes. (Guy Bechtel, *Les quatre femmes de Dieu. La putain, la sorcière, la sainte & Bécassine*, Paris, Plon, 2000, p. 138-139.) En ce qui concerne les accusations d'agressions sexuelles, la situation est

autrices ont dénoncé cet « emploi honteux pour commenter le mouvement #MoiAussi », y voyant une « reprise hors contexte, vidée de sa référence au féminicide initial²² », un « *grotesque repurposing of the concept in modern times to portray women's very speech as censorship* » :

The labeling of the #MeToo movement as a "witch hunt" perversely appropriates a phrase used to describe men's actual persecution of women and applies it to the imaginary persecution of men by women. This contemporary usage of the term does not merely erase the gendered history of violence, but inverts it²³.

Alors qu'une nouvelle vague de dénonciations secoue les réseaux sociaux durant l'été 2020, notamment au Québec, Martine Delvaux répond à cette appropriation masculine de la figure de la sorcière. En retournant à son tour la métaphore de la persécution inquisitoriale, elle explique que les femmes font les frais encore aujourd'hui « d'une atmosphère, publique et privée, sclérosée, mortifère » et que, en ce sens, « ce sont elles, les vraies sorcières » :

Au cours des dernières semaines, d'autres voix ont encerclé ce chœur de femmes et crié fort pour essayer de le faire taire, à la manière de ces voix moyenâgeuses qui enjoignaient Satan à mourir avec les femmes brûlées. Des voix d'hommes dénoncés [...] qui cherchent à mettre le feu aux survivantes pour réduire en cendres leur liberté de vivre et de s'exprimer. Mais [...] [d]ésormais, c'est vous qui êtes regardés. Par nous. Les sorcières. Ce ne sera pas si facile de nous faire taire²⁴. »

Alors que le texte se clôt sur une menace qui redéploie la puissance attribuée à leur parole, Delvaux se range aux côtés des sorcières. Si cette succession de reprises témoigne d'une chose, c'est que l'on ne peut prédire le sort des mots ni se les approprier indéfiniment. À l'évidence, le terme « sorcière » – comme d'autres termes repris par des groupes stigmatisés, tels « *queer* », « pédé » ou « gouine » – est voué à être repris, tordu et distordu au gré de la volonté politique de celles et ceux qui s'y reconnaissent. Pour cette raison, l'injure sera envisagée, au fil de ce mémoire, non pas tel « un mot de la langue » limité à son contenu sémantique, mais « un mot de discours, un mot mis en pratique²⁵ ». Je me propose en effet d'analyser les injures comme des actes de langage, et plus précisément comme des énoncés performatifs qui ne se contentent pas de décrire la réalité, mais la transforment. Ainsi, ce travail d'analyse œuvrera à faire valoir « la dimension performative,

inversée, la majorité des personnes dénoncées étant des hommes. Au Québec, « 96,8 % des agresseurs sont des hommes et 78,1 % des victimes sont des femmes ». (« Statistiques », *Regroupement québécois des Centres d'aide et de lutte contre les agressions à caractère sexuel*, 2015, en ligne, <<http://www.rqcalacs.qc.ca/statistiques.php>>.)

²² Julie Delporte, « Initiation à la sorcellerie politique », *Liberté*, n° 325, 2019, p. 67.

²³ Mary Anne Franks, « Witch Hunts. Free Speech, #MeToo, and the Fear of Women's Words », *University of Chicago Legal Forum*, n° 2019, 2019, p. 139.

²⁴ Martine Delvaux, « Nous, les sorcières », *La Presse*, 28 juillet 2020, en ligne, <<https://www.lapresse.ca/debats/opinions/2020-07-28/denonciations-nous-les-sorcières.php>>.

²⁵ Laurence Rosier, *Petit traité de l'insulte, op. cit.*, p. 87.

interactionnelle et multimodale du langage²⁶ » et l'agentivité des poètes qui le manient.

S'intéressant aux ressacs générés par les prises de parole des femmes, Lori Saint-Martin trace un lien entre la mobilisation féministe, la colère qui la meut et l'injure qu'elle récolte :

la colère des groupes opprimés a changé la face du monde. Mais celle des femmes est considérée comme laide ou désagréable : toutes des frustrées, des vieilles filles aigries, des marâtres, des acariâtres, des harpies, des stridentes, des hystériques, des menstruées... Ah, et puis j'oubliais : des sorcières, des putes, des mal baisées, des chipies, des chiennes, des vaches... Des maudites féminissesses, en somme²⁷.

De cette litanie d'injures à l'égard des femmes naît une interrogation : laquelle vient en premier, la colère des femmes ou les insultes qu'elles reçoivent ? Les femmes s'insurgent-elle parce qu'elles sont insultées, ou sont-elles insultées parce qu'elles sont en colère ? Les insulte-t-on pour leur manière irrévérencieuse de s'emparer du langage, ou bien s'arrogent-elles le droit à la parole publique justement pour contrer les insultes reçues ? Cette dynamique paradoxale est au cœur du présent mémoire. Josée Yvon, Chloé Savoie-Bernard et Catherine Lalonde font toutes trois entendre des voix qui s'emparent des injures lancées aux femmes pour les détourner. À la fois injuriées et injurieuses, les personnages et les locutrices de *Filles-commandos bandées*, *Royaume scotch tape* et *La dévoration des fées* s'approprient le pouvoir qui anime l'insulte pour la dévier, y aménagent des significations inattendues et la transforment même parfois en un lieu positif d'identification. Ce mémoire entreprend ainsi d'étudier les diverses stratégies discursives grâce auxquelles les trois poètes renversent la stigmatisation du féminin inscrite dans le discours injurieux. Pour ce faire, la théorie de l'agentivité linguistique articulée par Judith Butler dans *Le pouvoir des mots* (1997) constituera la pierre angulaire de mon analyse²⁸. La philosophe avance que les interpellations offensantes peuvent engendrer, de la part de celles et ceux qui en sont les cibles, une réponse critique qu'elle nomme la « resignification²⁹ ». Ce mécanisme performatif implique de réenoncer un terme injurieux dans un contexte différent pour l'investir de significations nouvelles et lui conférer une valeur affirmative. Les injures sexistes, Yvon, Savoie-Bernard et Lalonde les reprennent à leur compte et les entremêlent aux personnages puissants de l'Amazone, de l'ogresse, de la sorcière ou de la fée, façonnant des figures qui rejettent les corsets

²⁶ Natacha Chetcuti et Luca Greco (dir.), « Théories féministes, théories linguistiques et enjeux catégoriels », *La face cachée du genre. Langage et pouvoir des normes*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2012, p. 11.

²⁷ Lori Saint-Martin, « On est toujours trop gentilles », dans Isabelle Boisclair, Lucie Joubert et Lori Saint-Martin, *Mines de rien. Chroniques insolentes*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2015, p. 136-137.

²⁸ La première partie de ce mémoire, qui porte sur l'injure, la performativité et l'articulation entre genre et langage, fera office de cadre théorique. Certains concepts et notions seront ensuite ajoutés ou approfondis au fil des analyses.

²⁹ Judith Butler, *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, traduit par Charlotte Nordmann et Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2017 [1997], p. 36.

dans lesquels on tente d'enserrer non seulement leur corps, mais également leur discours. Parfois violentes, vulnérables, souffrantes, grotesques, excessives ou effrayantes, elles brillent à tout le moins d'une souveraine irrévérence. Ainsi apparaissent-elles toutes comme des incarnations de la « femme ingouvernable³⁰ » de Kathleen Rowe. Symbole de l'insoumission au féminin, la « femme ingouvernable », outrancière et hors normes, « fait sauter les gonds de la figure sacralisée de la femme et s'empare de la fixité de son corps pour en jouer à sa guise³¹ ».

Dans *Filles-commandos bandées* (1976), son premier livre aux allures de manifeste, Josée Yvon énonce dans une langue incisive une succession de mots d'ordre invitant à l'insoumission. Donnant voix aux danseuses, aux travesties, aux junkies, aux violées et autres laissées pour compte, sa poésie prend résolument parti pour les exclues et les opprimées. Occultée de son vivant par celle de Denis Vanier et longtemps écartée de l'institution littéraire, l'œuvre d'Yvon connaît actuellement un regain d'intérêt de la part du milieu éditorial³², de la critique et de la recherche universitaire, mais également de la part de poètes qui revendiquent une filiation avec son écriture. Chloé Savoie-Bernard et Catherine Lalonde, dont les recueils à l'étude sont traversés par la poésie yvonnaise, font partie de celles que l'on nomme, à tort ou à raison, ses « filles³³ » et ses « héritières³⁴ ». Dans *Royaume scotch tape* (2015), son premier recueil de poésie, Savoie-Bernard explore le désir, le choix de la non-maternité, l'expérience de l'avortement, ainsi que les filiations généalogiques et choisies. Sa poésie constellée de pointes ironiques s'inscrit dans un vaste héritage littéraire qu'elle interroge, détourne et transforme. Avec *La dévoration des fées* (2017), son quatrième livre, Lalonde déploie, elle aussi, une intertextualité foisonnante. Mêlant le conte, la poésie et le roman d'apprentissage dans une grande liberté formelle, son récit poétique narre le destin d'Adèle, dite « la p'tite », qui grandit sous la gouverne d'une grand-mère austère. Liées par une filiation littéraire explicite et par leur manière d'explorer la puissance du langage, les œuvres

³⁰ Kathleen Rowe, *The Unruly Woman. Gender and the Genres of Laughter*, Austin, University of Texas Press, 2005 [1995].

³¹ Joyce Baker et Fanie Demeule (dir.), « Femmes ingouvernables. Postures créatrices », *Quartier F*, n° 5, 2018. Baker et Demeule, fondatrices du groupe de recherche *Femmes Ingouvernables*, ont proposé la traduction « femme ingouvernable ».

³² Plusieurs œuvres de Josée Yvon ont été rééditées au cours des dernières années : en 2019, *Travesties-kamikaze* (1979) et en 2020, *Danseuses-mamelouk* (1982), qui regroupe *La chienne de l'hôtel Tropicana* (1977), « Androgynes noires » (1982) et *Filles-commandos bandées* (1976). Un recueil intitulé *Pages intimes de ma peau* est également paru en 2015, et regroupe *La chienne de l'hôtel Tropicana*, *Koréphilie* (1981) et *Filles-missiles* (1986).

³³ Carole David, « Les filles de Josée », *Théâtre Denise-Pelletier*, cahier n° 99, automne 2017, p. 33-35.

³⁴ Daphné B. interroge la propension à assimiler les jeunes poètes à des « héritières » d'Yvon, au risque de réduire la création des femmes à une prise de position, ou à ne la concevoir que par le prisme de la filiation : « En 2017, on ne peut pas écrire, s'identifier comme femme et avoir un propos féministe sans se voir décerner un autocollant en forme d'étoile qui ne dit pas vraiment "fée des étoiles" mais "héritière de Josée Yvon". [...] Les femmes sont toujours les héritières d'une autre. » (Mathieu Arsenault et Daphné B., « Le problème du fantôme », *Spirale Web*, 31 octobre 2017, en ligne, <<http://magazine-spirale.com/article-dune-publication/le-probleme-du-fantome-0->>.)

du corpus ne sauraient toutefois être réduites à leurs convergences. Si la transmission intergénérationnelle de rôles genrés aliénants culmine, dans *La dévoration des fées*, en une autosuffisance des personnages féminins, si l'inscription dans une filiation d'écrivaines suicidées, hystériques ou étouffées conduit dans *Royaume scotch tape* à la revendication d'une solidarité au féminin, aucun horizon lumineux ne se profile pour les « filles » perdues d'Yvon. C'est donc en faisant valoir leurs spécificités et sans résoudre les paradoxes qui les animent que j'étudierai, dans une perspective comparée, les recueils des trois poètes.

Consacré à la performativité de l'insulte chez trois poètes québécoises, ce mémoire se décline en cinq temps. Après avoir posé la notion de « resignification » performative, je me pencherai d'abord sur l'articulation entre genre et langage à l'aune du phénomène linguistique de l'injure. La seconde partie tracera le lien entre performativité du langage et performativité du genre grâce au concept butlérien de « fillation », avant de s'attarder au pouvoir et à la résistance. À partir de la figure de la « femme ingouvernable », je me concentrerai ensuite, dans la troisième partie, sur les corps désacralisés, grotesques et désirants dont les performances ont des effets subversifs sur les normes de genre. Le quatrième volet explorera la possibilité, pour les femmes, de s'approprier le pouvoir de la colère et de la menace, et met en lumière des fantasmes de violence au féminin. Dans la cinquième partie, je m'intéresserai enfin à l'articulation entre vulnérabilité et résistance au cœur de la figure de la « fille » et, à partir de la théorie *queer*, aux alliances mouvantes qui se configurent autour du féminin.

« Pour le subalterne, parler implique non pas simplement de résister à la violence du performatif hégémonique, mais surtout d'imaginer des théâtres dissidents où soit possible la production d'une autre force performative³⁵ », écrit Paul B. Preciado. C'est précisément ce que semblent tenter les autrices à l'étude, qui érigent leur poésie comme des « théâtres dissidents », à la fois rassembleurs et éphémères. Ainsi, j'avance, en reprenant la formulation de John L. Austin, que *proférer des injures, c'est aussi faire*. S'emparant des insultes lancées aux femmes, Josée Yvon, Chloé Savoie-Bernard et Catherine Lalonde les détournent, les déjouent et en conjurent la charge péjorative ; proférant à leur tour injures et jurons, elles s'approprient la force performative du langage et la canalisent pour produire des significations, des alliances et des relations nouvelles. Laissées en suspens par Preciado, deux questions demeurent et hantent ce mémoire : « Comment créer des contre-rituels ? En nous risquant à un autre performatif, qui serons-nous³⁶ ? »

³⁵ Paul B. Preciado, *op. cit.*, p. 104.

³⁶ *Ibid.*, p. 105.

Partie 1. Réappropriations féministes du langage

« Le langage a toujours été une chasse gardée.
Qui possède le langage possédera le pouvoir¹. »
— Chloé Delaume, *Mes bien chères sœurs*

1.1. Généalogie de la « resignification » performative

Chacune à leur manière, Josée Yvon, Chloé Savoie-Bernard et Catherine Lalonde mettent en lumière la violence du langage servant à désigner et à discriminer les femmes. Cet aspect est particulièrement flagrant dans la poésie yvonnaise, qui, d'un recueil à l'autre, est émaillée d'injures. Entre les pages de *Filles-commandos bandées*, des figures extrêmes, dissidentes, blessées, opprimées, hors normes ou dévaluées sont tour à tour désignées comme « fées mal tournées », « vulgaires, obscènes, mal habillées », « hybride en chaleur », « plotes de riches », « pauvre salope », « pompe à suction », « beauté dévergondée », « négresses », « vieilles beautés », « pygmées », « losers châtelaines-lumberjacks », « déployées d'avec le réel », « malades », « putain », « schizophrènes », « sorcières » et « détraquée² ». Par le jeu de *l'hyperbole négative*, le langage injurieux les fait toutes laides (« vulgaires, obscènes, mal habillées », « vieilles beautés ») ou dépravées (« hybride en chaleur », « plotes de riches », « pauvre salope », « pompe à suction », « beauté dévergondée »). Certaines se voient même réduites à une partie de leur corps par la *nomination métonymique* (« plotes »). Lorsque la *nomination littérale*, le simple fait de les traiter de ce qu'elles sont dans un lexique péjoratif (« négresses », « pygmées », « putain ») ne suffit pas à les damner, elles sont faites « sorcières » ou « fées mal tournées » par la *nomination métaphorique*³. Et encore, c'est si on ne les disqualifie pas d'emblée en les accusant d'être folles (« déployées d'avec le réel », « malades », « schizophrènes », « détraquée »).

L'injure est foncièrement relationnelle. Acte de langage se déployant entre un·e locuteur·rice et son interlocuteur·rice, elle ne se contente pas de décrire une réalité, mais « dépossède les êtres de ce qu'ils ont de plus précieux, leur nom, pour leur en attribuer un autre⁴ ». L'injure relève ainsi de la fonction « impressive » du schéma de la communication de Karl Bühler, fonction qui vise le destinataire⁵ : lorsqu'une injure est proférée, la haine et le mépris sont canalisés dans un énoncé et projetés sur autrui, chez qui ils s'insinuent plus ou moins profondément selon que l'insulte est, ou

¹ Chloé Delaume, *Mes bien chères sœurs*, Paris, Seuil, 2019, p. 27.

² *FCB*, p. 106, 108, 109, 111, 113, 113, 113, 113, 114, 122, 122, 122, 124, 130, 133, 133 et 134, respectivement.

³ Cette typologie est élaborée par Nancy Huston. (*Dire et interdire. Éléments de jurologie*, Paris, Payot, 1980, p. 94.)

⁴ *Ibid.*, p. 90.

⁵ Cf. *ibid.*, p. 17. Cette fonction correspond à la fonction « conative » du schéma de Jakobson.

non, ressentie comme telle. On insulte pour mettre à distance, rabaisser, humilier, dévaloriser. L'injure marque le pouvoir exercé sur la personne injuriée, qui est violemment *remise à sa place* : « Celui qui lance l'injure me fait savoir qu'il a prise sur moi, que je suis en son pouvoir. Et ce pouvoir est d'abord celui de me blesser⁶. » C'est précisément à ce pouvoir de *blesser* conféré au discours injurieux que s'intéresse la philosophe Judith Butler dans *Le pouvoir des mots* : « Affirmer que le langage blesse [...], c'est mêler le vocabulaire du corps et celui du langage. L'usage d'un verbe comme "blesser" suggère que le langage peut avoir des effets similaires à la douleur et à la blessure physiques⁷. » L'autrice estime que le langage ne fait pas que décrire le monde, mais qu'il agit, et qu'il agit puissamment.

C'est là le cœur du concept de performativité langagière élaboré par John L. Austin dans *Quand dire, c'est faire* (1962) : une parole est performative quand « *par le fait de dire* [...] quelque chose, nous faisons quelque chose », quand « quelque chose, *au moment même de l'énonciation, est effectué par la personne qui énonce*⁸ ». Promettre, parier, remercier, léguer, baptiser ou se marier, par exemple, sont des actes de discours performatifs qui agissent sur autrui et produisent un effet dans le réel. Un acte performatif est réussi (ou « heureux », suivant l'expression austinienne) à condition qu'il se conforme à la convention et que toutes les circonstances appropriées soient réunies. La parole devient alors action : le couple est marié, l'enfant est baptisé, le criminel est jugé. Or le langage n'est-il pas toujours action ? N'accomplit-on pas toujours quelque chose lorsque l'on parle ? C'est là ce qu'on a nommé la dimension pragmatique du langage – le langage conçu comme action⁹. Devant cette objection, Austin distingue trois types d'actes de langage : l'acte locutoire (acte de *dire quelque chose*), l'acte illocutoire (acte effectué *en disant quelque chose*) et l'acte perlocutoire (acte effectué *par le fait de dire quelque chose*). L'acte illocutoire est une action réalisée en direction de l'interlocuteur·rice (pardonner, condamner, décréter) et son effet est simultané à l'énonciation, alors que l'acte perlocutoire désigne les effets que l'énonciateur·rice vise à produire sur son interlocuteur·rice (convaincre, émouvoir, intimider) et qui, séparés de l'énonciation par un fossé temporel, surviennent ultérieurement.

Selon Austin, le performatif est cependant constamment menacé par l'échec – ce qu'il nomme le « malheur » du performatif –, que ce soit en raison de contextes inadaptés ou d'énoncés

⁶ Didier Eribon, *Réflexions sur la question gay*, Paris, Fayard, 1999, p. 31.

⁷ Judith Butler, *Le pouvoir des mots*, *op. cit.*, p. 24-25.

⁸ J. L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, traduit par Gilles Lane, Paris, Seuil, 1970 [1962], p. 47 et 84.

⁹ Cf. François Recanati, entretien mené par Adèle Van Reeth, « Le pouvoir de la parole : Parler, est-ce agir ? », *Les chemins de la philosophie*, France Culture, 11 novembre 2019.

fautifs. La performativité lui apparaît ainsi comme une « doctrine des *choses qui peuvent se mal présenter et fonctionner mal*¹⁰ ». Butler renchérit sur cette idée en avançant que « l'on peut lire le court traité d'Austin [...] comme un catalogue amusant de performatifs ratés¹¹ ». En cela, le « malheur » austinien fait le bonheur de Butler : la philosophe investit cet inéluctable ratage pour fonder sa propre théorie de la performativité. Ce qui importe à la penseuse est de comprendre la force qui anime le discours injurieux pour identifier ses lignes de faille. L'injure est-elle inextricablement liée aux blessures qu'elle provoque, réactualisant toujours les formes de domination présentes dans la société ? Ou peut-elle être reprise et disjointe de son pouvoir de blesser ? Pour creuser cette question, la philosophe s'appuie sur la réinterprétation du performatif austinien articulée par Jacques Derrida. Alors qu'Austin attribue le pouvoir de contrainte du performatif à la volonté de la personne qui le prononce, Derrida soutient plutôt que ce qui établit l'autorité de l'acte de discours, c'est la force citationnelle de l'énoncé, ce qu'il nomme son « itérabilité¹² ». Avec Derrida, Butler estime que le performatif ne tire pas entièrement sa puissance de l'intention consciente des locuteur·rice·s, mais que « tout "acte" est un écho ou s'inscrit dans une chaîne citationnelle, et [que] sa citationnalité est ce qui constitue sa force performative¹³ ». Chez Butler, la performativité n'est donc pas, comme chez Austin, « réductible à une série d'actes de discours isolables, mais constitue une chaîne rituelle de significations dont l'origine et la fin restent nécessairement incertaines¹⁴ ». L'injure est toujours une citation : pour communiquer son mépris ou sa haine, on cite des discours haineux déjà prononcés, on puise dans le répertoire des insultes disponibles, dont l'existence précède et dépasse l'existence des personnes qui les profèrent. C'est grâce à la répétition que fonctionne le discours haineux. Chaque fois qu'une insulte est prononcée, elle s'inscrit dans une *chaîne citationnelle*, une histoire de toutes les énonciations du mot qui, en se sédimentant, ont façonné sa signification contemporaine et lui confèrent sa puissance performative. Par conséquent, les effets du discours injurieux ne sont pas momentanés, mais s'inscrivent dans une historicité :

lorsqu'on a été blessé, cette histoire s'inscrit dans le corps, les mots pénétrant les membres, façonnant les gestes et ployant l'échine. [...] [L]es insultes racistes ou sexistes vivent et se nourrissent de la chair

¹⁰ J. L. Austin, *op. cit.*, p. 48. L'auteur souligne.

¹¹ Judith Butler, *Le pouvoir des mots, op. cit.*, p. 40.

¹² « Un énoncé performatif pourrait-il réussir si sa formulation ne répétait pas un énoncé "codé" ou itérable, autrement dit si la formule que je prononce pour ouvrir une séance, lancer un bateau ou un mariage, n'était pas identifiable comme *conforme* à un modèle itérable, si donc elle n'était pas identifiable en quelque sorte comme "citation" ? » (Jacques Derrida, « Signature événement contexte » [1972], *Limited Inc*, Paris, Galilée, 1990 [1988], p. 45.)

¹³ Judith Butler, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, traduit par Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2018 [1993], p. 329.

¹⁴ Judith Butler, *Le pouvoir des mots, op. cit.*, p. 37.

de celui à qui elles sont adressées, [...] s'accumulent au fil du temps, masquant leur historicité, prenant l'apparence du naturel et traçant les limites de la *doxa* qui est considérée comme la « réalité »¹⁵.

Pernicieux, le discours de haine s'insinue en celles et ceux à qui il est adressé et réaffirme sans cesse la place qui leur est assignée, consolidant les rapports de pouvoir qui tissent l'ordre social. Ces rapports qui le traversent sont effectivement ce qui rend le langage si puissant. La répétition des actes de langage contribue ainsi à reconduire les normes et à préserver les structures établies.

Or la trajectoire des mots demeure imprévisible et incontrôlable. Les mots ne sont jamais entièrement possédés par quiconque, et l'on ne peut réguler comment ils seront employés dans le futur. De là découle, chez Butler, l'hypothèse suivante : « nos discours sont toujours d'une certaine façon hors de notre contrôle¹⁶ ». Serait-il donc possible que la répétition du discours haineux puisse parfois mettre à mal les structures au lieu de les consolider ? Certaines formes de répétition, de réitération ou de reformulation de l'injure peuvent-elles faire dérailler la reconduction des normes ? C'est la grande interrogation qui anime *Le pouvoir des mots*. Butler tend à répondre à l'affirmative en nous invitant à considérer l'injure comme un acte perlocutoire : un acte dont les effets ne sont pas synchronisés avec son énonciation, mais surviennent plus tard et se prolongent durablement ; un acte dont la force découle non pas de l'intention qui anime le terme prononcé, mais de la sédimentation de ses usages et du code qu'il invoque. La césure temporelle qui sépare l'insulte proférée de ses effets constitue pour Butler une faille dans la performativité, une brèche qu'il est possible d'investir pour la déjouer :

Mais en rendant plus lâche le lien unissant l'acte et l'injure, on ouvre la possibilité d'un contrediscours, d'une sorte de réponse, qui serait foreclose par le resserrement de ce lien. Ainsi, le fossé qui sépare l'acte de discours de ses effets futurs a des implications prometteuses : c'est le point de départ d'une théorie de la puissance d'agir linguistique [...]¹⁷.

La réflexion butlérienne culmine ainsi avec l'articulation d'une véritable théorie de l'agentivité linguistique selon laquelle la nomination injurieuse peut engendrer une réponse critique de la part de celui ou de celle qui en est la cible. C'est sur cette théorie que se fonde ce mémoire et les analyses qui en découlent. En s'appuyant sur le concept d'« interpellation » tel qu'envisagé par Louis Althusser¹⁸, Butler avance qu'être interpellé est l'une des conditions de la constitution d'un sujet

¹⁵ *Ibid.*, p. 231.

¹⁶ *Ibid.*, p. 38.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Pour faire comprendre l'interpellation, Althusser imagine une scène dans laquelle un policier hèle un passant d'un « hé, vous, là-bas ! » : « Si nous supposons que la scène théorique imaginée se passe dans la rue, l'individu interpellé se retourne. Par cette simple conversion physique de 180 degrés, il devient *sujet*. Pourquoi ? Parce qu'il a reconnu que l'interpellation s'adressait "bien" à lui et que "c'était *bien lui* qui était interpellé". » (Louis Althusser, « Idéologie et appareils idéologiques d'État », *Positions*, Paris, Éditions sociales, 1982 [1976], p. 126. L'auteur souligne.)

dans le langage. Lorsque le nom employé pour interpeler autrui est une injure, ce nom peut échapper à la volonté du locuteur ou de la locutrice et produire des effets inattendus, donnant à la personne injuriée la possibilité d'exister, d'acquérir une identité :

Recevoir un nom injurieux nous porte atteinte et nous humilie. Mais ce nom recèle par ailleurs une autre possibilité : recevoir un nom, c'est aussi recevoir la possibilité d'exister socialement, d'entrer dans la vie temporelle du langage, possibilité qui excède les intentions premières qui animaient l'interpellation. Ainsi, une adresse injurieuse peut sembler figer ou paralyser la personne hélée, mais elle peut aussi produire une réponse inattendue et habilitante. Si faire l'objet d'une adresse, c'est être interpellé, une appellation offensante risque aussi d'engendrer dans le discours un sujet qui aura recours au langage pour la contrer. Quand l'adresse est injurieuse, sa force s'exerce sur celui qu'elle blesse¹⁹.

Cette « réponse inattendue et habilitante » prend la forme d'un mécanisme performatif que Butler nomme la « resignification²⁰ ». Constituant le cœur de ce mémoire, la resignification, dont de nombreuses incarnations seront analysées au fil des chapitres, fonde son action sur un paradoxe, celui de la double puissance du langage : être interpellé nous subordonne, nous oppresse et nous contraint, mais est aussi ce qui nous introduit à l'existence sociale et nous confère un pouvoir. Cette ambivalence est ce qui « produit la scène où peut se déployer la puissance d'agir » : la resignification constitue une forme de « lutte linguistique, sociale et culturelle [...] où la puissance d'agir est dérivée de l'injure et où l'injure est contrée par cette dérivation même²¹ ». Ce mécanisme implique ainsi de s'approprier la force de l'injure pour la détourner de ses contextes précédents et la renvoyer à sa source énonciative sous une forme différente. La resignification se présente donc comme une « réénonciation » qui relève, chez le locuteur ou la locutrice, d'un choix « énonciatif et non lexical²² ». Redéployé dans un autre contexte, le terme injurieux reste le même, mais peut être investi de valeurs inédites. Elle s'apparente en cela à l'antiparastase, procédé littéraire « qui consiste à montrer que le fait incriminé est au contraire louable » en retournant l'accusation : on reprend « le même sujet (parastase) mais on le présente sous un jour inverse (anti)²³ ». L'écrivaine innue An Antane Kapesh offre un exemple éloquent de ce procédé :

¹⁹ Judith Butler, *Le pouvoir des mots*, *op. cit.*, p. 22-23.

²⁰ Butler emploie diverses expressions pour désigner la possibilité de transformer le sens d'un discours : « resignification », « remise en scène », « redoublement du discours injurieux », « contrapropriation », « réévaluation », « renversement », « renvo[i] », « une sorte de réponse », « réponse critique », « contre-citation », « appropriation », « retournement », « recontextualisation », « contre-discours », « réappropriation », « resignification subversive », « réplique inattendue », « contre-mobilisation » et « redéploiement ». (*Ibid.*, p. 36, 36, 36, 37, 37, 37, 38, 38, 43, 64, 68, 68, 68, 229, 229, 233, 236 et 237, respectivement.) Or c'est le terme « resignification » qui est le plus largement employé dans *Le pouvoir des mots* de même que dans *Ces corps qui comptent* et *La vie psychique du pouvoir*.

²¹ *Ibid.*, p. 236 et 69-70.

²² Marie-Anne Paveau, « La blessure et la salamandre », *op. cit.*, p. 9.

²³ Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, 10/18, 1984, p. 55 et 56. Sur l'usage politique de l'antiparastase, voir Marie-Emilie Lorenzi, « Créations langagières, créations politiques. Les collectifs féministes queer en France au prisme de leurs dénominations », *GLAD! Revue sur le langage, le genre, les sexualités*, n° 2, 2017.

Je suis une maudite Sauvagesse. Je suis très fière quand, aujourd’hui, je m’entends traiter de Sauvagesse. Quand j’entends le Blanc prononcer ce mot, je comprends qu’il me redit sans cesse que je suis une vraie Indienne et que c’est moi la première à avoir vécu dans la forêt. Or, toute chose qui vit dans la forêt correspond à la vie meilleure. Puisse le Blanc me toujours traiter de Sauvagesse²⁴.

En ré-énonçant, dans le cadre d’une réponse critique, le terme infamant lancé aux femmes issues des Premiers Peuples (mis en relief par l’injure « maudite »), Kapesh entreprend de le retourner, de resignifier l’injure en lui conférant des significations nouvelles. Il s’agit d’une tactique subversive dans la mesure où elle consiste à s’emparer du discours hégémonique pour le détourner, ménageant ainsi une brèche dans la *chaîne citationnelle* de l’injure.

Recélant la possibilité d’une résistance aux discours hégémoniques, le redéploiement des injures n’est pas gratuit, mais comporte une part de risque. Si Butler tient à théoriser comment, grâce à une certaine agentivité linguistique, des mots blessants peuvent être peu à peu réemployés de manière affirmative, elle ne manque pas de rappeler tout le travail de recontextualisation que requiert un tel retournement. Voilà qui souligne que ce mécanisme est fragile et intimement lié à son contexte. Oscillant entre échec et réussite, il est instable et demeure sans cesse à refaire. Bien que la resignification effectuée par Kapesh ait été poursuivie par d’autres écrivain·e·s, dont José Acquelin et Joséphine Bacon dans *Nous sommes tous des sauvages* (2011), les termes « sauvage » et « sauvagesse » conservent par exemple la charge péjorative qui les anime, et peuvent toujours être employés de manière blessante. Même lorsqu’elle réussit, la resignification ne permet donc pas d’atteindre une « autonomie souveraine dans le discours²⁵ » : la performativité demeure une négociation qui n’est jamais remportée pour de bon.

1.2. Une langue du mépris ?

Dans *Les mots et les femmes* (1978), Marina Yaguello s’intéresse aux dynamiques de pouvoir à l’œuvre dans le discours haineux, qu’elle considère indissociables des rapports de domination qui tissent l’ordre social. Pionnière de la recherche sur les liens entre genre et langage, la sociolinguiste analyse le fonctionnement d’une langue qui véhiculerait le mépris des femmes :

C’est la structuration du domaine lexical qui sert à qualifier les femmes et à les dénigrer, et qui fait d’elles et de leurs corps, métaphoriquement, la source inépuisable des injures et des jurons [...]. Le droit de nommer est une prérogative du groupe dominant sur le groupe dominé. Ainsi les hommes ont-ils des

²⁴ An Antane Kapesh, *Je suis une maudite sauvagesse*, traduit par José Mailhot, Montréal, Mémoire d’encrier, 2019 [1982], p. 203.

²⁵ Judith Butler, *Le pouvoir des mots*, *op. cit.*, p. 38.

milliers de mots pour désigner les femmes, dont l'immense majorité sont péjoratifs. L'inverse n'est pas vrai. La dissymétrie, à la fois quantitative et qualitative, est flagrante²⁶.

Si beaucoup de choses ont changé depuis la parution de l'essai de Yaguello, plusieurs de ses constats ne sont pas démentis par de récents travaux féministes. Selon certains, les femmes demeurent « contraintes par une langue dont on a voulu [les] déposséder » : une langue toujours truffée de sexisme qui véhicule « l'héritage d'une histoire marquée par la domination des hommes²⁷ » et « dévalorise le féminin, minore ou justifie [l]es violences²⁸ » subies par les femmes. Force est de constater que la subordination linguistique des femmes, inscrite dans la langue française²⁹, ressurgit puissamment dans le discours injurieux. Qu'est-ce qui, d'ailleurs, fait qu'un mot est entendu ou reçu comme péjoratif ? « Uniquement l'intention du locuteur, laquelle repose sur un consensus social³⁰ », répond Yaguello. Or là se trouve une nuance de taille : les injures, Butler le montre bien, tirent leur puissance de la mémoire des mots et de la sédimentation de leurs usages. Par conséquent, le langage, bien qu'il constitue une construction sociale, n'est pas un bien collectif dont tous·te·s disposent équitablement : si chacun·e peut puiser dans le vaste lexique injurieux qu'offre le langage, le « consensus social » fait en sorte que certaines personnes sont l'objet d'un répertoire d'injures beaucoup plus étendu que celui dont elles peuvent elles-mêmes faire usage. L'échange d'insultes est souvent dépeint comme un duel qui n'implique que les locuteur·rice·s en présence, comme « un combat dans lequel le sujet attaqué par l'objet contre-attaque pour le réduire à l'impuissance³¹ », pour « empêcher l'autre de répliquer, lui “clouer le bec”³² ». Cependant, une lecture féministe de l'injure s'intéresse plutôt à la dévalorisation des catégories sociales perçues comme inférieures reconduite par cette joute langagière qui, au-delà de celles et ceux qui profèrent et reçoivent les insultes, nous concerne collectivement. Fondées sur un système accordant une valeur inégale aux cultures, aux groupes sociaux, aux existences et aux

²⁶ Marina Yaguello, *op. cit.*, p. 149-150.

²⁷ Suzanne Zaccour et Michaël Lessard (dir.), « Introduction », *Dictionnaire critique du sexisme linguistique*, Québec, Somme toute, 2017, p. 11.

²⁸ Florence Montreynaud, *Le roi des cons. Quand la langue française fait mal aux femmes*, Paris, Le Robert, 2018, p. 4.

²⁹ Il importe toutefois de mentionner que ce que l'on appelle bien souvent « le “sexisme de la langue française” », comme le formule Éliane Viennot, « ne relèv[e] pas de la langue elle-même, mais des interventions qui ont été effectuées sur elle depuis le XVII^e siècle par des intellectuels et des institutions qui s'opposaient à l'égalité des sexes ». Ces transformations peuvent être retracées dans l'optique de rétablir certaines des formes plus inclusives qui ont existé en langue française. Cette dernière nous offre effectivement « tout ce qu'il faut (les solutions, l'assurance, la légitimité) pour annuler à peu près tous les remaniements opérés depuis quelques siècles afin que “le masculin l'emporte” ». (Éliane Viennot, *Non, le masculin ne l'emporte pas sur le féminin ! Petite histoire des résistances de la langue française*, Donnemarie-Dontilly, Éditions iXe, 2017, p. 10 et 105-106.)

³⁰ Marina Yaguello, *op. cit.*, p. 75.

³¹ Pierre Guiraud, *Les gros mots*, Paris, PUF, 1975, p. 32.

³² Évelyne Larguèche, *L'effet injure. De la pragmatique à la psychanalyse*, Paris, PUF, 1983, p. 7.

corps, les insultes sont effectivement traversées par le racisme, l'homophobie et la misogynie, entre autres. Aussi les femmes sont-elles nettement plus souvent l'objet que le sujet des injures, non seulement parce qu'elles en sont sans cesse les cibles, mais également parce que les femmes, leur corps et leur sexualité sont la source d'insultes qui ne s'appliquent pas qu'à elles³³. « Putain » sert ainsi de simple juron, alors que « fils de pute » ou « con » sont employés pour insulter les hommes ; tous deux reposent sur une dévaluation du féminin. De même, dans *Filles-commandos bandées*, un homme sollicitant une travailleuse du sexe est traité par la narration de « tas de marde » et de « chien sale », mais aussi de « grosse truie » (*FCB*, 115) et de « grosse vache » (*FCB*, 116). Ces insultes se fondent sur une déshumanisation des femmes, qui sont rabaisées au niveau des animaux, perçus comme inférieurs aux humains³⁴. Une phrase lapidaire résume le sens de l'injure, et m'apparaît éclairante pour lire l'œuvre de Josée Yvon : « elle représente un échange de femmes dévaluées³⁵ ». Peu importe le genre de la personne injuriée, le féminin demeure l'un des grands outils de la péjoration, la devise que l'on s'échange, comme le corps des femmes a longtemps été « une propriété dont les hommes ont disposé, un bien que l'on s'échange contre une dot, un terrain ou un troupeau, objet d'échange au mieux, de brutalité au pire³⁶ ». Que se produit-il quand une écrivaine s'approprie le pouvoir de l'injure, intercepte cet « échange », ce trafic du féminin, et le détourne en sa faveur ? Il s'agit alors d'un acte doublement illicite, à la fois « [h]ors-la-loi et hors-la-langue³⁷ » patriarcale.

Si la poésie d'Yvon peut *a priori* sembler reconduire le sexisme ordinaire charrié par les insultes, l'autrice en fait en réalité bien autre chose. Elle se réapproprie les termes péjoratifs lancés aux femmes pour les resignifier et les remettre en scène³⁸, comme le formule Butler. Des « négresses » (*FCB*, 116) aux « vieilles beautés » (*FCB*, 117), les dénominations haineuses n'en deviennent pas pour autant des symboles de fierté. La resignification apparaît dans ce cas comme un véritable geste de « survie linguistique », une réponse « habilitante³⁹ » au discours haineux. En

³³ Cf. Nancy Huston, *op. cit.*, p. 97. Il est intéressant de noter qu'à l'inverse, l'accord au féminin sert à la formation de nombreuses injures qui ne renvoient pas pour autant aux femmes : les finales en *-ouille* : *andouille, fripouille, nouille* ; en *-aille* : *canaille* ; en *-ure* : *roulure, ordure* en sont emblématiques. (Cf. Marina Yaguello, *op. cit.*, p. 161.)

³⁴ Sur l'intersection entre spécisme et sexisme dans le langage injurieux, voir Élise Desautniers, « Vache », dans Suzanne Zaccour et Michaël Lessard (dir.), *op. cit.*, p. 212-221.

³⁵ Nancy Huston, *op. cit.*, p. 100. L'autrice souligne.

³⁶ Lydie Bodiou *et al.* (dir.), « Introduction générale », *Le corps en lambeaux. Violences sexuelles et sexuées faites aux femmes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 16.

³⁷ Claudine Potvin, « L'hyper-réalisme de Josée Yvon. La scène pornographique », dans Lucie Joubert (dir.), *Trajectoires au féminin dans la littérature québécoise (1960-1980)*, Québec, Nota Bene, 2000, p. 198.

³⁸ Judith Butler, *Le pouvoir des mots*, *op. cit.*, p. 36.

³⁹ *Ibid.*, p. 70 et 22.

retournant les invectives qui servent à les désigner, Yvon bouscule la langue pour y inscrire ses « filles » vulnérables, opprimées et marginales ; elle les *habilite* en les faisant entrer dans la vie du langage. En cela, l'autrice parvient à déployer sa poésie « à la frontière de l'indicible » :

Le type de parole qui prend place à la frontière de l'indicible promet de révéler les limites vacillantes du discours légitime. Ce point de vue suggère que la puissance d'agir, en tant que marque supplémentaire des limites de la souveraineté, est dérivée des limitations du langage et que cette limitation n'a pas seulement des implications négatives⁴⁰.

En narrant l'expérience des danseuses, des violées, des travesties, des prostituées, des junkies, des pauvres et des femmes trans, en relayant parfois leur parole et en nous plongeant dans leur quotidien tissé de « seringue[s] en d'sour d'la langue » et de « cadbury pour dîner » (*FCB*, 110), elle s'attaque aux limites de ce que le langage permet de dire. Aborder de front les inégalités et les rapports d'oppression qui tissent leur vécu contribue effectivement à imposer dans le langage des sujets habituellement exclus du « discours légitime », et dont la désignation même (« négresse », « pygmées », « schizophrènes »), en raison de la stigmatisation qui pèsent sur eux, fait office d'injure. On constate effectivement « une asymétrie entre la force de l'insulte évoquant le membre d'un groupe stigmatisé [...] et celle du terme dénotant le groupe socialement conçu comme “normal”⁴¹ ». Lorsque les « filles » marginalisées d'Yvon retournent l'invective, c'est donc contre l'oppression des normes et pour avoir voix au chapitre.

La reprise de l'injure va d'ailleurs de pair, chez la poète, avec un autre acte performatif : celui de *nommer*. Le recueil *Filles-missiles* (1986) est dédié « [a]ux petites filles / dont on se souvient / qu'elles n'ont pas de nom⁴² ». Pour remédier à la chute décevante du dernier vers – des « filles », on ne se rappelle que leur anonymat –, la poète, en une vaste entreprise de nomination, s'attelle à les baptiser : « truffée de Micheline, Ginny, Lucienne, Nancy, Jackie, Nicole, Nanette, Eugénie Jones, Thérèse la rousse, Denise la p'tite crise, Patsy de Sainte-Monique, la grande Caouette, Aline Duchesnesau, la petite Maltais de Saint-Wilbrod », la poésie yvonnienne « rescape les filles sans nom en les rendant à la mémoire⁴³ ». En baptisant ces « filles » sans nom – acte performatif par excellence –, Yvon leur confère une identité, leur reconnaît une existence poétique. Il en va de même dès le poème liminaire de *Filles-commandos bandées* :

le gun sous mon oreiller
je joue du masculine tap dance

⁴⁰ *Ibid.*, p. 70.

⁴¹ Dominique Lagorgette et Pierre Larrivée, « Interprétation des insultes et relations de solidarité », *Langue française*, vol. 4, n° 144, 2004, p. 93.

⁴² Josée Yvon, *Filles-missiles*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1986, p. 7.

⁴³ Martine Delvaux, *Les filles en série. Des Barbies aux Pussy Riot*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2013, p. 128.

moi qui aurai été la plus grande effeuilleuse du siècle
[...] pour toutes les Lise opératrices au Bell, pour toutes les Diane
assassinées chez Simpson's Sears, les Jayne Mansfield violées
à la sortie de l'école tellement diluées de partout
étouffées sous la bêtise grossière des maris
qui je l'espère s'écraseront sur un poteau. (FCB, 105)

Déguisant sa « *masculine tap dance* » en *lap dance*, la poète se fait « effeuilleuse ». Pour « toutes les Lise opératrices au Bell, pour toutes les Diane / assassinées », elle se met à nu et fait de sa poésie un guet-apens destiné aux violeurs, maris et autres indésirables qu'elle souhaite envoyer s'écraser sur le *dance pole*. Au fil du recueil se succèdent ainsi Lise, Jayne Mansfield, Olive, Diane, « Ginette hybride en chaleur », « Bertha, la messagère de la gang », « Amanda, le / la célèbre androgyne », Jocelyne Deraiche, « Carole la barmaid du Sombrero », « carole en prison » et « michelle duclos⁴⁴ », la graphie même de leur nom résistant aux normes du discours. Les personnages de « filles » imaginées sont d'ailleurs entremêlés à certaines contemporaines d'Yvon (Jayne Mansfield, Jocelyne Deraiche, Michelle Duclos), dont elle fait des figures dissidentes : « je me rassure: il y aura toujours des Jocelyne Deraiche [...] pour contribuer à la mise à mort, [au] meurtre de l'ordre social » (FCB, 118). Mais « qu'est devenue michelle duclos? » (FCB, 133), demande ensuite le titre d'un poème du recueil. En convoquant dans sa poésie des figures associées à la pornographie ou au crime⁴⁵, l'autrice rappelle à la mémoire collective le destin de ces femmes dévoyées, de ces hors-la-loi occultées par leurs compagnons masculins. Pour donner à voir celles qui sont invisibilisées et faire entendre leur voix, Josée Yvon renverse la scène d'énonciation traditionnelle. Ce faisant, elle tire des dénominations injurieuses proférées contre elles un contre-discours qui est à la fois une *dénonciation*, une *revendication* et une *contestation* : en exhibant dans sa poésie certaines des existences les plus précaires, Yvon dénonce les inégalités que subissent ses personnages tout en revendiquant leur droit d'apparaître et de prendre la parole ; parallèlement, les injures proférées à leur endroit prennent également chez la poète la valeur d'étendards invitant à l'insoumission, à la contestation de l'ordre social. Le second poème de *Filles-commandos bandées* témoigne de cette dynamique plurielle :

J'ai étudié la résistance dans la cour d'école de l'amérique.
on jouait son sort avec des dés à coudre-slingshots bien solides.
bander, toujours bander, nous voilà tassées avec une précision mathématique
Olive se shoute son hit

⁴⁴ FCB, p. 105, 105, 106, 107, 109, 116, 117, 126 et 133, respectivement.

⁴⁵ Jayne Mansfield a été l'une des premières *playmates* du magazine *Playboy*. Amante du braqueur de banques français Jacques Mesrine, Jocelyne Deraiche et a été condamnée à vingt-trois mois de prison pour avoir contribué à son évasion. Michelle Duclos a été reconnue coupable d'avoir participé en 1965 à une tentative d'attentat à la bombe visant trois monuments américains aux côtés de sympathisants du Front de libération du Québec et du Black Liberation Front.

pis ramasse sa gang
toutes des fées mal tournées (FCB, 106)

Différentes choses se produisent simultanément dans ce poème où apparaît l'une des figures cardinales de la poésie yvonnaise, celle des « fées mal tournées ». Cette injure expose d'abord le traitement que l'on réserve à celles qui *ont mal tourné*, à savoir celles qui s'écartent du droit chemin, dont la conduite déroge aux attentes traditionnelles à l'égard des femmes : on les « tass[e] avec une précision mathématique », on les exclut et on leur accole cette marque de leur non-conformité, qui les étiquette comme des figures entachées. La reprise de cette appellation s'inscrit du même coup dans une contestation de l'ordre établi, duquel les « fées » choisissent de *se détourner*, auquel elles *tournent le dos*. Alors que les fées sont largement dépeintes comme des êtres dévoués au service d'autrui⁴⁶, les « filles » d'Yvon refusent l'asservissement féminin qu'elles incarnent. Choisisant de camper en marge de la société dominante, ses « fées » sont déchues, mauvaises et intoxiquées. Aussi sont-elles enfin des femmes qui, à la fois ternies et endurcies par la vie, ont *l'esprit mal tourné*. La déviance dont on les accuse est cependant revalorisée par la locutrice qui porte le poème, qui s'inscrit parmi elles, auprès d'Olive et de « sa gang ». La désignation « fées mal tournées » comporte en cela la valeur d'une marque de solidarité autant que d'une revendication, celle du droit d'exister sans compromis. Le vers « toutes des fées mal tournées » reprend d'ailleurs la forme des slogans militants formulés sur le modèle « Nous sommes toutes...⁴⁷ », foisonnants dans les années 1970, grâce auxquels des féministes revendiquent collectivement les stigmates accolés à certaines femmes. S'emparer du pouvoir animant les injures qu'elles reçoivent permet de les redéployer sous une forme différente : celle de cris de ralliement. La « résistance » désordonnée et éphémère que mettent en place les « fées » d'Yvon en marge de l'institution, dans « la cour d'école de l'Amérique », n'est cependant pas celle, collective et concertée, des manifestations féministes. Chez elles, la résistance revient plutôt à une tentative désespérée et périlleuse, à résister à leur « sort » en le remettant entre les mains du hasard. Les instruments avec lesquelles elles « jou[ent] [leur] sort » ne sont cependant pas des dés ordinaires, mais des dés à coudre. Destinés à protéger les doigts délicats des ménagères, ces derniers font eux-mêmes l'objet d'un détournement et

⁴⁶ La fée marraine, qui dans les contes a pour fonction d'exaucer les souhaits, et la fée du logis, l'épouse qui s'acquitte de la gestion du foyer familial tout en demeurant disponible et désirable, en témoignent. C'est aussi un avatar de la fée que Virginia Woolf enjoint les femmes écrivaines à tuer : l'Ange du foyer (« *the Angel of the House* », parfois traduit en « fée du logis »), figure d'un éternel féminin se devant d'être flatteur, conciliant et doux. (Voir Virginia Woolf, *Killing the Angel in the House. Seven Essays*, Londres, Penguin Books, 1995.)

⁴⁷ Les slogans « Nous sommes toutes des homosexuelles », « Nous sommes toutes des hors-la-loi » ou « Nous sommes toutes des lesbiennes américaines » en sont quelques exemples. (Corinne App, *40 ans de slogans féministes, 1970-2010*, Donnemarie-Dontilly, Éditions iXe, 2011, p. 23, 36 et 93.)

deviennent des armes offensives. Avec les « dés à coudre-slingshots bien solides », Yvon s’empare ainsi d’un symbole du cantonnement des femmes à la sphère domestique pour en faire un instrument de révolte, un projectile voué à l’insurrection. Ces dés ne sont d’ailleurs pas sans rappeler les balais que chevauchent les sorcières, outils ménagers transformés en montures dont la forme phallique a souvent été associée à la liberté sexuelle.

Ce genre de détournements, autant celui des « dés à coudre-sling-shots » que des « fées mal tournées », se trouve au cœur de la poétique de Josée Yvon, qui persiste à brouiller les codes et à chambouler les hiérarchies au point où domination et révolte, résignées et conquérantes, injures et cris de ralliement en viennent par moments à se confondre. En témoigne un passage de *Travesties-kamikaze* (1979) où le personnage de Francine « pense à toutes ses amies : les crosseuses, les tuées, les abusées, les stupides, les merveilleuses⁴⁸ ». À l’image de cette phrase où substantifs dépréciatifs, injurieux et mélioratifs se confondent, la litanie de figures féminines foisonnant chez Yvon constitue « une grosse étreinte dans page » (*FCB*, 112) qui se refuse à pratiquer toute forme d’exclusion. Prostituées, Noires, travesties, pauvres, vieilles et malades, la poète englobe toutes celles sur qui pèse le stigmate du féminin et trace entre leurs noms une vaste constellation. En cela, elle tend vers un horizon qui dans sa poésie demeure inatteignable, vers une ambition chimérique : celle de conjurer « l’injure que constitue le mot *femme* pour cette planète⁴⁹ ».

1.3. (Im)politesse et agentivité langagière

Une volonté analogue de désamorcer la violence du langage injurieux anime *Royaume scotch tape* de Chloé Savoie-Bernard. Le poème « troisième date » en offre un exemple éloquent :

on regarde le plafond de ta chambre c’est le moment des confessions I guess calice de post-coït cave tu m’avoues que toutes tes ex sont des crisses dans un soupir sille le reste de ta phrase je veux récupérer l’écho te demande des crisse de quoi han tu me réponds des crisse de folles je me rhabille rapidement ne te reverrai plus jamais ne me reconduis surtout pas ça va être correct mais j’aurais préféré reprendre tout ce que j’ai laissé de moi en fermant la porte de ton appartement dans de grands mouvements de bras rapatrier mes résidus mes cellules mortes dans lesquelles tu te coucheras ce soir et demain et après-demain jusqu’à ce que tu décides de me dissoudre en mettant tes draps au lavage puisqu’ils doivent rester là les lambeaux de ma peau qu’ils me prolongent qu’ils t’êtreignent doucement et te chuchotent qu’on ne dit pas ça des filles qu’elles sont folles que mon sébum et les restes de mon parfum te bercent et veillent ton sommeil en te soufflant sur la nuque que toutes les bâtardes les démentes les étrangères que toutes les folles sont mes sœurs (*RST*, 57)

⁴⁸ Josée Yvon, *Travesties-kamikaze*, Montréal, Les Herbes rouges, 2019 [1979], p. 22.

⁴⁹ Catherine Mavrikakis, « Faut-il beaucoup aimer les femmes ? », *Liberté*, n° 307, 2015, p. 27. L’auteurice souligne.

La locutrice de ce poème en prose exempt de ponctuation et proféré tout d'un trait se remémore les propos dégradants de son amant, qui qualifie de « crise de folles » ses anciennes compagnes et rejette sur elles la responsabilité de ses échecs amoureux. Ces dernières sont par ailleurs indifférenciées et réduites, par un déterminant possessif (« mes ») et un préfixe d'antériorité (« ex »), à leur statut par rapport à lui. La violence charriée par l'injure apparaît d'autant plus clairement qu'elle contraste avec la réponse que lui accole la voix poétique, étonnamment tiède. Formulée comme une consigne, cette douce réprimande réservée aux garçons qui maltraitent les filles infantilise l'amant, qui doit être grondé, éduqué, « berc[é] » : « on ne dit pas ça des filles qu'elles sont folles⁵⁰ ». De cette phrase animée d'une charge injurieuse et pétrie d'ironie, la locutrice fait une berceuse. Or force est de constater qu'on le dit, et même qu'on le dit souvent. En effet, le « spectre de la "cr*sse de folle" » n'est jamais bien loin :

Nous sommes tous prompts à affubler de cette étiquette celles qui souffrent, qui se fâchent. Une femme est toujours « folle » avant d'être blessée, jalouse ou simplement en colère. [...] Il y a celles qui assurent, qui ne craquent pas, qui restent impassibles, bienveillantes et disponibles en toutes circonstances... et il y a les autres. Les folles, les hystériques, celles qui paranoïent et qui exagèrent tout⁵¹.

Sont ainsi traitées de « folles » celles qui ne se conforment pas aux attentes à l'égard des femmes. Josée Yvon formule un constat similaire dans « La poche des autres » (1975) : « la folle québécoise, la débarquée, la psychosée, la dépressive, la frigide, la schizophrène, la névrosée, la suicidaire : une invention de la société patriarcale. / l'homme déclare folle celle qui refuse de jouer le jeu⁵². » À l'injure « crise de folle », le sujet poétique de « troisième date » s'attache à articuler une réponse. Refusant de demeurer silencieuse, elle quitte abruptement son amant et rejette les fausses politesses qui masquent sa violence : « ne me reconduis surtout pas ça va être correct ». Son refus se trouve d'ailleurs à nouveau illustré par une métaphorisation des rituels d'hospitalité dans un autre poème du recueil, qui porte aussi sur une relation douloureuse : « ouvre la porte d'un coup / fait comme chez toi / juste une chose qui manquait de politesse / tu ne t'es pas essuyé les pieds / avant de me marcher dessus » (*RST*, 68). Cette insistance sur la courtoisie n'apparaît pas anodine.

Dans les années 1970 et 1980, de nombreuses sociolinguistes féministes se sont intéressées au langage que parlent les femmes et à la manière dont il diffère du langage parlé par les hommes. « Les hommes, écrit par exemple Shulamith Firestone, ont le droit de blasphémer et d'injurier le

⁵⁰ Cette phrase infantilisante en évoque une autre qui, insidieuse, cultive la violence faite à la fille, à qui l'on apprend « qu'un garçon est méchant avec elle "parce qu'il l'aime" ». (Suzanne Zaccour, *La fabrique du viol*, Leméac, 2019, p. 86.)

⁵¹ Aurélie Lanctôt, « Ni plus ni moins folles que les autres », *Gazette des femmes*, 15 mars 2017, en ligne, <<https://www.gazettedesfemmes.ca/13729/ni-plus-ni-moins-folles-que-les-autres/>>.

⁵² Josée Yvon, « La poche des autres », *La Barre du jour*, n° 50, 1975, p. 101.

monde entier parce que ce monde leur appartient. Mais que le même juron sorte de la bouche d'une femme [...], et on crie au scandale⁵³. » Si ce constat date et que les potentialités langagières des femmes sont désormais bien différentes, les rappels à l'ordre (« ce n'est pas beau, une fille qui jure ») ne sont jamais bien loin pour celles qui n'ont pas la langue dans leur poche. Manifestement, les impératifs de la féminité normative et respectable contre lesquels luttèrent les écrivaines féministes dans les années 1970 (« sois belle et tais-toi⁵⁴ ») infusent jusque dans le langage, et ce, aujourd'hui encore. La répartition inéquitable du « droit de blasphémer » est aussi liée au rang social occupé par les locuteur·rice·s, qui leur vaut parallèlement d'être plus ou moins l'objet d'injures si leur groupe est sûr, ou non, « de son droit ». En effet, les termes « *hétéro* ou *straight* » causent intuitivement peu d'émotion comparés à *pédé* parce que l'hétérosexualité est encore vue comme la norme sociale, elle est sûre de son droit pour ainsi dire, de même qu'avec *white trash* ou *Sale Blanc !* face à *nigger* ou *Sale nègre*⁵⁵. Quoi qu'il en soit, l'injure demeure « – dans une certaine mesure – hors de la portée des femmes, comme une prise de pouvoir langagière qui leur est rarement accordée⁵⁶ ». Dale Spender et Robin Lakoff, dont les travaux fondent la sociolinguistique féministe dans la sphère anglo-saxonne, associent cette disparité des moyens langagiers au fait que les hommes sont majoritairement ceux qui ont nommé le monde. Demeurant locutrices d'une langue appartenant avant tout à leurs concitoyens masculins⁵⁷, les femmes seraient ainsi reléguées à une *place* inférieure dans l'ordre du langage comme dans l'ordre social⁵⁸, expliquent les deux autrices. Abondant en ce sens, Marina Yaguello estime qu'à travers le langage, les femmes sont « dressées à être des *dames* » :

Le respect des tabous verbaux, le maniement de l'euphémisme, le langage châtié, font partie des *structures de la politesse*. Les femmes sont censées être plus polies que les hommes [...]. La fonction de cette politesse est de réduire les frictions et les conflits, de masquer les antagonismes, la désapprobation ou le désaccord. En d'autres termes, la politesse est liée à l'incapacité de s'affirmer, de dire ouvertement ce que l'on pense, de réclamer son dû, de donner des ordres⁵⁹.

⁵³ Shulamith Firestone, *The Dialectic of Sex. The Case for Feminist Revolution*, New York, William Morrow and Company, 1970. Passage traduit et cité par Marina Yaguello, *op. cit.*, p. 36.

⁵⁴ Luce Guilbeault, « Une actrice en folie », dans Marthe Blackburn *et al.*, *La nef des sorcières*, Montréal, Typo, 2014 [1976], p. 36.

⁵⁵ Dominique Lagorgette et Pierre Larrivée, *loc. cit.*, p. 93. Les auteur·rice·s soulignent.

⁵⁶ Sandrina Joseph, « Objet de mépris, sujet de langage. L'injure performative et la construction du sujet féminin chez Annie Ernaux, Suzanne Jacob, Violette Leduc et France Théoret », thèse de doctorat, Université de Toronto, 2006, f. 43.

⁵⁷ « *[W]omen have been obliged to use a language which is not of their own making... In this way women remain "outsiders", borrowers of the language* ». (Dale Spender, *Man Made Language*, Londres, Routledge et Kegan Paul, 1985 [1980], p. 12.)

⁵⁸ « *Allowing men stronger means of expression than are open to women further reinforces men's position of strength in the real world* ». (Robin Lakoff, *Language and Woman's Place*, New York, Oxford University Press, 1989 [1975], p. 11.

⁵⁹ Marina Yaguello, *op. cit.*, p. 36-37. L'autrice souligne.

C'est donc à une impuissance langagière que Yaguello assimile la politesse. Ce qui m'intéresse davantage ici, cependant, c'est la charge de travail émotionnel incombant aux femmes à travers la courtoisie qu'on leur impose, celle de maintenir la bonne entente en encaissant les coups et en masquant leur désapprobation. Dans « troisième date », c'est précisément cette charge que refuse le sujet lyrique. Il apparaît donc crucial d'éviter de reconduire une conception réductrice du langage – pris comme un simple *reflet* des rapports de pouvoir qui tissent le social – et de la différence des sexes où il y aurait, d'un côté, la langue des femmes et, de l'autre, celle des hommes, sans possibilité d'écarts, de refus, de jeu ou d'invention. Une troisième vague d'études sociolinguistiques a plutôt permis de montrer que « les macro-catégories, notamment les catégories de genre “femme” ou “homme”, ne sont pas des variables homogènes. Au contraire, chaque individu possède tout un répertoire d'identités – de genre, de race, de classe, etc. – qui s'articulent entre elles⁶⁰. » Aussi semble-t-il plus fécond d'aborder le langage en interrogeant les relations entre normes et pratiques et en analysant l'agentivité dont font preuve les poètes qui le manient.

Particulièrement pertinent pour examiner les discours d'assujettissement et les contre-discours subversifs, le concept d'« agentivité » (« *agency* », aussi traduit en « puissance d'agir » et « capacité d'agir ») permet de mettre en lumière l'hétérogénéité des pratiques langagières. Judith Butler l'intègre d'ailleurs à sa conception de la resignification performative, qu'elle inscrit dans une « théorie de la puissance d'agir linguistique⁶¹ ». Cardinale dans ses travaux, l'agentivité désigne « la capacité à faire quelque chose avec ce qu'on fait de moi⁶² » et, pour cela, constitue « une interruption ou un renversement des régimes régulateurs⁶³ ». Pour Barbara Havercroft, qui a contribué à appliquer le concept au champ littéraire, l'agentivité implique « une interaction complexe entre le sujet féminin et sa société, dans la mesure où ses actions sont susceptibles d'apporter des transformations sociales sur le plan des normes, des limites, des possibilités et/ou des contraintes ». Ainsi l'autrice considère-t-elle la littérature comme « un site privilégié d'agentivité au féminin⁶⁴ », car l'écriture littéraire, notamment autobiographique, permet la mise en branle d'une agentivité. Contestant un ordre du discours dans lequel on insulte impunément les femmes, la locutrice de « troisième date » s'arroge les ressources de la violence langagière. À

⁶⁰ Julie Abbou, Aron Arnold et Noémie Marignier, « Introduction. Le genre, lieu discursif de l'hétérogène », *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, n° 44, mai 2018, p. 3.

⁶¹ Judith Butler, *Le pouvoir des mots*, *op. cit.*, p. 38.

⁶² Judith Butler, *Défaire le genre*, traduit par Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam, 2006 [2004], p. 15.

⁶³ Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, traduit par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2010 [1990], p. 50.

⁶⁴ Barbara Havercroft, « Quand écrire, c'est agir. Stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret », *Dalhousie French Studies*, n° 47, 1999, p. 94 et 96-97.

l'injure (« folle ») doublée d'un juron (« crisse de »), elle répond par un juron sexuel (« calice de post-coït ») doublé d'une insulte (« cave »). En proférant ces paroles injurieuses, elle donne voix à sa colère et « renvo[ie], recrach[e] au visage de l'époque [...] tous ces sauvages diagnostics d'hystérie qui s'abattent sur les filles comme autant de condamnations à la conformité⁶⁵ ». Avec la phrase « je veux récupérer l'écho », la poète explicite en outre le processus de reprise et de resignification de l'injure sur lequel se fonde cette réponse. C'est effectivement grâce à la répétition critique que la voix poétique formule un contre-discours : « toutes les bâtardes les démentes les étrangères [...] toutes les folles sont mes sœurs⁶⁶ ». Citant l'injure « folle » à l'encontre de son but original, elle la fait dévier et contre son emploi offensant. Ce faisant, la locutrice fait preuve d'agentivité dans la mesure où, introduisant un grain de sable dans l'engrenage, elle fait dérailler momentanément l'ordre du discours, fondé sur « une compulsion à la répétition » : pour Butler, « il faut donc voir dans la “capacité d'agir” la possibilité d'une variation sur cette répétition⁶⁷ ».

Avec cette reprise critique, le sujet poétique prête flan à une injure qui ne lui est pas destinée. Dans la situation de communication triangulaire que met en scène le poème, elle est l'injuriaire (la destinataire) de l'insulte proférée par son amant, l'injurier (le destinataire), envers les injuriées que sont ses « ex » (le référent)⁶⁸. C'est qu'elle a, elle aussi, reçu l'insulte de plein fouet. Si l'injure tire sa puissance du fait qu'elle « prétend rendre compte de la spécificité de l'autre⁶⁹ », c'est précisément par la solidarité que la voix poétique trace entre elle et les « folles », les « bâtardes », les « démentes » et les « étrangères » qu'elle œuvre à la contrer : en associant l'insulte à une pluralité de femmes de même qu'à une pluralité de stigmates, elle brouille cette spécificité pour en contrer la violence. Reprendre le stigmate, se l'approprier et en faire le vecteur d'une affirmation de soi participe à la constitution d'un espace « stigmaphile⁷⁰ », qui s'oppose à l'espace « stigmaphobe » dominant où la conformité est maintenue par la peur du stigmate. Quand l'identité considérée comme un stigmate est affirmée au grand jour, la peur de la stigmatisation recule considérablement, tout comme l'efficacité de l'injure qui pourrait viser ce stigmate :

la visibilité, en ce qu'elle est une manière d'assumer et de revendiquer l'identité stigmatisée par l'injure, désamorce en partie la charge de violence sociale dont l'injure est porteuse. Elle n'offre pas une prise à

⁶⁵ Dominic Tardif, « Royaume scotch tape », *La Tribune*, section Scène culturelle, Sherbrooke, 25 mars 2015, p. 10.

⁶⁶ Avec cette dernière phrase, Chloé Savoie-Bernard fait elle aussi signe aux slogans féministes des années 1970 qui invoquent la sororité, par exemple celui-ci : « Prostituées, voleuses, avortées, ménagères, filles-mères, homosexuelles, hétérosexuelles, manifestantes, militantes, nous sommes toutes des sœurs ». (Corinne App, *op. cit.*, p. 36.)

⁶⁷ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 271.

⁶⁸ La terminologie est celle d'Évelyne Larguèche. (*Espèce de...!*, *op. cit.*, p. 57.)

⁶⁹ Nancy Huston, *op. cit.*, p. 94.

⁷⁰ Michael Warner, *The Trouble with Normal. Sex, Politics, and the Ethics of Queer Life*, Cambridge, Harvard University Press, 2000, p. 43.

l'injure, elle est peut-être au contraire une surface réfléchissante qui renvoie l'injure et en détruit, fût-ce partiellement, la terrible efficacité⁷¹.

Afficher et revaloriser le stigmate qui nous exclut implique une dimension collective, concourant à la création, dans l'espace « stigmaphile », d'une communauté d'expérience entre celles et ceux qui souffrent de la stigmatisation. Si le stigmate divise, il peut également rassembler, jusqu'à constituer un « levier de mobilisation⁷² » pour l'action collective. Aussi le stigmate peut-il s'avérer productif, sa réappropriation s'arrimant parfois à l'expression de solidarités.

Dans « troisième date », c'est aussi le corps morcelé de la voix poétique qui s'active. Elle en appelle aux vestiges de sa présence chez l'amant, les « résidus », « cellules mortes », « lambeaux de [...] peau », « sébum » et autres « restes de [...] parfum », pour qu'ils perpétuent son action. Tout le corps est mobilisé dans cette résistance. Avec ce fantasme d'une action concertée de toutes les cellules, d'une parole transmise par la chair, la poète exprime la tension qui lie les mots au corps, décuplée dans le cas des mots d'injure. Le philosophe du langage Jean-Jacques Lecercle l'explique éloquemment : « Ce n'est pas parce qu'il existe une physique de la parole que la langue est matérielle, mais parce que les mots menacent toujours de retourner aux cris, parce qu'ils charrient les affects violents qui travaillent le corps du locuteur⁷³. » Dans « troisième date », résistance langagière et résistance corporelle se trouvent intriquées, toutes deux marquées par une puissance souterraine, magique. La poète allie l'ironie qui anime le poème à une charge envoûtante, l'une désamorçant l'autre sans pour autant l'effacer. En effet, la locutrice choisit de mettre fin à l'interaction verbale avec l'amant pour en ouvrir une autre, qui se déroule sur un mode alternatif, occulte. Par le « souffl[e] sur [s]a nuque », vecteur de création et de renouveau, par l'« étreint[e] douc[e] » de sa chair, elle exerce symboliquement une *emprise* sur son amant et agit sur sa psyché. À la berceuse qu'elle chuchote, la voix poétique confère effectivement la valeur d'un sortilège : sa force conjuratoire semble vouloir transformer le sommeil de l'amant en une seconde gestation, le ramener à l'état d'enfant dont l'esprit malléable a encore tout à apprendre. En mobilisant le pouvoir incantatoire des mots, Chloé Savoie-Bernard souligne la force performative du langage, sa capacité à agir sur le monde pour faire entendre des voix longtemps étouffées et créer, par le pluriel, un lien de solidarité, un espace « stigmaphile » qu'elle nomme la « sororité ».

⁷¹ Didier Eribon, *Réflexions sur la question gay*, op. cit., p. 100-101.

⁷² Sébastien Chauvin, entretien mené par Camille Regache, « Pourquoi je peux dire pédé et pas toi », *Camille*, balado de Binge Audio, épisode 1, 12 septembre 2019.

⁷³ Jean-Jacques Lecercle, *La violence du langage*, traduit par Michèle Garlati, Paris, PUF, 1996 [1990], p. 102.

1.4. Paroles de sorcières

Le pouvoir performatif du langage prend également une grande importance dans *La dévoration des fées* de Catherine Lalonde, où il est aussi lié à la magie. Le tout dernier poème du récit, dans lequel la grand-mère prononce le « dernier dit de sa vie » (*DF*, 133), en témoigne :

suis
née plus vieille
que ma mère née
à l'âge d'avant et me
simplifie de mort en mort
jusqu'à devenir mère de ma mère
et envers vertigineux de la musique

et
j'espère
par toi amour
des siècles de force une pluie d'éclairs

j'ai ouvert
mes entrailles
trois fois miracle!
et supporté le vide après la haine
tu y liras l'avenir et ses jouissantes dévotions
y liras les reines et les mères gigognes car nous avons
je dis que nous avons l'art de dormir
dans le séisme

suis
nous
toutes femmes
fées larges animales
éteintes renées revenues
ressoufflées et s'avalant par siècles décalés
la première bouche sera la dernière et
t'embrasse (*DF*, 134)

Dans cette première partie du poème final, la grand-mère expose la dureté de son existence passée « à mourir debout » (*DF*, 111), la « vie de ratages et de foi » (*DF*, 123) qui a été la sienne et celle de ses aïeules. Les douleurs y sont si quotidiennes qu'elles sont accoutumées : « nous avons l'art de dormir / dans le séisme ». Retraçant la filiation dans laquelle elle s'inscrit, la grand-mère décrit une lignée mortifère où les filles sont « mères gigognes » dès la naissance. Les femmes, « s'avalant par siècles décalés », sont liées par une même aliénation, un même fardeau : celui des rôles contraignants qu'elles se transmettent de mère en fille, inextricablement liés à une « hargne familiale » (*DF*, 120) qui les suit comme une malédiction et les rend peu à peu muettes et « éteintes ». Après une vie passée « dans le dur-dire » (*DF*, 117), « la bouche serrée » (*DF*, 81), la grand-mère, à la fin du récit, voit enfin ses mots fuser sans entrave. Alors qu'elle dit « [je] suis » pour la toute première fois, son discours est transmis directement. Il est d'ailleurs introduit par la

reprise du syntagme « Elle le dit » qui ouvre le récit en insistant d'emblée sur l'importance de la parole : « Et elle le dit, Grand-maman, elle le dit : » (*DF*, 133). Rompant avec le reste du recueil composé de poèmes en prose, l'ultime poème qu'annonce cette déclaration est en vers libres, ce qui marque le passage à un autre régime textuel. La disposition du poème insiste sur la matérialité du langage. Composé de strophes en forme de vagues, il illustre, en un mouvement de crescendo-decrescendo, le rythme du souffle de Grand-maman (ou les battements de son cœur comme les représenterait un cardiogramme). Ce faisant, Lalonde fait signe à une préoccupation cruciale de la littérature au féminin des années 1970, à savoir la libération d'une parole féminine considérée comme longtemps entravée. Xavière Gauthier exprime cette idée dans « Pourquoi Sorcières ? », texte liminaire du tout premier numéro de la revue *Sorcières* (1976-1982) :

Pourquoi sorcières ? Parce qu'elles chantent. Je peux les entendre ainsi ? L'écoute d'une autre parole. On a voulu nous faire croire que les femmes ne savaient pas parler, écrire, qu'elles étaient bègues, qu'elles étaient muettes. C'est seulement parce qu'on voulait les forcer à parler droit, avec des mots carrés, avec des phrases rectilignes, dans l'orthodoxie. En réalité, elles chantent des berceuses, elles hurlent, elles spasmodient, elles murmurent, elles crient, elles gémissent ; elles se taisent et même leur silence s'entend⁷⁴.

Dans cet article inaugural, Gauthier expose la vocation de la revue, qui se veut un lieu d'expression pour des voix féminines longtemps réprimées. Une volonté analogue est à l'origine de *La nef des sorcières* (1976). Dans la préface de la pièce, Nicole Brossard et France Théoret expliquent que lorsque les femmes racontent leur vie, elles « remonte[nt] le cours de ce qui n'a jamais été parlé » et engendrent un discours inouï qui chamboule l'ordre social :

Se raconter, pour une fois ici, fait déborder la mesure. Se raconter mène à la dérive, court-circuite l'énoncé de convention. [...] Cette parole irrecevable socialement prend forme ici dans ces textes. Une parole de l'inavouable. L'inavouable de la condition féminine, l'inavouable de son envers : l'oppression systématique⁷⁵.

Explicitant la portée politique du témoignage – « la vie privée est politique⁷⁶ », comme le veut le slogan de la deuxième « vague » féministe repris par Brossard dans son monologue de *La nef* –, les autrices contestent la futilité dont on taxe traditionnellement « le commérage, le verbiage, les confidences⁷⁷ » des femmes et insistent au contraire sur la puissance de leurs voix. Dans

⁷⁴ Xavière Gauthier, « Pourquoi Sorcières ? », *Sorcières*, n° 1, mars 1976, p. 2.

⁷⁵ Nicole Brossard et France Théoret, « Préface », dans Marthe Blackburn *et al.*, *La nef des sorcières*, Montréal, Typo, 2014 [1976], p. 23-25. Les autrices soulignent.

⁷⁶ Nicole Brossard, « L'écrivain », dans *ibid.*, p. 102.

⁷⁷ Nicole Brossard et France Théoret, *op. cit.*, p. 27. Cette dévalorisation de la parole des femmes transparaît dans la langue : « La sagesse dite populaire abonde en proverbes dénigrant la parole des femmes, dont la langue serait par nature oiseuse ou méchante. Elle compare leur voix à des cris d'oiseaux : elles *cançanent* comme des canes, *jasent*, *babillent* ou *jacassent* comme des geais ou des pies, *caquètent* telle la poule qui vient de pondre. Même leur volubilité,

Cyprine (1978), Denise Boucher souligne elle aussi comment les femmes ont été muselées à travers les siècles et lie explicitement cette histoire à la figure de la sorcière : « Depuis le Moyen Âge, nous prenons la parole. Mais aujourd’hui, personne ne nous brûlera plus. Nous serons entendues⁷⁸. » Au fil de la décennie 1970, bon nombre d’écrivaines assimilent ainsi l’expression féminine à une « parole » qu’il faut libérer, relayer et écouter. C’est là une importante étape de la littérature féministe qui va de pair avec l’inscription de la corporéité dans le texte, avec « la visibilité du corps dans l’écriture⁷⁹ ». Or il appert qu’un autre motif est inextricablement lié à cette *parole* : celui de la sorcière, emblème du pouvoir occulte et du savoir non officiel des femmes⁸⁰.

Faut-il s’étonner du fait que l’accession au discours s’inscrive aussi, chez Catherine Lalonde, sous le signe de la sorcière et de son avatar merveilleux, la fée⁸¹ ? C’est en hommage à l’écriture au féminin des années 1970 que les sorcières (ou les fées-sorcières, dans le cas des protagonistes, plus Carabosse que Clochette, de *La dévoration des fées*) jouent un rôle central dans la poésie de Lalonde comme dans celle de Chloé Savoie-Bernard. La sorcière est effectivement devenue pour nombre d’écrivaines québécoises⁸² (dont Josée Yvon, chez qui elle apparaît de manière récurrente) un étendard de la lutte des femmes dans les années 1970 et fonctionne aujourd’hui encore comme une véritable « métonymie du combat féministe⁸³ ». Ce phénomène est d’ailleurs loin d’être circonscrit au Québec ; au contraire, la sorcière a simultanément été réinvestie par les créatrices, les théoriciennes et les militantes féministes du monde occidental⁸⁴. Elle est désormais considérée,

qui est la qualité d’une parole aisée et rapide, est critiquée : elles parlent toujours trop, à tort et à travers, de façon futile ou malveillante. C’est l’un des thèmes misogynes les plus anciens. » (Florence Montreynaud, *op. cit.*, p. 92.)

⁷⁸ Denise Boucher, *Cyprine. Essai-collage pour être une femme*, Montréal, Éditions de l’Aurore, 1978, p. 38.

⁷⁹ Patricia Smart, « Vers la visibilité du corps dans l’écriture. Les écrits féministes des années 1970 », dans Christine Duff et Claudia Labrosse (dir.), *Corps écrit, corps écrivain. Le corps féminin dans les littératures francophones des Amériques*, Berne, Peter Lang, 2015, p. 71.

⁸⁰ « Médecin du peuple, elle devient l’ennemie de l’Église et de la médecine officielle. Au quatorzième siècle, l’Église déclare que “si la femme ose guérir sans avoir étudié, elle est sorcière et meurt” [malgré que] les études lui étaient interdites », explique Hajdukowski-Ahmed en citant Michelet. « La sorcière est une femme exclue qui possède le savoir non officiel [...]. Le peuple a recours à elle, le pouvoir la pourchasse. » Maroussia Hajdukowski-Ahmed, « La Sorcière dans le texte (québécois) au féminin », *The French Review*, vol. 58, n° 2, 1984, p. 261.

⁸¹ Dans la littérature québécoise, la fée agit souvent comme une « épigone » de la sorcière, figure davantage convoquée : « Isomorphe de la sorcière, la fée se définit par les mêmes attributs : opposition à la loi sacrée, exclusion, transformation d’un réel inacceptable. » (*Ibid.*, p. 264.) Denise Boucher établit notamment une équivalence entre les deux figures : « je m’appelle Lilith et je ne suis point diabolique. Mais sorcière. Mais fée. » (*Cyprine, op. cit.*, p. 17.)

⁸² En témoignent des œuvres comme *Les enfants du sabbat* (1975) d’Anne Hébert, la création collective *La nef des sorcières* (1976), *L’Euguelionne* (1976) de Louky Bersianik, *Les fées ont soif* (1978) et *Cyprine* (1978) de Denise Boucher, *Journal d’une folle* (1979) de Marie Savard, *La vie en prose* (1980) de Yolande Villemaire et *La saga des poules mouillées* (1981) de Jovette Marchessault, qui évoquent toutes la figure de la sorcière.

⁸³ Lori Saint-Martin, « Figures de la sorcière dans l’écriture des femmes au Québec », *Contre-voix. Essais de critique au féminin*, Québec, Nuit blanche, 1997, p. 189.

⁸⁴ Au cours de la décennie 1970, la sorcière a constitué l’inspiration de nombreux slogans féministes dont, en France, « Les sorcières sont en vie, l’inquisition se meurt », « Les sorcières peuvent aussi guérir les maux d’ordre » et « Les sorcières sont toujours là, les bûchers on n’oublie pas ! », ou encore, en Italie, « *Tremate, tremate, le streghe son*

dans l’imaginaire militant, comme une figure revendicatrice « protoféministe ». Une prédisposition à ce genre de réappropriations – qui renvoient toutes, ultimement, au portrait mythifié brossé par Jules Michelet dans *La Sorcière*⁸⁵ (1862) – semble inscrite dans la nature même des sorcières. Elles constituent effectivement « des figures de pouvoir et de contre-pouvoir, qui n’existent [...] qu’enchâssées dans des rapports de force, dans des luttes ou des affrontements » ; aussi apparaissent-elles toujours comme « les signes ou les symboles d’un pouvoir clandestin, par lequel l’ordre du monde se trouve attaqué, contesté, ébranlé⁸⁶ ». Pour plusieurs écrivaines féministes, cette contestation de l’ordre établi passe par le déploiement d’« une autre parole⁸⁷ », comme le formule Gauthier. Dans *Les parleuses* (1974), recueil d’entretiens menés avec Marguerite Duras, l’écrivaine détaille sa conception de la parole féminine :

Il n’est pas impossible que si les mots pleins et bien assis ont de tout temps été utilisés, alignés, entassés par les hommes, le féminin pourrait apparaître comme cette herbe un peu folle, un peu maigrichonne au début, qui parvient à pousser entre les interstices des vieilles pierres et – pourquoi pas ? – finit par déceler les plaques de ciment, si lourdes soient-elles, avec la force de ce qui a été longuement contenu. C’est peut-être une des raisons pour lesquelles ces entretiens [que contiennent *Les parleuses*] risquent d’apparaître aux nostalgiques des ordonnances de champs de betteraves (ou de champs de bataille rangée) comme un fouillis inextricable de lianes et de lierres, un enchevêtrement de plantes grimpantes... ou souterraines⁸⁸.

Dans la logique différentialiste étayée par Gauthier, la parole des femmes, par son rapport à la nature et à son sauvage désordre (« herbe un peu folle », « lianes », « lierres », « plantes grimpantes... ou souterraines »), s’oppose à la parole masculine, liée à l’ordre, à la raison et à l’institution (« vieilles pierres », « plaques de ciment ») de même qu’à une logique guerrière (« champs de bataille rangée »). Cette division binaire opérée par l’écrivaine se fonde sur le refus, central dans la tradition française de « l’écriture féminine », d’un logocentrisme associé au masculin tel que mis à mort par Hélène Cixous dans « Le rire de la Méduse⁸⁹ » (1975). Gauthier lui substitue un mode de création au féminin qui, à l’inverse, se fonde sur une mythique folie des femmes. En soulignant l’importance du récit esquissé par Michelet, Marguerite Duras explicite ce lien maintes fois établi entre folie, création féminine et sorcellerie :

tornate ! », c’est-à-dire « Tremblez, tremblez, les sorcières sont revenues ! ». (Corinne App, *op. cit.*, p. 67, 69, 161. ; Mona Chollet, *Sorcières. La puissance invaincue des femmes*, Paris, Zones, 2018, p. 23.) Plus récemment, aux États-Unis, des féministes auraient aussi scandé « *We are the daughters of the witches you failed to burn* ». (Kristen J. Sollée, *Witches, Sluts, Feminists. Conjuring the Sex Positive*, Berkeley, Stone Bridge Press, 2017, p. 62.)

⁸⁵ Jules Michelet, *La Sorcière*, Paris, Librairie internationale, 1863 [1862].

⁸⁶ Alex Gagnon, « Des bûchers au cinéma. La sorcellerie dans tous ses états », *MuseMedusa*, n° 5, 2017, en ligne, <http://musemedusa.com/dossier_5/gagnon>.

⁸⁷ Xavière Gauthier, *loc. cit.*, p. 2.

⁸⁸ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les parleuses*, Paris, Éditions de Minuit, 1974, p. 8.

⁸⁹ Hélène Cixous, « Le rire de la Méduse », *L’Arc*, n° 61, 1975, p. 39-54.

[Michelet] disait que dans le haut Moyen Âge les femmes étaient seules dans leurs fermes, dans la forêt, pendant que le seigneur était à la guerre [...] et qu'elles s'ennuyaient profondément, [...] et que c'est comme ça qu'elles ont commencé à parler, seules, aux renards et aux écureuils, aux oiseaux, aux arbres, [...] c'est les hommes qui les ont trouvées parlant seules dans la forêt. [...] Voilà, et on les a brûlées. Pour arrêter, endiguer la folie, endiguer la parole féminine⁹⁰.

Duras retrace effectivement chez les « parleuses » que sont les premières sorcières l'origine de cette parole « autre » des femmes, qui serait née de leur contact privilégié avec la nature. Ce rapprochement entre sorcellerie et folie traverse de nombreux textes de cette période, dont *Les fées ont soif*, *Cyprine* et *La nef des sorcières*⁹¹, dans lesquels la folie est à la fois revendiquée et désamorcée, comme l'exprime une phrase de Madeleine Gagnon : « J'ai perdu toute raison et je ne suis pas folle⁹² ». Métaphorisant la révolte, les vocables « folle » et « hystériques » deviennent ainsi des antiparastases, signifiant plutôt « nous ne sommes pas hystériques ; nous sommes en colère. Notre insurrection est non seulement légitime mais permanente. Nos tremblements ne se perdront plus dans les camisoles de force ; *ils changeront le monde*⁹³. »

En faisant appel aux sorcières et aux fées, c'est toute cette tradition littéraire que redéploie Catherine Lalonde – et ce, particulièrement dans l'ultime poème de *La dévoration des fées*, qui *performe* véritablement la libération de la voix féminine. La grand-mère y donne libre cours à une parole qui jaillit et coule à « flots lactés » :

si
le lait
me sort
mes fémurs
deviennent liquides
attrape-moi liquide je file
fée sirène aux flots lactés, Cléopâtre – enfin reine!
partie avec veaux vaches
et l'eau du bain

sors
les ailes
première
et première
je redeviens
glaciaire et sais
conquérir dieux et
monstresses, et aigles,
lettres de fer, sois dernière

⁹⁰ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *op. cit.*, p. 163-164.

⁹¹ « Toutes les vagues de toutes les folies agitent nos peaux. » (Denise Boucher, *Les fées ont soif*, *op. cit.*, p. 75.) « La révolution sera faite par les anciennes hystériques⁹¹. » (Denise Boucher, *Cyprine*, *op. cit.*, p. 27.) Le titre de *La nef des sorcières* est calquée sur *La nef des fous*.

⁹² Madeleine Gagnon, *Lueur*, Montréal, VLB éditeur, 1979, p. 14.

⁹³ Ariane Gibeau, « “Et maintenant la terre tremble” : mise en fiction et réinvention de la colère dans la prose narrative des femmes au Québec », thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2018, f. 20. L'autrice souligne.

filles d'assise, soyons ensemble d'armes
et de bouche de lance-pierres et nacrecœur
soyons dégorgees pure détresse, sorcières, langues
et crocs de souveraines ensemble, dans la joie ensemble
des effondrements (DF, 135-136)

Dans cette seconde partie du poème, les mots de Grand-maman déboulent librement, dérèglant la syntaxe et déboulonnant la phrase. Cette poésie qui s'oppose aux discours relevant du *logos* donne ainsi raison à Nicole Brossard et à France Théoret lorsqu'elles affirment que « [l]e mot habite le corps des femmes, mais [que] quand il en sort, il en sort comme un non-sens. Comme si les femmes n'émettaient en parlant qu'une série de lapsus⁹⁴. » Selon les deux écrivaines, cette parole n'en est pas moins puissante, au contraire : « Pour être parlantes [...], il faut aux femmes enfreindre la loi, l'entendement social. Ou penser tout haut sans arrêt de manière à ce que le bruit de leur voix finisse par rendre impossible, inopérant le discours officiel, à l'usage des détenteurs et manipulateurs de pouvoir⁹⁵. » C'est dans la même veine que le poème de Lalonde, fonctionnant par associations (les « lettres de fer » menant à la « fille d'assise », puis aux « armes » et au « lance-pierres »), par répétitions (« liquide », « première », « ensemble ») et, surtout, par accumulations (« soyons dégorgees pure détresse, sorcières, langues / et crocs de souveraines ensemble »), déploie une langue ancrée dans la corporalité et dans les affects, une langue pulsionnelle qui bouscule l'ordre du discours. Lalonde s'inscrit en cela dans le « grand mouvement de re-prise de la parole et de la plume, [qui] se doit de trouver dans le corps et par le corps un mode de libération et d'expression de soi tout à fait nouvelles⁹⁶ » lancé par Cixous. Les mots du corps (« lait », « fémurs », « bouches », « langues », « crocs ») y sont omniprésents, produisant une parole sensuelle, libidinale et chargée de désir. En cela, elle a beaucoup à voir avec ce qu'Irma Garcia a nommé la « nourriciture⁹⁷ » des femmes, expression qui désigne la jouissance associée au corps maternel, à la nourriture et à l'écriture. Empruntant à cette tradition, Lalonde élabore à son tour une écriture nourricière qui fait valoir le plaisir des mots et des sonorités, une parole « qui donne chair et nourriture, une parole qui fait jouir, qui rend puissant et généreux : une parole de lait, une parole de sperme, une vraie parole quoi⁹⁸ ». L'invention langagière (« nacrecœur ») participe de cette écriture et permet à la poète de faire advenir le féminin dans la langue (« monstresses ») et d'y

⁹⁴ Nicole Brossard et France Théoret, *op. cit.*, p. 25. Sur la question du non-sens, voir Nicole Brossard, *La lettre aérienne*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2009.

⁹⁵ Nicole Brossard et France Théoret, *op. cit.*, p. 25.

⁹⁶ Martine Reid, « En-corps, brèves observations sur le manifeste d'Hélène Cixous », *Tangence*, n° 103, 2013, p. 24.

⁹⁷ Voir Irma Garcia, *Promenade féminine. Recherches sur l'écriture féminine*, Paris, Des femmes, 1981.

⁹⁸ Annie Leclerc, dans Hélène Cixous, Annie Leclerc et Madeleine Gagnon, *La venue à l'écriture*, Paris, Union générale d'éditions, 1977, p. 147.

exprimer le vécu des femmes (« mortmère », *DF*, 137). Cela va également de pair, chez l'autrice, avec un appel aux personnages mythique : dans le seul poème final sont énumérées les « fées larges animales », « fée », « sirène », « Cléopâtre – enfin reine! », « monstresses », « sorcières », « souveraines », « ogresses », « chaperons » et « reine ». En nommant ces figures, la poète fait signe à l'une des préoccupations essentielles du féminisme, qui prône l'identification « de symboles et de valeurs propres aux femmes » ; la revalorisation de figures féminines « millénaires mais dépréciées⁹⁹ » contribue à cette démarche militante. Comme dans la poésie de Josée Yvon, la reprise de figures dévaluées est liée, chez Lalonde, à un autre acte performatif, celui de nommer :

Adèle
amour
va hurler Dieu
va et deviens tempête
vacarme seule musique farine
et lait avant de nous faire mortes va
rendre œil pour œil de nos têtes aux cieux
va devenir cri avant soupir avant sourdine avant viande
va

amour
perce-cheval
pour joie et orchestre
être blasphèmes d'or tonnerre
chambre d'écho va avalanche et – pitié! –
avale-moi avec veaux vaches Blanche beurre ogresses
chaperons et vomis les os, les autres

nous
aurons
survécu à Dieu
à tout ce qu'ils ont dit de nous
notre langue est souvenir et ce que fut notre cœur
quand il était couronne

et
la main
des mots
a percé nos cœurs
pour te caresser reine et
qui m'aime me suive hors ce trou mortmère
la main
des mots
a caressé notre cœur
et qui m'aime me suive
me dise hors ce trou mortmère

amour
va (*DF*, 136-137)

⁹⁹ Lori Saint-Martin, « Figures de la sorcière dans l'écriture des femmes au Québec », *op. cit.*, p. 166.

C'est effectivement dans cette dernière partie de l'ultime poème de *La dévoration des fées* qu'est dévoilé le prénom de la protagoniste, appelée « la p'tite » par la narration comme par sa grand-mère tout au long du récit. Rompant avec la hargne longtemps entretenue envers elle, Grand-maman prononce le nom d'Adèle pour la première fois. Cet acte de dénomination est suivi d'une série de prescriptions : « va », répété comme une anaphore au fil du poème, mais aussi « va hurler Dieu », « va / rendre œil pour œil de nos têtes aux cieux », « va devenir cri », « deviens tempête », et « avale-moi avec veaux vaches Blanche beurre ogresses / chaperons et vomis les os, les autres ». Avec ces requêtes formulées à l'impératif, l'aïeule lègue à sa petite-fille une forme de révolte par rapport à son sort, une soif de vengeance face aux entités supérieures, tout en la conviant à une dévoration symbolique à la fois de ses aînées (Grand-maman et Blanche), des fruits du labeur traditionnel (veaux, vaches, beurre) et des figures féminines de l'imaginaire populaire (ogresses, chaperons). De cette forme de transmission sont exclus « les autres », ceux qui leur ont voulu du mal. Leur violence langagière est d'ailleurs évoquée dans le poème : « nous / aurons / survécu à Dieu / à tout ce qu'ils ont dit de nous ». Ici, c'est le pouvoir incantatoire des mots, la force envoûtante de leurs sonorités que la grand-mère invoque par la répétition de la syllabe « va » (« va [...] / vacarme », « va avalanche »), les allitérations en « v » (« va [...] avant viande », « avale-moi avec veaux vaches ») et les jeux de mots (« vomis les os, les autres »). Comme dans un rituel de sorcellerie, elle déploie ce qui s'apparente à une formule magique et que l'on pourrait nommer des « écrituresorcières¹⁰⁰ ». Dans ce testament-sortilège, l'aïeule évoque le pouvoir paradoxal des mots, qui peuvent à la fois blesser (« la main / des mots / a percé nos cœurs ») et conforter (« la main / des mots / a caressé notre cœur ») et qui, surtout, peuvent *produire* des effets dans le réel. D'où ce dernier appel lancé à Adèle, qui attribue au discours le pouvoir de faire advenir ce qu'il énonce : « qui m'aime [...] *me dise* hors ce trou mortmère » (je souligne).

Voilà qui a beaucoup à voir avec la parole performative de la sorcière, symbole du pouvoir des mots comme actes de langage. Le terme « sorcière » lui-même est étroitement lié à cette dynamique en ce qu'il constitue un performatif mortifère qui a servi à *décréter* d'horribles châtements : « *In Europe and America during the fifteenth through eighteenth centuries, even a whisper of the word "witch" spelled trouble*¹⁰¹. » À la puissance menaçante conférée aux sorcières dans l'imaginaire collectif correspond effectivement une violence bien réelle exercée à l'endroit de

¹⁰⁰ Mireille Calle-Gruber, « Claire voyance d'Unica Zürn », dans Mireille Calle-Gruber *et al.* (dir.), *Les folles littéraires, des folies lucides. Les états borderline du genre et ses créations*, Montréal, Nota bene, 2019, p. 56.

¹⁰¹ Kristen J. Sollée, *op. cit.*, p. 79.

milliers de femmes et *proférée* à travers le mot « sorcière », « imputation mensongère qui [leur a] valu la torture et la mort » : « toute tête féminine qui dépassait pouvait susciter des vocations de chasseur de sorcières¹⁰². » Ce vocable a longtemps concentré – et concentre toujours, pour certains¹⁰³ – ce que Michelet désigne comme de la « haine¹⁰⁴ », et qui apparaît plus spécifiquement comme de la misogynie. La reprise de ce terme infamant par des poètes comme Yvon, Savoie-Bernard et Lalonde ne va donc pas de soi. Aussi s’agit-il véritablement, lorsque des écrivaines revendiquent le terme « sorcière », d’une resignification, d’une tentative de retournement du stigmaté¹⁰⁵. Dans *La dévoration des fées*, un passage où Adèle et sa grand-mère partagent pour la première fois un moment de tendresse témoigne de ce caractère péjoratif que conserve le mot « sorcière » : « Sorcières sorcières, diront-ils, mais amour et nid pour elle. Pour elles, hargne inversée, vie négative, vie choisie. » (*DF*, 122) Voilà qui souligne tout le travail nécessaire pour *inverser* cette accusation – attribuée à un « ils » exempt de référent – et reprendre l’injure de manière positive pour désigner, dans ce cas, un mode de vie qui échappe à la norme hétérosexuelle. La figure de la sorcière apparaît ainsi comme un symbole féministe tout désigné : à la fois victime et malfaisante, pourchassée et révoltée, c’est un personnage ambigu et polysémique « cristallisant les doléances et les aspirations des femmes¹⁰⁶ ». En effet, le terme « sorcière », s’il conserve la charge péjorative qu’il a traînée au fil des siècles, renferme aussi un pouvoir de subversion et une force occulte : « Quelque chose autour de lui grouille d’énergie. Il renvoie à un savoir au ras du sol, à une force vitale, à une expérience accumulée que le savoir officiel méprise ou réprime¹⁰⁷. » Pour cette raison, la sorcière constitue pour Yvon, Savoie-Bernard et Lalonde un « carrefour signifiant¹⁰⁸ » à partir duquel elles redéployent une pluralité d’injures et de figures stigmatisées, déclassées et marginales.

¹⁰² Mona Chollet, *Sorcières*, *op. cit.*, p. 12 et 17.

¹⁰³ Durant la campagne présidentielle américaine de 2016, Hillary Clinton a été traitée de sorcière à maintes reprises. L’éditorialiste Rush Limbaugh a notamment déclaré en ondes « *She’s a witch with a capital B.* » En réponse, des électrices démocrates ont créé des badges affichant « Witches for Hillary ». (Kristen J. Sollée, *op. cit.*, p. 58 et 61.)

¹⁰⁴ « [P]ar ce seul mot *Sorcière*, la haine tue qui elle veut. Les jalousies de femmes, les cupidités d’hommes, s’emparent d’une arme si commode. Telle est riche ?... *Sorcière*. – Telle est jolie ?... *Sorcière*. » (Jules Michelet, *op. cit.*, p. XI.)

¹⁰⁵ Il n’est d’ailleurs pas anodin d’employer le terme « stigmaté » au sujet des sorcières, sur le corps desquelles les enquêteurs, lors des procès pour sorcellerie, cherchaient justement la marque du diable, « témoignage visible » du pacte conclu avec lui. (François Delpech, « La “marque” des sorcières. Logique(s) de la stigmatisation diabolique », dans Nicole Jacques-Chaquin et Maxime Préaud (dir.), *Le sabbat des sorciers en Europe. XV^e-XVIII^e siècles*, Grenoble, Jérôme Millon, 1993, p. 348.) À ce sujet, voir aussi Hélène Hotton, « Les marques du diable et les signes de l’Autre. Rhétorique du dire démonologique à la fin de la Renaissance », thèse de doctorat, Université de Montréal, 2011.

¹⁰⁶ Lori Saint-Martin, « Figures de la sorcière dans l’écriture des femmes au Québec », *op. cit.*, p. 165.

¹⁰⁷ Mona Chollet, *Sorcières*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁰⁸ Lori Saint-Martin, « Figures de la sorcière dans l’écriture des femmes au Québec », *op. cit.*, p. 188.

Voilà qui, au bout du compte, n'est pas étonnant, car les resignifications les plus puissantes sont généralement celles qui, à la fois symboles d'oppression et d'insoumission, conservent cette double valeur et demandent d'être sans cesse réaffirmées, réactualisées. C'est là précisément ce qu'accomplissent, à mon sens, les trois poètes à l'étude : elles s'emparent, chacune à sa manière, de la stigmatisation du féminin inscrite dans la langue pour la transformer. Plutôt que de revaloriser le féminin en « dénon[çant] [le] langage sexiste¹⁰⁹ », elles le reprennent, le détournent et le déjouent. Le discours injurieux constitue le terrain et le terreau de cette resignification. C'est en proférant à leur tour injures (« grosse truie ») et jurons (« calice de post-coït cave ») que les autrices parviennent à faire « offense » à l'ordre du discours, comme le formule Butler :

lorsque nous pensons à des mondes qui seront peut-être un jour pensables, dicibles, lisibles, l'ouverture du forclos et le dire de l'indicible deviennent une partie de l'« offense » qui doit être commise pour étendre le domaine de la survie linguistique. La resignification du discours requiert que l'on ouvre de nouveaux contextes, que l'on parle sur des modes qui n'ont jamais encore été légitimés, et que l'on produise par conséquent des formes nouvelles et futures de légitimation¹¹⁰.

Articulant une réponse à la misogynie, les locutrices et les personnages qui peuplent *Filles-commandos bandées*, *Royaume scotch tape* et *La dévoration des fées* déploient « une autre parole¹¹¹ » qui, qu'elle soit vulgaire, incisive, mielleuse, ironique ou pulsionnelle, laisse résolument tomber toute politesse. Ces « crise de folles », « plotes de riches », « losers » et « sorcières » sont emportées des affects puissants qui font « [o]uvrir les battants des mots¹¹² ». De la pointe de leurs propres invectives, elles percent une faille dans la performativité, une brèche qui fait achopper la reconduction des normes hétérosexistes. Ouvrant des possibilités de s'inscrire dans le langage, d'y survivre et de l'habiter, voire d'y être reconnu·e·s sous des balises nouvelles, elles défont momentanément les contraintes liées aux catégories binaires. Là se situe le point nodal où se rencontrent les théories butlériennes de la performativité du langage et de la performativité du genre, toutes deux au cœur de ce mémoire.

¹⁰⁹ Marina Yaguello, *op. cit.*, p. 74.

¹¹⁰ Judith Butler, *Le pouvoir des mots*, *op. cit.*, p. 70.

¹¹¹ Xavière Gauthier, *loc. cit.*, p. 2.

¹¹² Denise Boucher, *Les fées ont soif*, *op. cit.*, p. 41.

Partie 2. La fabrique discursive des genres et des sexualités

« J'ai appris que si je ne me définissais pas moi-même pour moi-même, je finirais broyée par les fantasmes des autres et dévorée toute crue¹. »
— Audre Lorde, *Sister Outsider*

2.1. De la performativité du langage à la performativité du genre

Comment passe-t-on d'une théorie de la performativité du langage à une théorie de la performativité du genre ? Dans *Rassemblement* (2015), Judith Butler revient sur ces deux conceptions de la performativité et explicite la manière dont elles vont de pair. La thèse de la philosophe est la suivante : l'assignation d'un genre à la naissance d'un bébé s'accompagne généralement, de la part des médecins, d'une locution performative qui signe l'identité, « C'est une fille ! » ou « C'est un garçon ! », ou encore d'un événement graphique, c'est-à-dire du fait de cocher une case « féminin » ou « masculin » sur un document officiel². D'où l'idée que « le commencement de notre vie genrée reste un événement discursif³ ». En effet, ces premières interpellations et inscriptions genrées influencent notre développement en ce qu'elles orientent « les attentes et les fantasmes des autres, qui nous affectent de manière d'abord incontrôlable : c'est l'imposition psychosociale et la lente inculcation des normes⁴ ». Butler pense donc ensemble le genre et le « sexe », qui sont tous deux des constructions sociales, culturelles et politiques instables et changeantes⁵. Pour la philosophe, la différence sexuelle est construite par la séparation des

¹ Audre Lorde, *Sister Outsider*, traduit par Magali C. Calise, Genève, Éditions Mamamélis, 2018 [1984], p. 148.

² Cette bicatégorisation homme/femme ne tient cependant pas compte des personnes intersexes qui, à la naissance, ne sont ni tout à fait « garçon » ni tout à fait « fille ». Depuis le début du XX^e siècle, retrace la biologiste Anne Fausto-Sterling, les médecins sont parvenus à repérer dès la naissance (ou à l'adolescence si rien n'est distingué à la naissance) ces personnes intersexes, qui comptent pour environ 1,7 % des naissances, et à les transformer en « homme » ou en « femme » par des interventions chirurgicales et des traitements hormonaux. (Voir Anne Fausto-Sterling, *Corps en tous genres. La dualité des sexes à l'épreuve de la science*, traduit par Françoise Bouillot et Oristelle Bonis, Paris, La Découverte et Institut Émilie du Châtelet, 2012 [2000], p. 51.) En étiquetant les corps d'un sexe ou de l'autre et en intervenant pour que s'y conforment ceux qui y échappent, les médecins participent ainsi à la fabrication de cette vision binaire des sexes. Selon Fausto-Sterling, l'étude de la biologie humaine montre au contraire qu'il n'y a pas uniquement deux sexes, mais un continuum sexuel qui comporte de multiples degrés et variations.

³ Judith Butler, *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*, traduit par Christophe Jaquet, Paris, Fayard, 2016 [2015], p. 40-41.

⁴ *Ibid.*, p. 41.

⁵ Il importe de rappeler que le genre a d'abord servi, depuis *Sex and Gender* (1968) de Robert Stoller, à désigner la dimension socioculturelle de l'identité sexuelle et à la distinguer de sa dimension biologique, le sexe. Relevant d'un ensemble de comportements et de conventions sociales établis arbitrairement sur la base de la différence sexuelle, le genre constituait un outil pour dénaturer l'analyse des rapports sociaux. Dans un article fondateur paru en 1986, l'historienne Joan W. Scott explique notamment que le genre est une catégorie utile pour l'analyse historique parce que c'est une manière de « signifier des rapports de pouvoir » et, à plus forte raison, des rapports de pouvoir « fondés sur des différences perçues entre les sexes » qui, dans les sphères tant privées que publiques, aboutissent généralement

humain·e·s en deux genres, deux pôles identitaires antagoniques. Selon Julia Serano, il y a là ce qu'elle nomme un « sexisme oppositionnel », à savoir « la croyance que “femme” et “homme” sont des catégories rigides, mutuellement exclusives, possédant chacune un panel d'attributs, d'aptitudes, de capacités et de désirs spécifiques, distincts et dissociés⁶ ». C'est cette pensée binaire que Butler remet en question en théorisant plutôt la possibilité d'un « trouble dans le genre⁷ ». Ainsi le genre est-il performatif dans la mesure où le masculin et le féminin sont des énoncés qui réalisent, au fil de leurs réitérations, ce qu'ils nomment : « Le genre, c'est la stylisation répétée des corps, une série d'actes répétés à l'intérieur d'un cadre régulateur des plus rigides, des actes qui se figent avec le temps de telle sorte qu'ils finissent par produire l'apparence de la substance, un genre naturel de l'être⁸. » Performer un genre, c'est donc répéter les normes qui y correspondent, les « citer » et s'y conformer jour après jour, jusqu'à ce que l'enchaînement des répétitions produise « l'illusion d'un soi genré durable⁹ », c'est-à-dire, un « homme » ou une « femme »¹⁰.

2.2. « Fuck. C'est une fille » : réécrire la scène du berceau

Quel effet ont les noms par lesquels nous sommes appelé·e·s et avec lesquels nous grandissons, et ce, avant même d'accéder au langage ? Cette question s'avère particulièrement intéressante pour lire *Filles-commandos bandées*, *Royaume scotch tape* et *La dévoration des fées*,

à une domination du masculin. (Joan W. Scott, « Le genre. Une catégorie utile d'analyse historique » [1986], *Les cahiers du GRIF*, vol. 37-38, n° 1, 1988, p. 141.) Or ce « partage “naturalisé” entre sexe (biologique) et genre (social), entre nature et culture », comme le synthétise Éric Fassin, est remis en cause pour laisser place à une conception du genre comme étant « la connaissance qui organise nos perceptions de la “nature” », pour reprendre la reformulation proposée dix ans plus tard par Scott. (Éric Fassin, « Le genre aux États-Unis », dans Christine Bard, Christian Baudelot et Janine Mossuz-Lavau (dir.), *Quand les femmes s'en mêlent. Genre et pouvoir*, Paris, Éditions de la Martinière, 2004, p. 34. ; Joan W. Scott, *Gender and the Politics of History*, New York, Columbia University Press, 1999, p. xii. Passage traduit par Éric Fassin, *ibid*, p. 40.) Cette mise entre guillemets de la « nature » correspond, chez Butler, à celle du « sexe », que la philosophe conçoit, avec le genre, comme un construit social. Ainsi il n'y a pas de corps prédiscursif : pour Butler, le genre précède le « sexe » puisque c'est justement la pensée du genre qui permet de concevoir la différence physiologique comme produisant deux identités sexuelles distinctes et inconciliables. En parallèle à la critique butlérienne, Thomas Laqueur formule d'ailleurs une critique historique de la distinction entre sexe et genre en retraçant comment la construction sociale du sexe a évolué à travers le temps. (*La fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, traduit par Michel Gautier, Paris, Gallimard, 1992 [1990].)

⁶ Julia Serano, *Manifeste d'une femme trans et autres textes*, traduit par Noémie Grunenwald, Paris, Cambourakis, 2020 [2007], p. 24.

⁷ À la même époque, Elaine Showalter publie une étude sur l'anarchie sexuelle qui questionne également la division binaire masculin/féminin : *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*, New York, Viking, 1990.

⁸ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 109-110.

⁹ *Ibid.*, p. 265.

¹⁰ Dans la pensée butlérienne, si le genre est une construction, sa performance implique nécessairement la reconduction de normes. Or il existe toujours la possibilité que la performativité achoppe et que la reproduction du pouvoir produise des effets inattendus. Ainsi naissent parfois des performances subversives qui échappent à ce qui est attendu des « hommes » et des « femmes » et contrent la binarité. Il en sera question dans les parties suivantes de ce mémoire.

recueils qui jouent avec les identités, qui rejouent et déjouent les dénominations et les injures que l'on accole aux femmes. En ce sens, il apparaît incontournable de s'intéresser à la toute première des désignations qu'on leur attribue : celle de « fille ». Dans *La dévoration des fées*, le performatif qui signe l'identité genrée d'Adèle est, à ce titre, exemplaire : « Fuck. / C'est une fille. » (DF, 19) Prononcés par sa grand-mère, ces mots marquent à la fois la naissance de la p'tite et le décès de Blanche, sa mère, qui meurt en couches. Ils scellent la courte première partie du récit, préambule à cette déclaration annoncée avec force « elle le dit » :

Elle le dit au début, quand fut au commencement le verbe, quand furent les tout premiers mots, les premiers qu'elle ouït de sa vie. Cruelle parole d'or, d'évangile, inscrite à la migraine, don inaugural de marraine Carabosse infusé magiquement par doigts de fée doigts de dame : cinq mots, cinq, comme poison à l'oreille, comme oiselle de malheur, plombés, prophétiques, oraculaires; poudre de perlimpinpin et tout le bataclan, et en son cœur noir un futur fuseau acéré. (DF, 11)

Dans cet *incipit*, Catherine Lalonde réécrit la scène où les fées-marraines se rassemblent autour du berceau des nouveau-né·e·s pour prodiguer leurs dons, *topos* des contes de fées¹¹. Au sein de ce « cercle de femmes » (DF, 16), cependant, la marque du féminin apparaît comme un stigmate¹² et la réaction de Grand-maman, plus qu'une exclamation de dépit, agit comme une véritable malédiction. Le « don inaugural de marraine Carabosse » – plus sorcière que fée – est un « poison », un « fuseau acéré » dans le « cœur noir » d'Adèle. La poète reprend ainsi certains motifs du conte de *La Belle au bois dormant*, maudite par une vieille et méchante fée, et condamnée à mourir en se perçant la main d'un fuseau. Or ici, le fuseau acéré se trouve à même le cœur de la p'tite, danger constant planant sur son existence telle l'épée de Damoclès. Comme dans les contes de fées où le destin des personnages féminins est prédéterminé – attendre, rencontrer le prince charmant, se marier et avoir des enfants, suivant le schéma consacré –, l'existence de la p'tite est vouée à suivre la funeste prédiction que concentrent les cinq mots « plombés, prophétiques, oraculaires » prononcés par Grand-maman : celle d'être une fille. Aussi le mot « fille » détermine-t-il son existence au point où « la p'tite » – l'*enfant*, la *fillette* – est la désignation qui remplace pour Adèle toute forme de prénom, et ce, jusqu'à l'ultime poème du récit. Un autre passage est d'ailleurs

¹¹ Dans *Ce qui restera*, qui débute par une scène analogue, Catherine Mavrikakis explicite la signification de ce motif que partagent maintes réécritures de contes de fée : « Au tout début, il y a ces mots proférés au-dessus du berceau ou du ventre gros de la mère. On lance des sorts à celle qui verra le jour, on lui concocte un avenir, on la prédestine aux plus hautes tâches, à la gloire, à la renommée ou encore à pas grand-chose. [...] Qu'elles soient sept, onze, douze ou trois, les fées ont le pouvoir de créer l'avenir d'un enfant. Elles se présentent comme les grandes narratrices d'une existence déjà toute tracée. » (Catherine Mavrikakis, *Ce qui restera*, Montréal, Québec Amérique, 2017, p. 13-14.)

¹² Traitant du « gynocide », de l'élimination quasi systématique des filles (aussi appelé « féminicide »), Lucie Joubert souligne d'ailleurs « l'utilité du néologisme et du y de l'étymologie (gyn/femme) » qui « affich[e] le féminin comme une cicatrice ». (« Gynocide », dans Isabelle Boisclair, Lucie Joubert et Lori Saint-Martin, *op. cit.*, p. 91.)

contenu dans l'incipit de *La dévoration des fées*, qui « dévore et digère les grands textes des “femmes fortes” de la littérature québécoise¹³ », à commencer par ceux d'Anne Hébert. La naissance de la p'tite fait effectivement écho à un chapitre de *Kamouraska* (1970) dans lequel Elisabeth – elle aussi appelée « la Petite » par sa famille – songe à l'époque où elle était encore dans le ventre de sa mère :

Ma mère en grand deuil me porte dans son ventre, comme un fruit son noyau. [...] Peut-être pourrais-je voir des images du monde d'alors par les yeux, rougis de larmes, de la jeune veuve qui est ma mère ? Le cercueil de mon jeune père quitte la maison. Ma mère s'évanouit. Et moi, bien enfermée à double tour, je lui donne des coups de pied dans le foie. Pour la réveiller. Je me démène comme un cabri. Nous pourrions en mourir toutes les deux, ma mère et moi, d'un évanouissement aussi terrible et prolongé. / — Quelle petite fille malfaisante ! / Est-ce là la première voix du monde qui parvient à mes oreilles¹⁴ ?

L'exclamation « Quelle petite fille malfaisante ! » proférée à l'encontre d'Elisabeth apparaît liée au « Fuck. / C'est une fille » de *La dévoration des fées*, dont le juron rend explicite la hargne contenue dans la phrase hébertienne. Farouchement entêtée à vivre même si la mère qui la porte se laisserait bien mourir, réprimandée pour sa turbulence avant même sa naissance, Elisabeth vient au monde sous de funestes auspices, comme Adèle. Si la remontrance qui retentit dans *Kamouraska* est animée par une irritation envers l'enfant à naître tandis que l'exclamation qui accueille la naissance d'Adèle exprime une déception devant le sexe du bébé, les deux phrases se rejoignent par leur violence et leur portée inaugurale, qui leur confèrent la valeur de malédictions. Marquée par la phrase dont elle estime qu'il s'agit de la première entendue de sa vie, sorte d'« avant-premier souvenir¹⁵ », Elisabeth, qui comme Adèle grandit auprès d'un parent affecté par le deuil, devient une enfant indisciplinée : « la Petite [...] a le diable dans le corps. [...] C'est une vraie sauvageonne¹⁶ », aux dires de ses tantes et des bonnes qui se succèdent auprès d'elle.

Ses tantes n'en jouent pas moins le rôle de protectrices auprès d'Elisabeth, dont elles finissent par prendre en charge l'éducation. Les « trois vieilles fées¹⁷ », comme les appellera le premier mari d'Elisabeth, sont pour elle de véritables fées-marraines veillant sur son berceau : « Mes petites tantes m'embrassent et me cajolent. Elles sentent la naphtaline et le pain d'épice. [...] Mes trois tantes, la peau presque fraîche, sur des os d'oiseaux. Leurs yeux de jais tout ronds et brillants, fixés sur moi. Toute l'adoration du monde¹⁸. » Ce passage de *Kamouraska* constitue

¹³ Marie Parent, « Déjouer l'absence pour inventer une transmission féministe », *Voix et Images*, vol. 43, n° 3, 2018, p. 139.

¹⁴ Anne Hébert, *Kamouraska*, Paris, Seuil, 2006 [1970], p. 51.

¹⁵ Catherine Mavrikakis présente ainsi son propre récit de fée marraine. (Catherine Mavrikakis, *op. cit.*, p. 13.)

¹⁶ Anne Hébert, *Kamouraska*, *op. cit.*, p. 51 et 53.

¹⁷ *Ibid.*, p. 114.

¹⁸ *Ibid.*, p. 53.

également l'intertexte principal de « i put a spell on you », second poème du recueil de Chloé Savoie-Bernard. Répondant au roman hébertien, la voix poétique de *Royaume scotch tape* pose elle aussi un regard rétrospectif sur sa naissance, mais en déplaçant quelque peu la scène. Ainsi, elle aménage une brèche qui laisse entrevoir une menace diffuse planant sur l'existence des filles :

toutes les fées se sont penchées sur mon berceau [...]
mais si elle étaient toutes là à veiller sur mon sommeil
certaines avaient-elles le cœur noirci
et la bienveillance des unes aura-t-elle suffi
à empêcher l'haleine fétide des autres d'atteindre mes pores
pour me bercer de leurs sorts mauvais jusqu'à ce que j'y chavire (*RST*, 10)

Reprenant comme Hébert et Lalonde ce moment où les fées-marraines se penchent sur le berceau des nouveau-né·e·s, *topos* des contes de fées, Savoie-Bernard lui confère une atmosphère inquiétante, concentrant dans le « cœur noirci » et l'« haleine fétide » des fées un obscur danger associé au fait même d'être une femme, qui apparaît dès lors comme une véritable malédiction : « a spell », un « sor[t] mauvais ». Ce sortilège qui est prononcé ici à l'endroit du sujet poétique, *spelled* – c'est-à-dire épelé, suivant le second sens du terme –, n'est-ce pas encore le mot « fille » ? Autant Savoie-Bernard que Lalonde interrogent effectivement la construction discursive du féminin, c'est-à-dire la « fillation », pour reprendre le terme employé par Judith Butler, qui conçoit la féminité comme « la citation contrainte d'une norme, dont l'historicité complexe est indissociable de relations de discipline, de régulation et de punition¹⁹ ».

Dans *La dévoration des fées*, cette construction²⁰ transparaît particulièrement dans les attentes entretenues à l'endroit d'Adèle par sa grand-mère lorsqu'elle est confrontée au « ressac pulsant et obstiné du désordre » (*DF*, 52), qu'elle affronte quotidiennement :

Job de fille, se dit-elle, maudite job de fille [...]. Elle a hâte que la p'tite pousse en lourdeurs, levain de seins et levures de hanches, que les menstrues l'ancrent, coton au cul pieds nus dans la cuisine, mains à la pâte licou au col; elle a hâte que la p'tite arrive, enfin, dans sa vie de femme faite; sa vie de femme faite de sang et d'eau de vaisselle (*DF*, 52-53)

Faite de « levain » et de « levures », la p'tite est une pâte que façonne l'existence jusqu'à ce que, sous l'effet du temps, elle devienne une « femme faite » ; or elle-même doit mettre les « mains à la pâte ». Voilà qui montre bien le caractère cyclique de la « fillation » dans *La dévoration des fées*, où les filles, nombreuses, le sont d'abord au sens généalogique : ce sont des « filles de » (comme

¹⁹ Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, op. cit., p. 338.

²⁰ Voir aussi Elena Gianini Belotti, *Du côté des petites filles*, Paris, Des Femmes, 1974 [1973]. Précurseur dans les études de genre, cet essai traite de la socialisation des filles et du traitement différent qu'elles reçoivent dès l'enfance.

Wilfred Thomassin fille), des femmes qui se lèguent gestes et objets « de mère en fille » (*DF*, 46), « de grand-mère en fille depuis les grottes » (*DF*, 81). Elles forment donc une « trâlée généalogique de grand-mamans mères filles martyres, femmes à suer la race » (*DF*, 48). Le travail de reproduction sociale qui incombe à ces femmes, dont la vie est à la fois faite « de sang » (procréation, soin des enfants) et « d'eau de vaisselle » (travail domestique), apparaît ici dans ce qu'il a de répétitif, de pénible et d'étouffant. Il s'agit en effet d'un travail non valorisé, « qui ne laisse pas de trace [...], se refait tous les jours, ne porte pas de nom²¹ ». Le sang et l'eau de vaisselle – soit deux liquides constitutifs – dont sont faites les femmes insistent également sur la manière dont la « fillation » s'incarne dans leurs corps. Lorsque, dans *Kamouraska*, la jeune Elisabeth a ses règles pour la première fois, ses tantes lui expliquent que « [c]'est la loi du monde » ; devant cette expression, « [t]ante Angélique demeure troublée, confuse et ravie. La loi du monde. Une profonde et mystérieuse solidarité féminine semble lui promettre tout un destin fabuleux et romanesque²². » Dans *La dévoration des fées*, Catherine Lalonde laisse entrevoir comment la radieuse promesse que recèle la puberté féminine peut être trompeuse. Les « menstrues » qui « ancrent » la p'tite, « coton au cul pieds nus dans la cuisine », s'accompagnent d'un « licou au col » qui trahit le caractère oppressant de cette « fillation » très tôt encadrée par des mécanismes de contrôle²³, comme le découvre aussi Elisabeth²⁴.

Un poème de *Royaume scotch tape* exprime justement le désenchantement ressenti par les filles qui se sont identifiées, petites, aux protagonistes des contes de fées et des romans de *fantasy* :

ostie d'enfance à lire harry potter [...]
calice d'enfance narnia ostie d'alice
derrière le miroir il n'y a que le plomb
qui pèse lourd l'armature
de nos espoirs crevés
dont les débris rampent
jusqu'à l'adolescence
pour nous border d'échardes

magie glucose-fructose (*RST*, 61)

Alors qu'elles expérimentent en grandissant les aspects douloureux de la « féminité », elles

²¹ Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, Paris, Livre de poche, 2017 [2007], p. 127.

²² Anne Hébert, *Kamouraska*, *op. cit.*, p. 55.

²³ Empruntée au recueil *À la surface* (2013) de Dorothee Volut, la phrase « La petite a ses choses, il va falloir la surveiller » qui donne son thème à un numéro de *Moebius* exprime le contrôle qui vient avec la maturité sexuelle des filles. (Roxane Desjardins et Jean-Michel Thérout, « La peste de la moitié du monde », *Moebius*, n° 156, 2018, p. 7-9.)

²⁴ La puberté signe pour Elisabeth l'entrée dans une union conjugale malheureuse. « Les liens du mariage, c'est ça. Une grosse corde bien attachée pour s'étouffer ensemble », lui dit d'ailleurs, lors d'une crise, son époux violent. (Anne Hébert, *Kamouraska*, *op. cit.*, p. 86.) Voilà qui fait écho au « licou au col » de *La dévoration des fées*.

découvrent le caractère illusoire de ces récits, souligné par la référence au sirop de glucose-fructose, ingrédient édulcorant qui entre dans la composition de nombreux succédanés alimentaires. Une série de courts poèmes en vers libres disséminés au fil du recueil contient aussi des discours contraignants adressés aux femmes. Ces derniers s'expriment « à la clinique » (*RST*, 58), dans les blogues (*RST*, 54) et, surtout, dans les livres de maternité pour « se préparer pour la venue de bébé » (*RST*, 38) et les magazines féminins expliquant comment « accueillir l'enfant qui vient en quatre étapes faciles » (*RST*, 70). On y retrouve une pluralité de sentences et de lieux communs sur l'expérience de l'accouchement et sur « l'amour » maternel : « tu comprendras quand tu auras / ta propre marmaille » ; « votre utérus est la maison de l'enfant que vous attendez » ; « la manière dont je les aime / c'est la forme la plus pure de l'amour / la plus inconditionnelle » ; « vous en aurez / d'autres quand vous / serez prête » ; « vous oublierez / toute la douleur / de l'accouchement / quand vous verrez le visage / de votre poupon / pour la première fois²⁵ ». Ces prescriptions ainsi isolées, leur volonté de persuasion est manifeste. Elles laissent voir le ton irréfutable qu'elles se donnent, appuyé par la répétition du « tu » et du « vous », qui accentuent le contact avec leurs destinataires. Parasitant la voix du sujet poétique²⁶, ces témoignages et conseils de « psycho pop » illustrent la manière dont les normes et les impératifs sont présents dans la vie des femmes et sont très souvent intériorisés par elles ; ils donnent à voir comment se construisent le genre et, plus largement, le système hétéronormatif. En effet, pour Judith Butler, la féminité et la « fillation » s'inscrivent dans ce qu'elle nomme « la fiction régulatrice de la cohérence hétérosexuelle²⁷ » puisqu'elles consolident et reconduisent la matrice de pouvoir hétéronormative :

Les normes de genre opèrent en exigeant l'incarnation de certains idéaux de féminité et de masculinité, qui sont presque toujours liés à l'idéalisation du lien hétérosexuel. En ce sens, le performatif inaugural « C'est une fille ! » anticipe l'arrivée, pour finir, de la déclaration légitimatrice « vous êtes maintenant unis par les liens du mariage »²⁸.

Ici encore, la manière dont le discours réalise, *performe* le système de genre est appuyée. On retrouve une équation analogue dans la pensée de Monique Wittig, qui considère que la « catégorie

²⁵ *RST*, p. 18, 38, 54, 58 et 70 respectivement.

²⁶ Il importe toutefois de mentionner que la voix poétique y répond (« peut-être jamais », rétorque-t-elle lorsque l'on évoque « [s]a propre marmaille » : *RST*, 18) et cite également des discours où filtre une ambivalence par rapport à la relation mère-enfant, voire une faillite de la parentalité. C'est le cas des billets anonymes laissés sur le « forum parents malgré tout » (« c'est qu'il est si vivant dans son berceau / si agité si grouillant / c'est qu'il m'a tout volé de ma vitalité / [...] l'oxygène est parti de son bord à lui il ne m'en reste plus » : *RST*, 45) et sur le blogue « www.mamanpasfineenfantheureux.blogspot.ca » (« des fois j'ai envie de les étriper quand ils sont tannants » : *RST*, 54). Dans ces espaces virtuels où les « mamans » ne sont « pas fine[s] » et où les parents le sont à contrecœur, mais le sont « malgré tout », existent ainsi des figures parentales brisées, à bout de souffle, qui crochissent le portrait de la maternité parfaite.

²⁷ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 261.

²⁸ Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, *op. cit.*, p. 338.

de sexe » naturalise le travail reproducteur exigé des femmes :

La catégorie de sexe est la catégorie qui établit comme « naturelle » la relation qui est à la base de la société (hétérosexuelle) et à travers laquelle la moitié de la population – les femmes – sont « hétérosexualisées » [...] et soumises à une économie hétérosexuelle. Car la catégorie de sexe est le produit de la société hétérosexuelle qui impose aux femmes l'obligation absolue de la reproduction de « l'espèce », c'est-à-dire de la reproduction de la société hétérosexuelle²⁹.

Pour Wittig, l'hétérosexualité n'est pas une simple pratique sexuelle, mais un « régime politique³⁰ » fondé sur le travail reproducteur des femmes, lui-même régi par ce qu'elle appelle le « contrat hétérosexuel³¹ ». À la suite de Wittig, Paul B. Preciado décrit l'hétérosexualité comme une « technologie bio-politique destinée à produire des corps straight³² », puis comme une « technologie sociale de reproduction politiquement assistée³³ », débusquant ainsi l'idéologie patriarcale de la reproduction. Qu'est-ce que cela signifie pour les corps des femmes – pour celles qui sont assignées femmes, socialisées femmes ou qui ont choisi de devenir femmes ? Revenons-en à la prophétie prononcée, dans *La dévoration des fées*, par Grand-maman :

La p'tite a treize ans. [...] Grand-maman attend la prophétie, attend de voir la p'tite en rang militaire de chair et d'elles fraîches : attend qu'elle revienne sèche, vieille; qu'elle revienne effacée sinon morte, comme toutes : de honte, de viol, [...] de famille, de retenue, de gêne, de haine, de silence, de torchage, mortes de p'tit point, de têtées, mortes au fond du lac, le pied dans le piège, la bague au doigt – mortevivante comme toutes les autres toutes les mêmes. Mortes de vivre. Comme toutes. (DF, 80)

Ici, les corps des femmes sont rendus « straight » parce que placés « en rang militaire » dont il n'est pas possible de s'échapper, « en rang militaire de chair » fraîche attendant d'être asséchée, épuisée et flétrie prématurément par l'exercice de rôles prédéterminés comme ceux d'épouse (« famille »), de mère (« têtées ») et de ménagère (« p'tit point », « torchage »). Par le rapprochement de la « bague au doigt » et du « pied dans le piège », la conjugalité apparaît comme une union contraignante³⁴ – comme le suggère aussi, chez Savoie-Bernard, la référence à la chanson de Screamin' Jay Hawkins³⁵. « Mortes de vivre », les femmes mènent une existence oxymorique, une vie qui tue. Énumérés pêle-mêle, sévices et douleurs les attendent et s'accumulent sur un continuum allant de la « honte » et de la « haine » au meurtre brutal de femmes jetées « au fond du lac ». Une prédestination à la souffrance est d'ailleurs inscrite à même le paysage, entièrement connoté au

²⁹ Monique Wittig, « La catégorie de sexe » [1976], *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018 [2001], p. 48.

³⁰ Monique Wittig, « À propos du contrat social » [1989], *ibid.*, p. 84.

³¹ *Ibid.*, p. 80.

³² Paul B. Preciado, publié sous Beatriz Preciado, « Multitudes queer », *Multitudes*, vol. 2, n° 12, 2003, p. 18.

³³ Paul B. Preciado, *op. cit.*, p. 55.

³⁴ L'expression « se mettre la corde au cou », qui désigne l'acte de se marier, véhicule un message semblable.

³⁵ « I Put a Spell on You » narre la passion d'un amant jaloux qui menace sa compagne : « I put a spell on you / Because you're mine / Stop the things you do / Watch out / I ain't lyin' / Yeah, I can't stand / No runnin' around [...] ». (Screamin' Jay Hawkins, « I Put a Spell on You », single *"I Put a Spell on You" / "Little Demon"*, Okeh Records, 1956.)

féminin, de Sainte-Amère-de-Laurentie. C'est entourée de la « rivière aux Petites-Chinoises » (DF, 51), du « lac aux Truies » (DF, 68), de la « rivière à Mort » (DF, 98), de la « forêt de l'Arbre-à-la-pendue » (DF, 108), du « trou dit de la Maudite » (DF, 108) et du « rang de la Belle-de-jour » (DF, 108) que grandit la p'tite. Le nom du village lui-même « surdétermine l'absence de la mère³⁶ », souligne Isabelle Boisclair, qui y lit une reprise du « a » privatif de *L'amèr* (1977) de Nicole Brossard. C'est là une toponymie mortifère où les femmes, maudites, animalisées et sexualisées, sont destinées à mourir ou à disparaître. À cet égard, Wittig est catégorique : « Être assassinée et mutilée, être torturée et maltraitée physiquement et mentalement ; être battue et être forcée à se marier, tel est le destin des femmes³⁷. » Si, plusieurs décennies plus tard, ce compte rendu radical est à nuancer, une certaine « dévalorisation sociale du féminin » demeure et « se traduit encore et toujours en salaires inférieurs, en sous-représentation politique, en viols, en agressions³⁸ ». Plus récemment, un constat similaire à celui de Wittig est posé dans un ouvrage collectif pluridisciplinaire portant sur les violences faites aux femmes :

Objet de désir ou de convoitise, instrument de soumission et de domination, le corps [des femmes] est objet d'agressions qui le marquent, le blessent, l'outragent, le détruisent. [...] De tout temps et en tous lieux ou presque le corps des femmes est une propriété dont les hommes ont disposé, un bien que l'on s'échange contre une dot, un terrain ou un troupeau, objet d'échange au mieux, de brutalité au pire³⁹.

Ainsi, les mots « C'est une fille » demeurent « les plus meurtriers du monde⁴⁰ ». C'est ce qui est expliqué dans *La malédiction d'être fille* (2019), vaste enquête sur les violences faites aux filles dans le monde, une réalité qui demeure « terriblement contemporaine⁴¹ ». Plusieurs écrivaines continuent d'ailleurs à lier ces violences au terme « fille·s », que l'on songe à Tupelo Hassman dans *La fille* (2012), à Eimear McBride dans *Une fille est une chose à demi* (2013), à Anne Thériault dans « Being A Girl. A Brief Personal History of Violence » (2015), à Edna O'Brien dans *Girl* (2019) et à Camille Laurens dans *Fille* (2020). Dans la même veine, *Cours petite fille !* (2019) est le titre qu'ont choisi les collaborateur·rice·s d'un ouvrage collectif sur le mouvement

³⁶ Isabelle Boisclair, « Le lieu tabou. Désordonner l'espace dans *La dévoration des fées* de Catherine Lalonde », communication présentée dans le cadre du colloque annuel de l'ALCQ, University of British Columbia, 3 juin 2019.

³⁷ Monique Wittig, « La catégorie de sexe », *op. cit.*, p. 45.

³⁸ Catherine Mavrikakis, « Faut-il beaucoup aimer les femmes ? », *loc. cit.*, p. 27.

³⁹ Lydie Bodiou *et al.* (dir.), *op. cit.*, p. 16.

⁴⁰ Dominique Sigaud, *La malédiction d'être fille*, Paris, Albin Michel, 2019, p. 35. Un lien analogue est tracé par Evan Grae Davis, dont le documentaire sur le féminicide se nomme *It's a Girl!* (2012).

⁴¹ « Fémicide, inceste, filiacide, mariage d'enfants, fœticide, mutilations sexuelles, prostitution, esclavage sexuel : la violence faite aux filles est un invariant de l'histoire humaine et une réalité terriblement contemporaine. [...] Comment se fait-il qu'en 2019 des milliers de filles soient éliminées, ou le sexe tranché ou violées impubères par des hommes de vingt ans leurs aînés le plus "légalement du monde", ou vendues ou esclaves domestiques et sexuelles aux États-Unis, en Inde, en Arabie saoudite, au Guatemala ? » (Dominique Sigaud, *op. cit.*, p. 24 et 28.)

#MoiAussi et sur les effets mondiaux de sa dissémination. Bien que les violences commises envers les filles soient mises en lumière par de nombreuses autrices, elles demeurent largement banalisées, normalisées et même érotisées dans les représentations culturelles. Un essai intitulé *Dead Girls* (2018) analyse justement la fascination qu'exercent les filles brutalisées, abusées, profanées et assassinées dans la culture américaine contemporaine, où elles constituent la matière d'innombrables créations masculines⁴². L'artiste Vivek Shraya met le doigt sur le rapport qui existe entre la violence faite aux filles et le terme qui sert à les désigner, expliquant comment on lui a « appris à craindre le mot “fille” en le transformant en arme pour [la] blesser⁴³ ».

2.3. Pouvoir et résistances

S'il est abondamment question, chez Chloé Savoie-Bernard et chez Catherine Lalonde, des violences que recèle et promet l'assignation à la catégorie *femmes*, souvent canalisées dans le vocable « fille·s », nul adversaire explicite n'est pointé dans *Royaume scotch tape* ou dans *La dévoration des fées*. Ces poètes ne proposent effectivement pas une vision binaire ou manichéenne du monde où il y aurait, d'un côté, les dominant·e·s et, de l'autre, les dominé·e·s, mais plutôt un enchevêtrement de rapports de pouvoir s'incarnant dans des normes, des impératifs et des modèles contraignants. Aussi apparaît-il fécond de penser le pouvoir en termes de « champ des rapports de force⁴⁴ ». Cette conception particulière du pouvoir est celle de Michel Foucault dans *La volonté de savoir* (1976), premier tome de son *Histoire de la sexualité*, ouvrage cardinal sur lequel se sont appuyées maintes théoriciennes du genre et de la diversité sexuelle, dont Teresa de Lauretis, Eve Kosofsky Sedgwick et, surtout, Judith Butler. Dans la théorie foucauldienne, le pouvoir, fondamentalement relationnel, est omniprésent et se définit comme la « multiplicité des rapports de force⁴⁵ ». Le pouvoir n'est pas détenu par quiconque ; ce sont les rapports de pouvoir qui, au contraire, nous constituent tous·te·s. La performativité butlérienne est fondée sur cette conception particulière où le pouvoir n'est pas seulement pensé de manière négative – sur le mode de la coercition, de l'interdiction ou du refoulement –, mais également de manière positive, pour sa capacité à produire et à créer. La penseuse l'aborde dans *La vie psychique du pouvoir* (1997), ouvrage traitant du concept d'assujettissement et du paradoxe sur lequel il s'érige, à savoir que le

⁴² Voir Alice Bolin, *Dead Girls. Essays on Surviving an American Obsession*, New York, Harper Collins, 2018.

⁴³ Vivek Shraya, *J'ai peur des hommes*, traduit par Arianne Des Rochers et Kama La Mackerel, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2020 [2018], p. 15.

⁴⁴ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, t. I, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 2013 [1976], p. 128.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 121.

pouvoir est à la fois *créateur* et *opresseur* du sujet : « Pouvoir exercé sur un sujet, l’assujettissement est néanmoins un pouvoir *assumé par* le sujet, une assomption qui constitue l’instrument de devenir de ce sujet⁴⁶. » Ainsi, le pouvoir est ce qui, par le processus sans cesse répété de l’assujettissement, écrase et produit à la fois le sujet, impliquant paradoxalement sa *sujétion* et sa *subjectivation*. Aussi n’échappe-t-on pas au pouvoir, qui porte en lui-même la possibilité de sa propre subversion. La question stratégique est donc de savoir « comment et dans quelle direction nous pouvons travailler les rapports de pouvoir qui nous travaillent⁴⁷. »

Cette conception du pouvoir se révèle particulièrement éclairante pour analyser les stratégies de résistance langagière que déploient des poètes comme Josée Yvon, Chloé Savoie-Bernard et Catherine Lalonde, qui, par le discours, se moquent des pouvoirs, les détournent et les font dériver. Comme l’explique Foucault, « [l]e discours véhicule et produit du pouvoir ; il le renforce mais aussi le mine, l’expose, le rend fragile et permet de le barrer⁴⁸. » Dans le poème « i put a spell on you », d’abord, le refus d’un destin mortifère tracé d’avance passe justement par la revendication et la reprise d’un terme dépréciatif transformé en lieu d’identification positif. Le sujet du poème préfère effectivement « [s]e faire roturière » (*RST*, 10) qu’accepter les dons des fées. Ce faisant, c’est le titre de princesse que la locutrice décline. Son refus s’inscrit cependant dans un rejet plus vaste, celui d’un imaginaire de l’élection, du « donné tout cru » (*RST*, 10). Adoptant la posture de la roturière⁴⁹, c’est-à-dire de celle qui n’est pas née noble, la voix poétique refuse d’être privilégiée à la naissance et perce à jour tout un système qui associe la méchanceté à la laideur. Les femmes y sont divisées en deux groupes : d’un côté, les héroïnes douces, belles, passives et bonnes ; de l’autre, les rivales méchantes, jalouses, laides et, bien souvent, vieilles⁵⁰. De tous les dons offerts par les fées, elle en repousse un en particulier : celui de la beauté, qui agit dans les sociétés occidentales comme un « signe d’élection et de salut⁵¹ ». Par ailleurs, un autre poème de *Royaume scotch tape* intitulé « beauté formol » exprime bien la manière dont la beauté est brandie comme une panacée pouvant adoucir tous les malheurs et les épreuves :

⁴⁶ Judith Butler, *La vie psychique du pouvoir. L’assujettissement en théories*, traduit par Brice Mathieussent, Paris, Éditions Léo Scheer, 2002 [1997], p. 35. L’autrice souligne.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 157.

⁴⁸ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 133.

⁴⁹ Lié au système féodal, le terme « roturière » détonne chez Savoie-Bernard. Or sorcières et roturières sont historiquement liées, les chasses aux sorcières correspondant à la campagne de répression menée pour briser les révoltes paysannes contre l’institution du servage au Moyen Âge. Voir Silvia Federici, *Caliban et la sorcière. Femmes, corps et accumulation primitive*, traduit par Julien Guazzini et le collectif Senonevero, Genève, Entremonde, 2014 [1998].

⁵⁰ Cf. Mélanie Dulong, « Corps de femmes et contes de fées. Une étude de “La femme de l’Ogre” de Pierrette Fleutiaux et *Peau d’âne* de Christine Angot », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2011, f. 26.

⁵¹ Jean-François Amadiou, *Le poids des apparences. Beauté, amour et gloire*, Paris, Odile Jacob, 2005 [2002], p. 61.

une réceptionniste deux fois une infirmière
un membre du personnel soignant et même
la médecin alors qu'elle avait les mains
dans mon sexe me défaisant de ma grossesse
chaque fois elles m'ont dit tu es belle

[...] alors vraiment je suis belle grand bien m'en fasse
ça me fait une belle jambe les chevilles coincées
dans les étriers un bébé mort en petits morceaux
entre les jambes (RST, 23)

Avec l'expression *faire une belle jambe*, Chloé Savoie-Bernard entreprend un renversement ironique de cette proposition et fait voir sa futilité en confrontant la beauté à la posture – au sens propre comme au figuré – de la patiente, dont elle souligne la vulnérabilité. Alors que la locutrice se prononce avec lucidité quant à l'impuissance de sa beauté, elle débusque le pouvoir rédempteur qui lui est associé : « il meurt il meurt je suis belle / est-ce que cela m'absout est-ce que / cela me sauve ? » (RST, 23) Voilà qui met en lumière comment la voix poétique, au mépris de sa subjectivité, se voit réduite à son apparence alors qu'elle traverse un épisode douloureux. Cet aspect est d'autant plus flagrant dans « i put a spell on you » de par la reprise de l'imaginaire des contes de fées. L'apparence physique joue en effet un rôle central dans ces récits, car si les héros mènent à bien leurs quêtes grâce à leurs actions, les héroïnes doivent généralement tout à leur beauté :

la femme n'est jamais représentée comme un sujet actif et désirant et [...] est presque toujours stéréotypée, idéalisée ou dénigrée, ce qui, d'une manière ou d'une autre, tend à l'objectiver. À l'inverse du personnage masculin, qui est caractérisé par son courage ou par d'autres vertus liées au domaine de l'action, elle est valorisée pour son apparence physique et sa passivité⁵².

Dans la majorité des contes de fées, les personnages féminins sont effectivement contraints d'attendre que se présente un prince qui reconnaisse leurs vertus, les sauve et les épouse. Voilà qui reconduit une adéquation historique entre féminité et passivité, à laquelle sont exposés les enfants dès leur plus jeune âge : « Tant de princesses endormies, blanches comme neige et belles au bois dormant, inscrivent d'emblée les petites filles dans un imaginaire du ne-pas-faire, de l'attente et de l'élection⁵³. » Dans le poème de Savoie-Bernard, le rejet de cette passivité prend la forme d'un renversement des comportements attendus avec la subversion du motif du miroir magique et de la trame de *La Princesse au petit pois* :

ai craché dans la soupe du miroir au lieu de lui demander qui était la plus belle
chaque soir ai ramassé le petit pois qui m'empêchait de dormir
l'ai enfilé sur la corde raide d'un chapelet à jamais inachevé
que j'égrène pour que vous n'ayez pas raison de moi (RST, 11)

⁵² Mélanie Dulong, *op. cit.*, f. 20.

⁵³ Martine Delvaux, *Les filles en série, op. cit.*, p. 41.

Crachant dans la soupe de ce qui, pourtant, l'avantagerait, la voix féminine refuse de *voir dans sa soupe* un quelconque prince charmant à attendre sagement et emploie plutôt la profanation pour se rebeller contre la minauderie que l'on attend d'elle. La « soupe » dans laquelle elle crache rappelle d'ailleurs le chaudron magique que possèdent les sorcières dans les contes de fées. Plus encore, la locutrice fait preuve d'une forte agentivité en reprenant, pour s'émanciper, ce qui « [l]'empêch[e] ». Confectionnant méticuleusement un chapelet de ce petit pois – qui, dans le conte d'Andersen, est justement ce qui signe le destin matrimonial de la princesse –, elle fait de son égrenage résolu un geste incantatoire à valeur de résistance, un combat « à jamais inachevé » qui la maintient « sur la corde raide ». Impliquant le maniement de cette « arm[e] de défense féminine⁵⁴ » qu'est l'aiguille, la confection du chapelet n'est d'ailleurs pas sans rappeler le geste d'Elisabeth dans *Kamouraska* lorsqu'elle brode patiemment « une rose rouge éclatante » qui choque ses tantes et symbolise le meurtre de son mari : « S'éveillent la laine écarlate, les longues aiguillées, le patient dessin de la fleur de sang. Le projet rêvé et médité, à petits points, soir après soir, sous la lampe. Le meurtre imaginé et mis en marche à loisir⁵⁵. » Dans *Royaume scotch tape*, cet esprit de résistance culmine dans la strophe finale du poème avec une revendication de la figure de la sorcière, qui porte tout le recueil : « oui me faire sorcière pour construire / mon propre royaume et en découdre avec le vôtre » (*RST*, 11). Ce « royaume » en place que la voix féminine désigne comme « le vôtre » et avec lequel elle souhaite « en découdre » semble être celui du conte de fées et de ses représentations stéréotypées, mais également un certain ordre social qui astreint les femmes et les hommes à des rôles prédéterminés et contraignants – ce que Judith Butler identifie comme « l'emprise coercitive des normes sur la vie genrée⁵⁶ ». Ainsi la voix poétique se range-t-elle non pas du côté des élues, mais des sorcières et des « roturière[s] », de manière semblable à Virginie Despentes lorsqu'elle affirme, dans le célèbre *incipit* de *King Kong Théorie* (2007), « écri[re] de chez les moches, pour les moches, les vieilles, les camionneuses, les frigides, les mal baisées, les imbaissables, les hystériques, les tarées, toutes les exclues du grand marché à la bonne meuf⁵⁷. » Ici encore, les sorcières, qui, indépendantes et insoumises, « se crée[nt] elle[s]-même[s], hors de l'ordre patriarcal⁵⁸ », agissent comme symboles de résistance à l'ordre hétéronormatif : « Leur savoir aussi

⁵⁴ Yvonne Verdier, *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard, 1979, p. 240.

⁵⁵ Anne Hébert, *Kamouraska*, *op. cit.*, p. 42. Si le motif qu'elles brodent généralement « résume [...] tout l'avenir des filles, ce qui les attend : une vie de jeune fille chargée de devoirs religieux et d'espairs amoureux, et au bout... le mariage », comme le soutient Yvonne Verdier, Elisabeth, au contraire, passe précisément par le maniement de l'aiguille pour imaginer sa révolte contre son sort et contre l'emprise de son époux. (Yvonne Verdier, *op. cit.*, p. 186.)

⁵⁶ Judith Butler, *Rassemblement*, *op. cit.*, p. 45.

⁵⁷ Virginie Despentes, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁸ Lori Saint-Martin, « Figures de la sorcière dans l'écriture des femmes au Québec », *op. cit.*, p. 188.

bien que leur différence – les sorcières étaient souvent des femmes sans mari et sans enfant – s’avéraient une menace pour les structures sociales qui n’admettaient guère de conduites hétérodoxes⁵⁹. » Sans nier son association à la laideur, à la réclusion et à la puissance maléfique, la poète reprend les traits attribués à la sorcière et en fait les marques de sa capacité à lutter contre les forces de l’ordre et à gouverner elle-même son existence. Ainsi revendiqué et resignifié, le terme « sorcière » parvient à rallier les différentes dissidentes du genre que sont les roturières, les moches, les vieilles et les camionneuses – celles qui, incapables ou refusant de se faire princesses et de se conformer aux attentes sociales liées au féminin, déçoivent, détonnent ou scandalisent. Le choix du verbe « en découdre » à la fin du poème de Savoie-Bernard n’est d’ailleurs pas anodin et renvoie, au-delà de sa valeur de défi, à l’image du tissage qui revient dans *Royaume scotch tape* comme un leitmotiv, reparaissant incessamment pour figurer la transmission. « En découdre », c’est donc aussi refuser la « fillation » mortifère, c’est la *défaire*, la *détricoter*. Voilà qui confère au poème une valeur emblématique qui place le recueil sous le signe d’une même ambition : celle de « construire [s]on propre royaume » contre l’état de fait, de reconfigurer son héritage.

Aussi la résistance mobilisée ici n’est-elle pas extérieure au pouvoir, mais le déplace et le reconfigure pour tisser, à partir du même fil, un autre royaume. Il y a dans cette reconfiguration quelque chose du processus de resignification. La « réponse critique » au discours haineux s’inscrit en effet dans une forme de résistance que Judith Butler qualifie de « discours insurrectionnel » :

Le mot injurieux devient un instrument de résistance au sein d’un redéploiement qui détruit le territoire dans lequel il opérait auparavant. Réaliser un tel redéploiement implique de prononcer des mots sans y être auparavant autorisé et de mettre en danger notre vie linguistique [...]. Le discours insurrectionnel devient ainsi la réponse nécessaire au langage injurieux, un risque que nous prenons en réponse au risque qu’on nous fait courir, une répétition dans le langage qui impose le changement⁶⁰.

Manifestement, la figure de la sorcière, employée pour stigmatiser et causer du tort, peut servir de symbole de résistance et de ténacité. En effet, la résistance consiste souvent à donner une nouvelle signification à un énoncé ou à un discours, c’est-à-dire à le retourner stratégiquement, à le *resignifier*. C’est également une idée que l’on retrouve chez Foucault lorsqu’il fait valoir ce qu’il appelle la « Règle de la polyvalence tactique des discours⁶¹ ». Suivant cette règle, il n’y a pas, d’un côté, le discours du pouvoir et, de l’autre, un discours qui s’y oppose, mais plutôt « une multiplicité d’éléments discursifs qui peuvent jouer dans des stratégies diverses⁶² ». Les contre-discours ne sont

⁵⁹ Lynda Burgoyne, « D’une sorcière à l’autre », *Jeu*, n° 66, 1993, p. 29.

⁶⁰ Judith Butler, *Le pouvoir des mots*, *op. cit.*, p. 236-237.

⁶¹ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 132.

⁶² *Ibid.*, p. 133.

donc pas nécessairement autres ou contraires, mais peuvent constituer des « formules identiques » connaissant des « déplacements et de[s] réutilisations [...] pour des objectifs opposés⁶³ ». Ces réappropriations langagières, Foucault les inclut parmi la grande famille de ce qu'il nomme les « discours "en retour"⁶⁴ » ; c'est là une locution qui résonne éloquemment avec la résistance langagière mobilisée par « la p'tite » de Catherine Lalonde, qui passe par un jeu avec les sonorités.

Dans *La dévoration des fées*, c'est effectivement dans le langage que s'ancre la résistance d'Adèle, et ce, dès son plus jeune âge. La résistance s'exprime d'abord lorsqu'elle s'apprête à dire son tout premier mot. Si le sort veut qu'elle répète le mot « fuck », le « premier ouï de sa vie » (*DF*, 46), celui que se sont transmis ses aïeules et dont elle va jusqu'à prononcer le « F primal aux branches arborisées de mère en fille » (*DF*, 46), l'enfant finit par se rebeller contre ce que l'on attend d'elle : « Non, dit plutôt la p'tite, déjouant le sort. Voilà d'un coup dit fait inscrit, dans l'alphabet-mère, à l'encre invisible de volutes de mélilot. Voilà, c'est écrit sur la blancheur crânienne et le vélin, croassement prophétique d'oiselle avant l'heure. Premier mot, motcœur. Non. » (*DF*, 47) « Non » est son premier mot d'ordre, « croassement prophétique » performatif qui « dit », « fait » et « inscrit » à la fois son refus. C'est sous le signe du refus que grandit ensuite la p'tite, réfractaire aux manières et aux tâches qui incombent à son genre. Sa grand-mère ne s'en inquiète pas outre mesure : « On verra bien, dit Grand-maman, la bouche serrée. Le temps la rentrera dans le rang. Elle vieillira, l'arrogante. Séchera, comme on le fait de grand-mère en fille depuis les grottes. Verra, vivra, se taira, mourra. Tue. Comme moi, fuck, comme toutes. » (*DF*, 81) Associée au « fuck » inaugural contre lequel s'est débattue Adèle, la seconde expression, « on verra bien » – et la fatalité que charrie son écho, « Verra, vivra, se taira, mourra » –, joue aussi un rôle central dans le récit, dans lequel elle signifie non pas l'ouverture des possibles, mais leur resserrement. La p'tite s'y oppose et, puisant sa force dans le refus qui marque son entrée dans le langage, la fait dévier : « Elle a treize ans, la p'tite, et son premier motcœur sonne clair, son premier mot, vrai d'amour. Non. Non. Et qui vivra saura, qui saura verra et que vivrai verrue. » (*DF*, 82) En véritable braconnière – toute jeune, elle délaisse les tâches ménagères pour chasser le gibier –, la p'tite s'empare des mots pour se dire, pour s'énoncer en tant que sujet. Répondant au tragique par l'humour, elle propose un détournement comique du dicton « Qui vivra verra », ce qui montre bien son insouciance par rapport à la dureté et au rejet que lui témoigne sa grand-mère. En un pied de nez à la fatalité, Adèle le transpose au « je » et y insère une « verrue » – attribut de la sorcière

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*, p. 134.

dans l’imaginaire populaire – qui fait dérailler l’enchaînement des verbes. La protagoniste s’accroche d’ailleurs au jeu de mots et le reprend, une fois adulte et exilée à la métropole depuis une décennie, lorsqu’elle choisit de rentrer à la maison de son enfance, seule manière, selon elle, de « détourner les tracés d’avance » :

Elle revient se fonder. Un saumon dans la chute. Elle sait, si jeune elle sait déjà qu’elle tombera sorcière, pas d’autre destin annoncé par la hargne ou le temps coulé que celui de framboises piquées par les vers, et qui vivra verrue. Non, non, non. Retour à la malmaison du malamour, retour à elle, à Grand-maman mangeresse : seule façon de détourner les tracés d’avance. (DF, 114)

Ainsi, la p’tite choisit de revenir aux origines pour réparer les injustices subies par sa grand-mère. La seule façon de briser la transmission intergénérationnelle du ressentiment et de conjurer la prophétie mortifère proférée à sa naissance, c’est de confronter son destin et de se faire sorcière – de *tomber* sorcière, expression énigmatique qui évoque la chute et rappelle la locution « tomber enceinte », contestée en raison de la passivité qu’elle connote⁶⁵. Peut-être s’agit-il pour la p’tite de *tomber* sorcière au sens de changer radicalement de mode de vie (tomber signifie « passer d’un état à un autre ») en se retirant hors du monde, auprès de sa grand-mère, et ce, en dépit de la *chute* que cela symbolise⁶⁶, de renouer avec la lignée des sorcières que sont ses aïeules. C’est qu’avec *La dévoration des fées*, Lalonde dépeint « un univers où le féminin en arrache mais domine, s’occupe de tout, l’emporte⁶⁷ ». De la sorcière, Grand-maman a déjà l’indépendance et la force. Pour renverser la souffrance et atteindre la « vie choisie » qui fera d’elle et d’Adèle des « sorcières » (DF, 122), ne lui manquent que la joie et la jouissance. Ici encore, c’est finalement dans le langage que prend appui la résistance, dans les « discours “en retour” » que sont les refus (« Non, non, non. »), les dictons détournés (« qui vivra verrue ») ou les figures resémantisées (la sorcière).

Chez Josée Yvon, il est partout question des violences et des contraintes qui sont celles des femmes et de la manière dont elles sont construites dans et par le langage :

toujours subordonnées
que ce soit sur la terre ou sur la lune
vendues à son boss, son mari, son amant [...].

le scénario est connu : nous traversons chaque jour un mode de vie qui transforme l’anatomie.
la tentative de schématisation des symboles dans nos têtes est une erreur de programmation, la dernière
sale décharge-imposition des mains à mauvaise place.
un fait est étrange : nous pensons *autrement*. (FCB, 118, l’autrice souligne)

⁶⁵ Voir Florence Montreynaud, *op. cit.*, p. 75.

⁶⁶ La sorcière fait partie des « filles d’Ève » associées au mal : dans « l’imaginaire masculin traditionnel, surtout celui de l’Église, la sorcière est une créature hideuse et terrifiante, qui jette des sorts, pratique des messes noires et fornique avec le diable. » (Lori Saint-Martin, « Figures de la sorcière dans l’écriture des femmes au Québec », *op. cit.*, p. 166.)

⁶⁷ Jonathan Lamy, « Des fées et des sorcières », *Spirale*, n° 263, 2018, p. 82.

Si la naissance des filles n'est pas représentée dans *Filles-commandos bandées* comme elle l'est dans les recueils de Chloé Savoie-Bernard et de Catherine Lalonde, la construction du genre n'en est pas moins traitée comme venant de « nos têtes », et non du corps. Dépeinte comme une « tentative de schématisation », elle constitue une lecture de « l'anatomie » qui reconduit, pour un « nous » féminin et pluriel, un « mode de vie » infériorisant fait de « subord[ination] » et de « mains à mauvaise place »⁶⁸. Dans *Filles-commandos bandées*, la résistance à cette schématisation s'articule aussi dans une reprise et un détournement des discours, notamment dans le poème « qu'est devenue michelle duclos? » :

Seulement les schizophrènes et les radicales ont raison
parce qu'elles ignorent la conception même des fausses frontières.

nous docteurs, sorcières et assassines, nous voulons répandre la conscience
comme une malaria fiévreuse et addictive. (*FCB*, 133)

Ici, la poète revalorise la folie et se réapproprie les désignations qui s'y rattachent : les « schizophrènes » et les « radicales » sont en fait celles qui refusent de reconduire aveuglément un ordre aliénant. Dans *Filles-commandos bandées*, Yvon désigne la schizophrénie, le « pillage de la raison » (*FCB*, 111) et la « folie » (*FCB*, 123) comme des moyens de se défaire des « fausses frontières » de l'esprit et de la « claustration de la famille du statu quo » (*FCB*, 134) pour accéder à une plus grande lucidité, pour « pens[er] autrement ». Thème « capital⁶⁹ » au sein de la mouvance contre-culturelle, cette « conscience » nouvelle a la particularité d'être portée ici par des figures féminines. Il en va de même pour une dénomination comme « détraquée », alors que le sujet du poème final du recueil choisit de n'être « plus jamais traquée, hors de *leurs* tracks rectilignes, à jamais détraquée » (*FCB*, 134, je souligne). Chez Yvon, la « détraquée » perd sa signification habituelle (dérangée, folle) pour désigner plutôt celle qui évolue hors de la pensée prescrite. Allant à l'encontre des préjugés, la poète procède à une resignification du terme. La reprise des mêmes mots, les « discours “en retour” » permettent au sujet poétique de « répandre » une autre forme de conscience. Le sujet yvonnien fait en cela figure de « sujet dissident » tel que le décrit Guillaume Marche : « le sujet dissident manifeste dans ses interactions au sein de l'espace public une morale comportementale porteuse d'un message protestataire » et appelle « à rechercher la dignité, non

⁶⁸ Il est intéressant de noter qu'ici, c'est le « mode de vie » qui « transforme », fabrique et produit « l'anatomie », et non l'inverse : le « sexe » apparaît comme un construit social.

⁶⁹ Valérie Mailhot, « La « dislocation révolutionnaire » des corps chez Josée Yvon », dans Karim Larose et Frédéric Rondeau (dir.), *La contre-culture au Québec*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2016, p. 248. Mailhot rapporte que Theodore Roszak fait même de la « conscience de la conscience » la caractéristique principale de ce mouvement. (*Vers une contre-culture*, traduit par Claude Elsen, Paris, Stock, 1970, p. 19.)

pas en dehors de ce qui est facteur de honte sociale, mais au cœur même de l'identité disqualifié⁷⁰ ». En effet, c'est en se faisant « schizophrènes », « radicales », « sorcières », « assassines » et « détraquée[s] » que les « filles » d'Yvon parviendront à « *leur* tourner le dos carrément » (FCB, 132, je souligne) et à « opérer[er] un détournement de charge dans le cul de *leur* âme » (FCB, 133, je souligne). Exempts de référents, les déterminants possessifs et pronom personnel « leur » présents dans les trois dernières citations d'Yvon indiquent bien, comme le souligne Valérie Mailhot, qu'il s'agit là d'une attaque portée contre un pouvoir multiple et protéiforme : « Il n'y a pas, chez Yvon, *un* ennemi à abattre : il faut tout faire “sauter” parce que le pouvoir est disséminé partout⁷¹. » Aussi Josée Yvon lance-t-elle ses poèmes comme autant de flèches à la fois destinées aux institutions, aux maris, aux patrons, aux violeurs et autres oppresseurs ordinaires, au capitalisme sauvage, à la bien-pensance, au conformisme, aux intellectuels qui « ont peur derrière leurs grilles d'analyse » et aux « féminisses⁷² » bourgeoises et privilégiées.

On constate d'ailleurs chez Chloé Savoie-Bernard et Catherine Lalonde la même absence de référent quand vient le moment d'identifier à qui s'opposent les voix féminines qu'elles donnent à lire. Dans *Royaume scotch tape*, le sujet poétique de « i put a spell on you » s'oppose à un « vous » qui n'est pas identifié, comme cité plus tôt : « pour que vous n'ayez pas raison de moi / oui me faire sorcière pour construire / mon propre royaume et en découdre avec le vôtre » (RST, 11). De même, dans *La dévoration des fées*, cet antagonisme diffus se retrouve dans l'ultime poème du recueil (« nous / aurons / survécu à Dieu / à tout ce qu'ils ont dit de nous » : DF, 137) et dans une accusation de sorcellerie dont l'origine est incertaine (« Sorcières sorcières, diront-ils » : DF, 122). Voilà qui rejoint ce qu'avance Ariane Gibeau, qui remarque que dans la fiction contemporaine des femmes au Québec, les personnages féminins font montre d'une colère dirigée contre le monde entier de manière assez imprécise⁷³. L'ennemi est donc à trouver dans « l'ordre social » (FCB, 118), dans les « tracés d'avance » (DF, 122) et, surtout, dans le langage et ses « maudites malédictions » (DF, 130) – langage qui, paradoxalement, recèle la possibilité de la résistance.

Le contre-pouvoir multiple et fragile que déploient les voix féminines dans *Filles-commandos bandées*, *Royaume scotch tape* et *La dévoration des fées* rejoint ainsi la conception de

⁷⁰ Guillaume Marche, « La dissidence entre théorie et pratique. Normes sexuelles et subjectivité », dans Jean-Paul Rocchi (dir.), *Dissidence et identités plurielles*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2008, p. 95-96.

⁷¹ Valérie Mailhot, *op. cit.*, p. 245. L'autrice souligne.

⁷² Josée Yvon, « La poche des autres », *loc. cit.*, p. 84 et 94.

⁷³ Ariane Gibeau, « Héritages de la sorcellerie dans la fiction contemporaine des femmes au Québec », communication présentée dans le cadre du colloque *Toujours deboutte! Perspectives sur le renouveau féministe au Québec*, Université du Québec à Montréal, 22 novembre 2019.

la résistance articulée par Michel Foucault, qui considère que « là où il y a pouvoir, il y a résistance et [que] pourtant, ou plutôt par là même, celle-ci n'est jamais en position d'extériorité par rapport au pouvoir⁷⁴. » Si une résistance est possible, il ne s'agit pas, suivant la pensée foucauldienne, d'une résistance unique et unifiée, mais d'une résistance plurielle qui se dissémine sur une multitude de fronts. Foucault conçoit effectivement que les rapports de pouvoir

ne peuvent exister qu'en fonction d'une multiplicité de points de résistance : ceux-ci jouent, dans les relations de pouvoir, le rôle d'adversaire, de cible, d'appui, de saillie pour une prise. Ces points de résistance sont présents partout dans le réseau de pouvoir. Il n'y a donc pas par rapport au pouvoir *un* lieu du grand Refus [...] [m]ais *des* résistances qui sont des cas d'espèces : possibles, nécessaires, improbables, spontanées, sauvages, solitaires, concertées, rampantes, violentes, irréconciliables, prompts à la transaction, intéressées, ou sacrificielles ; par définition, elles ne peuvent exister que dans le champ stratégique des relations de pouvoir⁷⁵.

Il n'est donc pas étonnant que ce soit, chez Savoie-Bernard, un « royaume sans sujet » (*RST*, 19) que l'on érige, un royaume bricolé, fait de scotch tape et de découpures de magazines que l'on (re)configure à loisir. Le liminaire d'un numéro de *Mœbius* consacré aux « filles, sœurs et complices » dirigé par Chloé Savoie-Bernard et Karianne Trudeau Beaunoyer détaille et illustre par ailleurs une conception analogue de la résistance :

Sont-elles filles ou sœurs ou complices, ou bien résistent-elles aux catégories, ces femmes qui, dans leurs généreuses contributions, interrogent le langage, le sarclent, lui posent des questions avec lesquelles elles aimeraient en finir sans jamais pourtant arrêter d'écrire ? [...] [Leurs textes] remettent [...] en question l'idée même d'un centre, d'un Pouvoir. On tourne autour, on l'orne de décorations qui le ridiculisent, le font tourner sur lui-même, le dilatent. Les filles le visitent, le centre, mais choisissent encore les spirales, les jardins et les trous noirs plutôt que les résidences principales pour élire domicile⁷⁶.

Par la bande, ce texte explicite comment s'articulent le collectif, la résistance et la réappropriation langagière dans la pensée de Savoie-Bernard. Il reprend en outre plusieurs motifs présents dans *Royaume scotch tape*, que l'on songe à la danse des filles qui « tourne[nt] autour » du Pouvoir ou au refus des « résidences principales ». En effet, dans le « royaume » sans palais de Savoie-Bernard (« je n'ai pas de château » : *RST*, 28), les « filles » se rejoignent et se prennent la main pour danser « la ronde » (*RST*, 48). Comme chez Catherine Lalonde, où l'union des corps féminins ouvre un temps autre, un temps mythique fait de « trois mille six cents » (*DF*, 128) années, elles demeurent longtemps enlacées. Puis, elles se dispersent, comme chez Josée Yvon, où la communauté est transitoire et inéluctablement promise à l'éclatement, au sabotage ou à la trahison. L'œuvre d'Yvon ne tolère effectivement « que des rencontres provisoires, difficiles, des moments de réunion

⁷⁴ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 125-126.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 126. L'auteur souligne.

⁷⁶ Chloé Savoie-Bernard et Karianne Trudeau Beaunoyer, « C'est à elles de le dire », *Moebius*, n° 158, 2018, p. 11-12.

extrêmement éphémères, fragiles. La dispersion est de mise⁷⁷. » Toute tentative de s'unir durablement étant vouée à l'échec dans l'univers yvonnien, les alliances entre les « filles » ne sont qu'éphémères. Quoi que l'on tente, « la solitude ne s'extracte jamais / du cœur⁷⁸ ».

Si les trois autrices déploient des conceptions diverses de la communauté, leur poésie donne voix à des figures féminines multiples et hétérogènes qui se rejoignent dans leur manière de s'arroger le droit de parole et de perturber les représentations traditionnelles du féminin. Parfois violentes, vulnérables, excessives, souffrantes, grotesques ou effrayantes, elles sont liées par une irrévérence et une insoumission communes. Ainsi, elles apparaissent toutes comme des incarnations de ce que Kathleen Rowe nomme la « femme ingouvernable ».

⁷⁷ Catherine Mavrikakis, « Inhabiter le monde en poète », *Liberté*, n° 303, 2014, p. 76.

⁷⁸ Josée Yvon, *Filles-missiles*, *op. cit.*, p. 37.

Partie 3. L'irrévérence des filles « ingouvernables »

« Le féminisme est une révolution, pas un réaménagement des consignes marketing¹. »
— Virginie Despentes, *King Kong Théorie*

3.1. Dénouer la « fillation », désacraliser le corps

Vivre, « toffer » et braconner

Dans *King Kong théorie*, Virginie Despentes évoque une image qui illustre la manière dont certain·e·s conçoivent encore aujourd'hui la féminité. Elle explique qu'on s'imagine « que les filles naissent dans des sortes de roses virtuelles », hors du monde et à l'abri de toute influence :

Reportage sur une chaîne d'infos du câble, un documentaire sur les filles de banlieues. Plus exactement : sur leur inquiétante perte de féminité. [...] Ce qui inquiète les commentateurs, et ils le disent sans rigoler, c'est que ces filles ne portent jamais de jupes. Et qu'elles parlent mal. Ça les surprend, ils sont sincères. Ils s'imaginent, tranquilles, que les filles naissent dans des sortes de roses virtuelles et qu'elles devraient devenir des créatures douces et paisibles. Même plongées dans un milieu hostile [...]. Ces femmes ne ressemblent pas aux femmes des beaux quartiers, aux gosses des magazines, aux filles des grandes écoles. Le journaliste qui a écrit ce commentaire a l'impression que c'est naturel, d'être une femme comme celles qui l'entourent. Que cette féminité n'a pas de race, pas de classe, n'est pas construite politiquement².

Ce dont traite ici Despentes, c'est de la construction de la féminité normative qui, ni immanente ni immuable, est intriquée à des facteurs sociaux, politiques, culturels et économiques. Ainsi, pour le dire avec Simone de Beauvoir, « [o]n ne naît pas femme : on le devient » : « ce n'est pas que de mystérieux instincts immédiatement [...] vouent [la fille] à la passivité, à la coquetterie, à la maternité : c'est que l'intervention d'autrui dans la vie de l'enfant est presque originelle et que dès ses premières années sa vocation lui est impérieusement insufflée³ ». L'éducation à la féminité s'accompagne d'un véritable *dressage* du corps, qui se doit d'être contenu, posé et pudique. Aussi, la métaphore de la rose élaborée par Despentes est particulièrement éclairante dans la mesure où les filles ont longtemps été traitées – et le sont parfois encore – comme des fleurs délicates qu'il convient de protéger, de tuteurer, voire d'emprisonner sous une cloche de verre pour préserver leur pureté. La contrainte que symbolise cette image apparaît propre à la fabrication des filles et à la réalisation corporelle de la féminité. C'est ce que Judith Butler a nommé la « fillation », qui demeure « indissociable de relations de discipline, de régulation et de punition » :

¹ Virginie Despentes, *op. cit.*, p. 144-145.

² *Ibid.*, p. 128-130.

³ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, t. II, *L'expérience vécue*, *op. cit.*, p. 15 et 16.

Dans la mesure où la nomination de la “fille” est transitive, où elle initie le processus par lequel est imposée une certaine “fillation”, le terme, ou plutôt son pouvoir symbolique, régit la formation d’une féminité corporellement réalisée [...]. C’est là [...] une “fille”, qui est contrainte de “citer” la norme pour être toujours considérée comme telle et rester un sujet viable⁴.

La « fillation » repose ainsi sur la mise en place de contre-modèles qui représentent l’échec ou l’avilissement de la féminité et qui, pour cela, ne constituent pas des sujets viables. Convoquant justement la métaphore de la cloche de verre pour décrire l’impression d’enfermement qui l’habite⁵, Elisabeth, la narratrice de *Kamouraska* d’Anne Hébert, est l’une de ces filles à qui l’on impose un modèle de féminité contraignant renforcé par diverses figures repoussoirs. Au-dessus d’elle plane le spectre de la *vieille fille*, mais aussi celui de la *femme de mauvaise vie*, incarnée dans le roman par le personnage d’Aurélié Caron. Perçue comme une « sorcière » et une fille « perdue⁶ », Aurélié constitue une figure de la féminité dévoyée, sauvage, irrévérencieuse. C’est d’elle que la p’tite de Catherine Lalonde semble être héritière, tout comme de la jeune Elisabeth qui, sous ses nobles manières, rêve de folâtrer librement avec une ribambelle de garçons, d’abandonner son ouvrage de tapisserie pour aller pêcher la barbote comme quand elle était petite.

Ainsi, ce n’est pas sous une cloche de verre que grandit Adèle, loin de là. Toute petite, déjà, elle rampe parmi les détritiques et dévore tout ce qui lui tombe sous la main : « suie, chiures, billes de rosaire cassé, mille merveilles et acariens, [elle] les porte, réflexe pur, à sa bouche » (*DF*, 35). Non pas fragile, mais « coriace » (*DF*, 25), la p’tite « est toffe » (*DF*, 29) et « elle toffe » : elle « toffe sans savoir qu’elle toffe » (*DF*, 32). Refusant d’être contrainte, elle s’échappe sans cesse hors de la maison familiale, dans un univers naturel connoté très positivement par la narration. Fourmillante de vie, la campagne dans laquelle la p’tite passe son enfance s’oppose à l’aridité de sa grand-mère, qui ne lui témoigne aucune affection et « ne la touche qu’obligée » (*DF*, 34), de même qu’à l’absence de Blanche, sa mère, soulignée au fil du récit par des *blancs* typographiques. La p’tite rejette donc cette immobilité que l’éducation d’Elisabeth exige d’elle. S’immisçant partout, essayant tout, elle butine et se fond parmi la nature qu’elle chérit. Or ce n’est pas au règne végétal qu’elle est associée, mais au règne animal. À mesure qu’elle grandit, elle est comparée à de multiples insectes et animaux : à la naissance, elle est « lombric antéhumain » à « face ratatinée de ver luisant », puis, « de moins en moins lombric, de plus en plus serpente », elle « se tortille comme une larve » ; très jeune, « crinière quasi à l’horizontale », elle va « ti-galop » et

⁴ Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, op. cit., p. 338. Sur la « fillation », voir la seconde partie de ce mémoire.

⁵ « Vais-je mourir dans ce vide absolu ? Une cloche de verre où persiste une sèche poussière, pour m’étouffer. » (Anne Hébert, *Kamouraska*, op. cit., p. 58.)

⁶ *Ibid.*, p. 63 et 59.

« cavalcade », « nervée en chienne », « [c]hevale » à l'odeur de « lièvre » ; d'« une maigreur batracienne, des bras et jambes d'éphémère » elle est ensuite « [m]i-femme, mi-sauterelle » avant, adolescente, de devenir une « jeune ô si jeune tigresse affamée lâchée lousse qui s'esclaffe » ; une fois adulte, enfin, ses « longueurs incadrables, sa silhouette aux angles secs évoqu[e]nt la sauterelle calme, ou la mante⁷ ». Au fil des pages, les années passent et Adèle grandit, s'épanouit, animalisée par une narration qui, du même coup, féminise les noms des animaux, dont l'épicène « serpent », devenu « serpente », ou le masculin « cheval », transformé en « [c]hevale » plutôt qu'en jument. Cette accumulation de métaphores animalières s'opère dans une insistance méliorative sur la liberté de la p'tite⁸. La narration adopte un ton affectueux, détaillant avec humour les élans du corps aux membres trop longs d'Adèle qui, « filée toute en longueur », est « en constante maladresse et labyrinthite » (DF, 72). Marquée par l'animalité, elle ne correspond pas aux attentes entretenues à l'endroit des petites filles : « Bonne fille ? Sage ? Non. Sauvage, tourbillonne, en désordre maximal » (DF, 76). Débordant l'espace qui lui est imparti, son corps excessif contrevient effectivement à « l'exigence pour une beauté toujours “pudique”, virginale, surveillée⁹ ». Ainsi Lalonde désacralise-t-elle un corps féminin longtemps emprisonné dans différents corsets – physiques et symboliques –, dont certains perdurent d'ailleurs aujourd'hui, « visant à maintenir le corps dans une forme convenable¹⁰ ».

Dernière-née d'une famille de six enfants (si l'on ne compte pas les défunt·e·s), la jeune Adèle n'agit pas différemment des cinq frères auprès de qui elle grandit¹¹ : « Six, nus après la toilette, grouillants comme des vers blancs surpris sous le cageot à navets. Et elle? Pareille. Chie pareil. Tête pareil, pisse pareil, saigne pareille. La couche au cul on dirait rien. Mais on le sait, dit Grand-maman. On le sait. » (DF, 28) Si la p'tite « a tout appris » (DF, 78) de ses frères et fait partie intégrante de ce « monstre à six têtes » (DF, 51), de cette « tralée cerbère » (DF, 69) que forme la

⁷ DF, p. 15, 29, 35, 42, 56, 56, 56, 59, 60, 64, 72, 75, 93 et 108 respectivement.

⁸ Le rapport à la nature, chez Adèle, n'est d'ailleurs pas sans rappeler celui du personnage de Clara dans *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le lieutenant anglais* (1995) d'Anne Hébert, fille d'une mère morte en couches et d'un père endeuillé devenu « pierre morte », comme Grand-maman est « pierre ponce » (DF, 122) et « statue » (DF, 126). Comme pour Adèle, la pauvreté de la vie affective contraste, chez Clara, avec une proximité et une connaissance précoce de la nature : « Clara grandissait dans le silence du père et les voix de la campagne. Bien avant toute parole, humaine, la petite fille sut gazouiller, caqueter, ronronner, roucouler, meugler, aboyer et glapir. » (Anne Hébert, *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le lieutenant anglais*, Paris, Seuil, 1995, p. 10 et 13.)

⁹ Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps*, vol. I, Paris, Seuil, 2005, p. 12.

¹⁰ Andrea Oberhuber, « Dans le corps du texte », *Tangence*, n° 103, 2013, p. 19.

¹¹ Adèle est la seule enfant de Blanche. Aucun des garçons auprès de qui elle grandit n'est donc véritablement son frère. Deux d'entre eux sont les enfants de Grand-maman : Luc et Matthieu, dit « le noiraud ». Un autre, adopté au décès de sa mère, est le fils de Violette, la sœur de Grand-maman : c'est Jean-Jude, dit « JJ », l'aîné. Père précoce, il a lui-même un fils, Pierre-Joseph, dit « le ti-cul », qui est élevé parmi la fratrie et est presque du même âge qu'Adèle. Jacques, dit « le mongol », est adopté lui aussi, mais l'identité de ses parents n'est pas dévoilée.

fratrie, cette dernière demeure pour l'aïeule un « monstre joueur à six têtes et cinq queues » (DF, 50), précision qui met l'accent sur l'anatomie sexuelle des enfants. Ainsi, Grand-maman perçoit différemment sa petite-fille, et ce, simplement parce qu'elle est fille. Ce qui est ordinaire, voire encouragé chez les garçons (explorer la nature, courir, salir ses vêtements) est perçu comme une tare chez la p'tite : Adèle n'a « [p]as d'tête, se dit Grand-maman, mais le diable aux jambes et les monstres à queue aux trouses. » (DF, 72) Ce manque de retenue constitue un écart de conduite pour Adèle qui, en *tendant le diable*, risque de se retrouver « les monstres à queue aux trouses » : l'image du cerbère se retourne en une figure prédatrice qui menace la fillette tel le loup traquant le Petit Chaperon rouge. Incapable d'ignorer cette marque du féminin qui persiste à distinguer la p'tite, sa grand-mère lui réserve un traitement particulier : « Elle, érigée sur trois trous. Même dans le tout monstre désordre, inoubliables trois trous. Impossible de la fouler aux pieds. Faudrait la fouetter de branches, la traîner à Petawawa. On ne peut plus, maintenant, nouveau siècle, DPJ, mais on va se le dire, se dit Grand-maman, c'était le bon temps ». (DF, 60) Ici encore, c'est dans une langue enfantine que sont rappelés les traits anatomiques qui différencient les garçons (« à queue ») des filles (« trois trous »). À ces dernières, un dressage particulier incombe, et l'indocilité de la p'tite éveille chez son aïeule des pulsions violentes, des envies de la réformer en l'envoyant « à Petawawa », une base militaire ontarienne.

Or la p'tite s'avère très peu réceptive à ces tentatives de dressage. Refusant tous les patrons – les modèles comme les patrons spirituels ou hiérarchiques – que l'on tente de lui imposer, elle devient une jeune femme indépendante qui envoie valser les stéréotypes. En cela, elle apparaît comme une incarnation de « la femme ingouvernable » théorisée par Kathleen Rowe. Cette figure tire ses origines premières du carnivalesque bakhtinien¹². Dans un article intitulé « Women on Top » (1975), l'historienne Nathalie Zemon Davis étend les principes du carnivalesque au champ des études de genre. Étudiant l'irrévérence féminine et les principaux traits de l'inversion sexuelle qui fleurissent durant la première modernité européenne, l'historienne identifie une figure particulière qu'elle nomme tour à tour « *woman-on-top* », « *disorderly woman* » et « *unruly woman* ». Davis note : « *the image of the disorderly woman did not always function to keep women*

¹² Bakhtine pose le carnivalesque comme une tradition littéraire et sociale qui, par le biais de l'inversion, de la parodie et d'autres formes de travestissement, reprend les outils culturels des classes sociales dominantes pour s'en moquer. Permettant un renversement *temporaire* des hiérarchies, des institutions et des valeurs, le carnivalesque constitue pour Bakhtine la plus pure des expressions de la culture populaire et traduit la nature dynamique du langage, de même que la relativité du pouvoir dans tous les aspects de l'existence. (Voir Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 2006 [1965].)

*in their place*¹³. » Ainsi, si l'inversion temporaire des hiérarchies proposée par cette figure a pu renforcer les rapports de pouvoirs traditionnels, Davis soutient qu'elle a également contribué à promouvoir un changement durable des systèmes en place, d'abord en élargissant les possibilités comportementales des femmes au sein et même à l'extérieur du mariage, puis en autorisant hommes et femmes à recourir à l'émeute et à la désobéissance politique¹⁴. Retenant l'une des appellations proposées par Davis, Kathleen Rowe s'intéresse à son tour à l'irrévérence de l'*Unruly Woman* (1995). Traquant sa présence dans la culture populaire contemporaine, l'autrice estime que la femme ingouvernable est l'un de ses derniers « *site of insurgency*¹⁵ », l'une de ses dernières figures insurrectionnelles. Rowe propose ainsi une approche sémiotique de l'insoumission féminine, qu'elle associe notamment à l'exubérance langagière, au rire, à l'androgynie, à une sexualité assumée et à un corps jugé excessif¹⁶, traits qui traversent tous, d'une manière ou d'une autre, la poésie des trois écrivaines à l'étude. L'interprétation et la représentation de ces traits flirtent bien souvent avec la misogynie dans la culture populaire, où la femme ingouvernable apparaît sous le signe du liminaire et du danger. Avec elle, « *anything may go* » (tout peut survenir... et tout peut prendre le large)¹⁷. Or Rowe estime que ces traits peuvent être repris et réemployés comme source de pouvoir par les femmes pour subvertir les attentes cultivées à leur endroit. Considérant la femme ingouvernable comme un « *prototype of woman as subject*¹⁸ » qui prend en charge son destin, Rowe décèle en elle matière à repenser la catégorie *femmes*¹⁹.

Si la p'tite de Catherine Lalonde tient de la femme ingouvernable de Rowe, c'est d'abord par le rire qui ne la quitte pas, et ce, depuis qu'elle est toute petite : « Les heures la trouvent la bouche aux quatre vents, commissures écartelées sud-nord-est de bonheur, morte de rire, la gueule dans cette joie d'être ouverte à tout » (*DF*, 41). En effet, rien « ne l'empêche ni de gazouiller ni de rire » (*DF*, 42), pas même la dureté que lui témoigne sa grand-mère qui, contrairement à elle, ne peut plus sourire. Depuis le décès de sa fille Blanche, une « couronne d'épines » est venue « ceindre ses lèvres de désormais toujours seulement Grand-maman » (*DF*, 17). Vieillie prématurément par le chagrin, l'aïeule arbore une menaçante « bouche de sorcière » (*DF*, 57) que s'amuse à imiter pour ses frères une jeune Adèle, « pantomime imitant morte de rire la couronne d'épines des lèvres de

¹³ Natalie Zemon Davis, « Women on Top » [1975], dans James B. Collins et Karen L. Taylor (dir.), *Early Modern Europe*, Malden, Blackwell, 2006, p. 401.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Kathleen Rowe, *op. cit.*, p. 48.

¹⁶ *Ibid.*, p. 31.

¹⁷ *Ibid.*, p. 49.

¹⁸ *Ibid.*, p. 31.

¹⁹ *Ibid.*, p. 49.

Grand-maman » (DF, 56). Le rire traverse donc le récit en signalant la joie insouciante de la p'tite et en l'opposant à sa grand-mère, que les années ont laissée amère : « C'est sa bouche d'avant qu'elle voit au visage de la p'tite, insupportable [...]. Sa bouche de souvenirs, quand elle riait. » (DF, 79) Par moments, le rire parvient cependant à les rapprocher, notamment lorsque la p'tite ramène à sa grand-mère des « bouquet[s] » non pas de fleurs, mais de gibier : « Grand-maman plume et sape, sape de plaisir quand c'est soir de potée de gibier tué au vol » (DF, 59) ou « quand c'est soir de chaudière de lac aux Truies, et dans sa dévoration ses lèvres s'adoucissent, son visage vire de Carabosse à fée gourmande. » (DF, 71) Grâce à ses offrandes qui agrémentent le quotidien familial et comblent la gourmandise de son aïeule, Adèle atténue momentanément le rictus figé sur son visage. De même, en se moquant d'elle, Adèle bouleverse pour un temps les rôles rigides qui incombent aux membres de la maisonnée. Si le rire des femmes apparaît lié, dans *La dévoration des fées*, au contact avec le corps et à sa réappropriation, comme le suggère Hélène Cixous dans son « Rire de la Méduse », il se voit aussi associé à un pouvoir de bousculer les hiérarchies et de rapprocher les êtres, comme le propose Rowe²⁰. Lalonde pose effectivement le rire d'Adèle comme une force de résistance en ce qu'il contribue à diluer la dureté qu'on lui témoigne et à bousculer l'état de fait. Son personnage évoque en cela les « *bad girls* » dont traite l'historienne de l'art Marcia Tucker, qui souligne le pouvoir transformateur de leur rire :

bad girls play with words by transforming them into objects, by rewriting narratives so that they conform to their own visions of the world, or by pointing to the absurd gulf between words and actions. [...] Bad girls like the critical and constructive potential of laughter; they're feeling the intense pleasure of stepping outside the boundaries that, like our mothers' and grandmothers' girdles, have been cutting off our circulation for too long. Their laughter is an antidote to being silenced, defined, and objectified [...]. Their laughter is raucous, outrageous, and completely out of hand²¹.

Comme l'expose Tucker, c'est effectivement par le double pouvoir du rire et des jeux de mots²² qu'Adèle déjoue les prédestinations et résiste aux forces qui voudraient la voir *rentrer dans le rang*, comme sa mère et sa grand-mère avant elle. Ultimement, le rire est l'un des outils grâce auxquels elle s'affirme et se définit selon ses propres termes.

La p'tite se plaît ainsi à chasser pour dérider Grand-maman, mais aussi et surtout parce que ses mains « cherchent d'autres gestes que de gercer dans l'eau de vaisselle, le Marie-pleine-de-grâce, le piano muet ou le javellisage » (DF, 78). Percevant l'apprentissage de la religion et de la

²⁰ Cf. *ibid.*, p. 19 et 21.

²¹ Marcia Tucker (dir.), *Bad Girls*, New York et Cambridge, New Museum of Contemporary Art et MIT Press, 1994, p. 18 et 42. Au sujet du rôle du rire dans les pratiques féministes, voir Jo Anna Isaak, *Feminism and Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women's Laughter*, New York et Londres, Routledge, 1996.

²² Tel « qui vivra verrue », analysé dans la seconde partie de ce mémoire.

musique, partie intégrante de l'éducation des filles, comme une tâche aussi éreintante que le nettoyage, Adèle, ingouvernable, refuse les rôles qui incombent à son genre :

La p'tite vire habile de ses mains au slingshot et au canif plus qu'aux travaux d'aiguille. [...] La p'tite a caboche de blé pourrite, et pur fou foin de bobonne dans le crâne; nulle à la prière; nulle aux révérences; nulle aux savonnages. Mais nervée en chienne, et la viande égaye l'ordinaire des premières neiges. [...] C'est sa manière, à la p'tite, d'échapper aux corvées, à la hargne de Grand-maman : braconner. (DF, 59, 64)

Mi-Amazone, mi-Artémis, la p'tite, véritable braconnière, s'empare sans autorisation de ce dont elle a envie : du gibier, certes, mais également des mots, des outils, des rôles et des savoirs. En digne héritière de Josée Yvon et de ses « dés à coudre-slingshots » (FCB, 106), elle délaisse volontiers l'aiguille pour la fronde. « Nulle » à la féminité comme à la domesticité, Adèle échoue à reproduire les gestes sensés maintenir la pureté de son âme (la prière), de sa réputation (les révérences) et de son corps (les savonnages). C'est donc un corps impur, *désacralisé* que donne à voir Lalonde lorsqu'elle décrit le quotidien d'Adèle :

Des journées entières dans les arbres, Artémis à la fronde, dans un jeu de patience et d'inconfort. Attendre. Attendre que ses vertèbres se moulent enfin, os liquides, aux nœuds, nids, écorces et branchioles. Elle pisse d'en haut, pour se voir couler, jaunes eaux; son odeur a changé, plus près du lièvre que du lait; et les poils lui poussent comme la mousse de printemps où elle se roule (DF, 64)

Ce faisant, Lalonde répond à l'invitation lancée par Cixous, qui invoque, pour les femmes, le « retour à ce corps qu'on [leur] a plus que confisqué » et lie la contrainte du corps à celle de l'esprit : « À censurer le corps, on censure du même coup le souffle, la parole. [...] Une femme sans corps, une muette, une aveugle, ne peut pas être une bonne combattante²³. » Le fantasme, pour les femmes, d'exister « sans corps » (comme les hommes qui, eux, n'ont « pas de corps²⁴ », n'étant pas contraints par leur physique) repose sur une « très vieille haine du corps, surtout lorsqu'il est féminin » : « Le corps est le symbole d'une animalité honnie, d'une nature vécue comme humiliante qui résiste à la domestication complète et continue de déborder notre volonté²⁵. » Les règles, la sueur, les odeurs corporelles agissent comme des rappels de cette animalité rejetée. Refusant de ne le dévoiler qu'« aseptisé, conforme, propre », Lalonde expose les déjections, les fluides, les effluves et les poils du corps féminin ; ce faisant, elle participe de cette « grande subversion [qui] consiste à montrer le corps dans ses inévitables débordements²⁶ » amorcée dans

²³ Hélène Cixous, *loc. cit.*, p. 43.

²⁴ Virginie Despentes, *op. cit.*, p. 127.

²⁵ Mona Chollet, *Beauté fatale. Les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, Paris, La découverte, 2015 [2012], p. 7 et 175-176.

²⁶ Francine Bordeleau, « Les cris du corps. France Théoret, Josée Yvon et Monique Proulx », dans Gabrielle Pascal (dir.), *Le roman québécois au féminin. 1980-1995*, Montréal, Triptyque, 1995, p. 94.

les années 1970 par des écrivaines québécoises comme Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, Monique Proulx, France Théoret et, bien sûr, Josée Yvon. Cette transgression est décrite de manière méliorative dans *La dévoration des fées*, dont l'écriture prend par moments un ton enthousiaste, voire jubilatoire. À l'image de sa « poupée qui pue », « amidonné[e] par deux générations de mouillure de bisous séchés » (*DF*, 70), le corps de la p'tite de Lalonde est irrésistiblement vivant.

Faire « décoller le plâtre des mots »

C'est là un trait de la femme ingouvernable, dont le corps excessif et incontrôlable refuse de rester à sa place²⁷, et que l'on retrouve également chez Josée Yvon. Avec son « agin' movie star », ses « fées mal tournées », sa « sirène poilue aux taches de rousseur », sa « Ginette hybride en chaleur » et « robineuse de science-fiction », sa « pauvre salope », « pompe à succion » et « beauté dévergondée », ses « vieilles beautés » et ses « addictes de drogues non encore synthétisées²⁸ », la poète fait exploser le corset de la féminité. Ainsi énumérés, les personnages mis en scène dans *Filles-commandos bandées* ne sont pas sans rappeler l'armée de femmes que décrit Virginie Despentes en ouverture de *King Kong Théorie*²⁹. Extrêmes, déviantes, tordues, à la fois excessives et insuffisantes, les « filles » d'Yvon échappent indubitablement à la féminité normative. Or est-ce qu'elles la rejettent, ou en sont exclues ? Échouant à répondre aux standards, elles sont toutes « de celles qui ne sont jamais convenables – auraient-elles souhaité l'être³⁰ ». Chez Despentes comme chez Yvon, l'énumération des personnages féminins est foisonnante et hétéroclite, faisant cohabiter sans hiérarchie des traits « disparates et parfois contradictoires », ce qui, selon Sylvie Bérard et Andrea Zanin, révèle « la désorganisation de la pensée sociale dès que l'on sort de l'image hégémonique de “la femme”³¹ ». Bousculant les conventions, les figures féminines qui se démultiplient dans la poésie yvonienne tiennent en cela de la femme ingouvernable, dont la présence est « disruptive » : « *Through her body, her speech, and her laughter, especially in the*

²⁷ Kathleen Rowe, *op. cit.*, p. 31.

²⁸ *FCB*, p. 105, 106, 107, 109, 109, 113, 113, 114 et 114 respectivement.

²⁹ « J'écris donc d'ici, de chez les invendues, les tordues, celles qui ont le crâne rasé, celles qui ne savent pas s'habiller, celles qui ont peur de puer, celles qui ont les chicots pourris, celles qui ne savent pas s'y prendre, [...] celles qui baiseraient avec n'importe qui voulant bien d'elles, les grosses putes, les petites salopes, les femmes à chatte toujours sèche, celles qui ont des gros bides, celles qui voudraient être des hommes, celles qui se prennent pour des hommes, celles qui rêvent de faire hardeuses, celles qui n'en ont rien à foutre des mecs mais que leurs copines intéressent, celles qui ont un gros cul, celles qui ont les poils drus et bien noirs et qui ne vont pas se faire épiler, les femmes brutales, bruyantes, celles qui cassent tout sur leur passage [...] » (Virginie Despentes, *op. cit.*, p. 11-12.)

³⁰ Sylvie Bérard et Andrea Zanin, « Femmes extrêmes. Paroxysmes et expériences limites du féminin... et du féminisme », *Recherches féministes*, vol. 27, n° 1, 2014, p. 1.

³¹ *Ibid.*, p. 2.

*public sphere, she creates a disruptive spectacle of herself*³². » Dérangées, les femmes au « parfum cheap » (FCB, 135), aux « dents shinées de plotes de riches » (FCB, 114) et au « poil pogné dans graisse de sang » (FCB, 112) qui traversent *Filles-commandos bandées* le sont aussi en ce qu'elles exhibent leur fluides et leurs déjections. Elles évoluent dans « un univers de dégoût, de spasmes, de vomissements et de souillure³³ ». Plus encore, elles sont montrées traversant tous les stades de l'existence : elles « vi[vent] dans la marde, la promiscuité, le suintement » (FCB, 128), « fourre[nt] jusqu'à la crise cardiaque » (FCB, 113), « accouche[nt] dans des souterrains de coquerelles » (FCB, 113) et « m[eurent] entre la bécosse et [le] frigidaire » (FCB, 110). Elles vivent à un rythme effréné, « hoquetant de la convulsion de l'urgence » (FCB, 114). Leurs basses fonctions corporelles – accouchement, procréation, défécation – ainsi exposées, les corps féminins mis en scène par Yvon sont bien des corps « grotesques » au sens où l'entend Mary Russo. Empruntant elle aussi au carnavalesque de Bakhtine, la critique définit le corps « grotesque » en opposition au corps « classique », monumental et statique :

*The grotesque body is open, protruding, irregular, secreting, multiple, and changing; it is identified with non-official "low" culture or the carnivalesque, and with social transformation. [...] Most of all, it is identified with the "lower bodily stratum" and its associations with degradation, filth, death, and rebirth*³⁴.

Comme celui de la p'tite de Lalonde, qui grandit « dans cette joie d'être ouverte à tout » (DF, 41), les corps, chez Yvon, sont ouverts, changeants, et secrètent des fluides.

C'est dans une langue elle-même grotesque que la poète décrit les femmes qu'elle met en scène. Mêlant le français et l'anglais (« parfum cheap », « dents shinées »), truffée d'expressions non seulement familières (« pogné »), mais obscènes (« plotes », « marde »), cette langue est irrégulière, vivante, irrévérencieuse. Ses allitérations en « s » (« graisse de sang », « la promiscuité, le suintement ») insistent sur la matérialité du langage en nous mettant en bouche le « suintement » qu'elles décrivent. En outre, certaines images abjectes qui traversent le recueil, comme « la morve dans main » (FCB, 108), « les mottions de graisse » (FCB, 108) ou « mordre dans tumeur » (FCB, 109), sont rendues d'autant plus percutantes par leur vocabulaire familier et leur syntaxe orale, qui fait l'économie du déterminant. Un refus de se conformer aux normes orthographiques participe également de ce projet esthétique, que l'on songe à la graphie aléatoire des noms propres, qui parfois débutent par une majuscule, parfois non, ou encore aux fautes d'orthographe sciemment laissées dans le texte. Dans l'édition originale de *Filles-commandos bandées*, l'on pouvait

³² Kathleen Rowe, *op. cit.*, p. 31.

³³ Claudine Potvin, *op. cit.*, p. 209.

³⁴ Mary Russo, *The Female Grotesque. Risk, Excess, and Modernity*, New York, Routledge, 2009 [1995], p. 8.

notamment lire « dangeureuse » et « salope »³⁵. Si ces erreurs ont été corrigées au fil des rééditions, d'autres comme « pourrite » (*FCB*, 109) sont conservées. Avec ces écarts par rapport à la norme littéraire, l'écriture de Josée Yvon entreprend de bousculer l'ordre du discours et de faire « décoller le plâtre des mots » (*FCB*, 111), pour reprendre une métaphore du recueil. La fixité et la blancheur du plâtre, qui masque parfois la moisissure qui s'étend en dessous, qui permet de lisser et d'uniformiser les surfaces en dissimulant les irrégularités, est refusée par la poète. Inhospitale, la langue yvonnaise entretient délibérément le malaise et l'inconfort, comme le souligne Catherine Mavrikakis : « les phrases ne semblent pas aménager un espace où les mots pourraient coexister pacifiquement : l'anacoluthie, l'anglais, au cœur du français, une poétique du trait d'union qui rend la langue boursouflée, participent de cette impossibilité d'habiter heureusement le langage³⁶. » Ainsi, la langue yvonnaise ne saurait être réduite à son seul aspect *trash*. Sa spécificité et sa force transgressive semblent plutôt se situer, comme le propose Ariane Gibeau, dans le mélange des registres et des tons : « Le *trash* dont la critique parle si souvent pour qualifier l'écriture de Josée Yvon est spectaculaire précisément parce qu'il surgit de manière ponctuelle et s'insère dans un brouillage langagier singulier³⁷. » Ce brouillage transparaît particulièrement dans certaines propositions, notamment « que nous freakions est leur suprême plaisir » (*FCB*, 125), qui mêle un temps de verbe complexe comme le subjonctif présent à un anglicisme. Il est plus manifeste encore dans la strophe suivante : « [...] c'est alors que nous opérerons un détournement de charge dans le cul de leur âme / secouant la tacite beauté de sa torpeur. / le Grand froid gris gèle les taudis et les nuages. » (*FCB*, 133) La poète fait se côtoyer un syntagme narratif consacré (« c'est alors que »), un vers ciselé au lexique riche (« secouant la tacite beauté de sa torpeur ») et une amplification typographique (« Grand froid gris ») tout en mêlant le bas (« cul », « taudis ») et le sublime (« âme », « beauté »). Mouvante et impure, cette langue a bel et bien à voir avec le grotesque, et est dotée en cela d'un pouvoir de subversion. En effet, ce métissage langagier constitue une manière de s'opposer à la pureté. Chez Yvon, le décroisement de la langue littéraire va de pair avec une déconstruction des visions idéalisées de « la femme » et s'inscrit dans la contestation de tout un ordre symbolique patriarcal sur lequel se fonde la tradition littéraire québécoise. Cette idée se retrouve chez Claudine Potvin et Francine Bordeleau, qui estiment que les personnages d'Yvon sont à la fois « [h]ors-la-loi et hors-la-langue³⁸ » et que pour exprimer

³⁵ Josée Yvon, « Filles-commandos bandées », *Les Herbes rouges*, n° 35, juin 1976, n.p.

³⁶ Catherine Mavrikakis, « Inhabiter le monde en poète », *loc. cit.*, p. 76.

³⁷ Ariane Gibeau, *op. cit.*, f. 141.

³⁸ Claudine Potvin, *op. cit.*, p. 198.

l'obscénité du corps féminin, l'autrice a dû « élaborer une autre syntaxe », « [m]assacrer les règles du discours patriarcal³⁹ ». Replaçant la langue yvonnaise « vulgaire, directe, mâtinée d'anglais » dans le contexte de la mouvance contre-culturelle, Valérie Mailhot y décèle plutôt un « désir d'émancipation par rapport à l'héritage littéraire québécois⁴⁰ ». Quoi qu'il en soit, fond et forme – les marginales et les mal-aimées qui peuplent sa poésie, comme la langue qui leur donne vie – sont en cela particulièrement cohérents chez Josée Yvon.

Les corps féminins exhibés dans *Filles-commandos bandées* tiennent également du grotesque en ce qu'ils « recommence[nt] toujours le même cherchage de pilules », percés par les « aiguilles » et les « seringue[s] », modifiés par les « effervescences », les « rush » et les « hits » d'« Eno », d'« acid », de « darvon dans [le] café », de « drogues non encore synthétisées » et de « médicaments non hygiéniques⁴¹ ». Ouverts, difformes, changeants, ces corps sont portés par une délinquance et une déchéance qui menacent de contaminer l'extérieur. Caractérisées par la dépense et l'excès, les « filles » d'Yvon incarnent une forme de transgression ostentatoire qui a fort à voir avec celle que décrit Marcia Tucker dans *Bad Girls* :

This transgressive figure contradicts commonly-held values and norms of all kinds. It is old, pregnant, horny, loud, fat, sloppy and drunk, and it's telling the authorities to get fucked. [...] The grotesque body, by virtue of its lack of stable boundaries, its ingestions and excretions, its openings and orifices, breaks the confines between the body and the world. It is engaged and interactive. And it is indisputably female⁴².

S'il s'agit d'un trait propre à la contre-culture dans laquelle elle s'inscrit⁴³, cette insistance de la poète sur la consommation débridée de drogues qui « magane[nt] son corps » (*FCB*, 128) est liée à une volonté de représenter les femmes dans tous leurs excès concevables et inconcevables, ce que la description du grotesque articulée par Tucker cerne éloquemment. Déconstruisant l'image d'un féminin univoque et invariable, Yvon met en lumière une facette outrancière du féminin qui n'accède généralement pas à autre chose qu'à une représentation misogyne. Souvent placé « *with terror and revulsion*⁴⁴ » du côté du féminin, le grotesque (ou « *grotto-esque* ») est lié à la grotte, à la cave, et en ce sens ne manque pas d'évoquer l'anatomie caverneuse du corps féminin⁴⁵, ces « entrailles ouvertes » (*FCB*, 113) qu'exhibe Josée Yvon. L'association du féminin à la nature, à la terre et aux éléments donne également lieu à des figurations primitives puissantes comme la

³⁹ Francine Bordeleau, *op. cit.*, p. 90.

⁴⁰ Valérie Mailhot, *op. cit.*, p. 249.

⁴¹ *FCB*, p. 131, 105, 110, 105, 107, 119, 105, 107, 107, 114 et 128 respectivement.

⁴² Marcia Tucker (dir.), *op. cit.*, p. 32.

⁴³ Voir Valérie Mailhot, *op. cit.*, p. 233.

⁴⁴ Mary Russo, *op. cit.*, p. 2.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 1.

Terre-Mère, mais aussi les « sorcières » (FCB, 133) et les « vieilles femmes » (FCB, 123) que l'on retrouve également dans la poésie yvonnienne. Or entre ces représentations et la misogynie qui nous fait rejeter tous les excès du corps du côté du féminin, il n'y a qu'un pas, nous prévient Russo⁴⁶.

Dans *The Female Grotesque* (1995), la critique remarque effectivement que la catégorie du grotesque est rapidement projetée sur les femmes dès que leur corps échappe à la maîtrise attendue d'elles. C'est que l'on nous « a fait croire qu'une femme bien réglée, normale, est d'un calme... divin⁴⁷ », comme l'écrit Hélène Cixous. Partant de ce constat, Russo propose une catégorie esthétique particulière, celle du grotesque féminin. Cette catégorie joue un rôle central dans la psyché humaine parce qu'elle rassemble ce qui, marqué comme abject, est jeté au dehors, hors de soi et hors de l'identité : « *The category of the female grotesque is crucial to identity-formation for both men and women as a space of risk and abjection*⁴⁸. » Le grotesque fait en cela signe à l'abjection telle que la théorise Julia Kristeva, pour qui l'abject concerne « ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte⁴⁹. » Certains corps se situant « aux limites des ontologies disponibles, des schèmes d'intelligibilité disponibles⁵⁰ », sont ainsi rejetés dans l'abjection. En grandissant, nous apprenons ces limites et nous nous définissons en nous distinguant de ce qui est jeté hors du domaine de l'humanité.

En ce sens, l'un des *topoi* qu'analyse Russo apparaît particulièrement intéressant pour l'étude de la poésie yvonnienne : celui de la femme *se donnant en spectacle*. Spécifiquement féminin, le risque de se donner en spectacle menace celles dont le corps contrevient aux conventions esthétiques ou franchit certaines limites qui lui sont imparties :

There is a phrase that still resonates from my childhood. [...] "She is making a spectacle out of herself." Making a spectacle out of oneself seemed a specifically feminine danger. The danger was of an exposure. Men [...] "exposed themselves", but that operation was quite deliberate and circumscribed. For a woman, making a spectacle out of herself had more to do with inadvertency and loss of boundaries [...]. It was my impression that these women had done something wrong, had stepped, as it were into the limelight out of turn – too young or too old, too early or too late – and yet anyone, any woman, could make a spectacle out of herself if she was not careful⁵¹.

Or n'est-il pas possible pour les femmes de se réapproprier ce *topos* et de se donner en spectacle suivant leurs propres termes ? C'est là un questionnement que l'on retrouve chez Rowe, qui invite

⁴⁶ *Ibid.*, p. 2.

⁴⁷ Hélène Cixous, *loc. cit.*, p. 40.

⁴⁸ Mary Russo, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁹ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, p. 12.

⁵⁰ Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, *op. cit.*, p. 327.

⁵¹ Mary Russo, *op. cit.*, p. 54. L'autrice souligne.

les femmes à repenser les manières dont elles se donnent à voir puis sont regardées dans l'espace public et dans le langage⁵². Pour Rowe, la femme ingouvernable pointe vers de nouvelles façons pour les sujets féminins d'appréhender leur visibilité comme une forme de pouvoir⁵³. C'est sans doute ce que fait Josée Yvon : exhiber le grotesque et l'abjection du corps féminin de manière affirmative pour se réapproprier le pouvoir de la représentation, et ce, dans une dynamique analogue à celle de la resignification butlérienne. Cette exhibition constitue une forme de résistance portée à la fois par la poète et par les personnages auxquels elle donne vie. Diane est l'un de ces personnages qui se donnent en spectacle :

Diane avait un palais flatteur où engager sa langue, avalait l'acid sans que le rush paraisse. Ses chevilles comme des blés d'Inde rondes à gruger goûtaient la vitamine B. un gin à la main, ses bottes qui claquent sous la série des valises bleu pâle, le creux de ses genoux plus doux que le fond du palais. L'héroïne sans auréole ne se laissera pas tuer. le party en elle peut encore chavirer tout un quartier. (FCB, 107)

Chez Diane, la beauté côtoie la monstruosité⁵⁴ : traversé par l'alcool et les drogues, son corps, dont certains attributs sont « flatteur[s] » et « doux », est décrit dans une sensualité subversive qui évoque le cannibalisme. En effet, en comparant les chevilles de Diane à « des blés d'Inde rondes à gruger », Yvon déjoue les représentations érotiques dominantes du corps féminin, qui n'est pas comparé à un symbole sexuel attendu comme la cerise (fruit associé à la sensualité et à la virginité), mais au maïs, certes lié à la fertilité, mais pas à l'érotisme. De même, le corps de Diane n'est pas à *croquer*, mais « à gruger », déplaçant la locution attendue. Ainsi, l'autrice vandalise ce qui, du féminin, se situe du côté du charme et de l'élégance. Dans la strophe en prose faite d'une série de propositions déclaratives, Diane est caractérisée par l'entre-deux : c'est une « héroïne sans auréole », une femme forte mais dénuée de gloire, imparfaite, impure, qui refuse de faire taire ses « bottes qui claquent », de « se laisser » museler, effacer, « tuer ». Animée par une force transgressive, elle est capable de bouleverser le social, de « chavirer tout un quartier ». Semant le chaos dans l'espace public, ce personnage incarne l'attraction de l'interdit, de ce qui, pour reprendre les mots de Kristeva, est « à côté du possible, du tolérable, du pensable » et qui, tel un « boomerang indomptable », constitue « un pôle d'appel et de répulsion [qui] met celui qui en est

⁵² John Berger a bien expliqué, dans des mots désormais célèbres, comment le rapport à l'image relève d'une socialisation genrée qui fait des femmes un « spectacle » à regarder : « *être homme c'est agir, être femme c'est paraître*. Les hommes regardent les femmes alors que les femmes s'observent en train d'être regardées. [...] C'est ainsi que la femme se transforme en objet et plus particulièrement en objet du regard : un spectacle. » (John Berger, *Voir le voir*, traduit par Monique Triomphe, Paris, Éditions Alain Moreau, 1976 [1972], p. 51.)

⁵³ Cf. Kathleen Rowe, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁴ La poétique du romantisme hugolien est fondée sur cette combinaison du grotesque et du sublime, catégories esthétiques *a priori* opposées qu'il réunit dans sa « Préface de *Cromwell* » (1827) pour définir le drame romantique.

habité littéralement hors de lui⁵⁵ ». Dans *Filles-commandos bandées*, les multiples figurations de femmes hors-normes reprennent ce qui les pousse hors du social et en font précisément le vocabulaire de leurs revendications : « nous sommes absolues, vulgaires, obscènes, mal habillées » (*FCB*, 111), puis « nous ne nous tasserons pas » (*FCB*, 112). Semblant puiser dans l’abjection le pouvoir de s’unir momentanément pour s’affirmer, elles donnent raison à Judith Butler lorsqu’elle remarque, dans *Ces corps qui comptent* (1993), que « ceux qui sont rejetés dans l’abjection en viennent à formuler leurs revendications à travers et contre les discours qui visent leur répudiation⁵⁶ ». Embrassant l’abjection du corps féminin, les « filles » la revendiquent en un réquisitoire contre le simulacre de la beauté et du bon goût. Chez elles, « c’est [...] la laideur qui appelle la beauté » (*FCB*, 114). En imposant le spectacle discursif de corps féminins désacralisés, la poète s’attaque aux conceptions idéalisées de la « féminité » et aux frontières étroites de la respectabilité féminine. En œuvrant à « éliminer les entraves, les mythes, les idoles, la notion d’obscénité » (*FCB*, 134), elle fait imploser toute conception conventionnelle du féminin⁵⁷.

Les photographies explicites insérés dans *Filles-commandos bandées* s’inscrivent dans cette entreprise⁵⁸. Au fil des pages, sept personnes que l’on peut identifier comme des danseuses, des prostituées et des criminelles, notamment, apparaissent en noir et blanc. Elles arborent plusieurs accessoires stéréotypés de la féminité (talons hauts, bas de nylon montant à la mi-cuisse, bijoux, longues chevelures, grands yeux maquillés) et certaines d’entre elles correspondent tout à fait aux standards de beauté dominants. Elles mêlent cependant ces signes du féminin à des éléments qui connotent traditionnellement la puissance et la virilité (verres d’alcool, cigarettes, fusils) de même qu’à des attributs qui enfrennent les conventions esthétiques imposées aux femmes (poils, ventres rebondis, sueur, salissures). Certaines femmes, transgenres ou travesties, présentent également des traits associés aux corps masculins, comme les traces ténues d’une barbe, qui mettent en lumière le fossé qui, chez certains individus, sépare sexe assigné à la naissance, identité de genre et performance de genre⁵⁹. En effet, leur performance du féminin, dont les coutures sont parfois apparentes, pointe le caractère construit du féminin ; pour le dire avec Butler, leur performance constitue une « parodie du genre [qui] révèle que l’identité originale à partir de laquelle le genre se

⁵⁵ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁶ Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, *op. cit.*, p. 327.

⁵⁷ La dimension *queer* de l’œuvre d’Yvon sera abordée dans la cinquième et dernière partie de ce mémoire.

⁵⁸ Ces photographies ainsi que trois dessins sont présentes dès la première édition de *Filles-commandos bandées*, imprimée à l’encre rouge sur papier rose. Aucun crédit n’est alors donné pour les images. Dans la réédition de *Danseuses-mamelouk* parue en 2020, il est indiqué (sans préciser lesquelles) que certaines des photographies du recueil, qui inclut *Filles-commandos bandées*, sont de Gaby Johnston. Voir Josée Yvon, *Danseuses-mamelouk*, *op. cit.*, p. 152.

⁵⁹ Au sujet de ces trois termes, voir Judith Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 260-261.

construit est une imitation sans original⁶⁰ ». Selon la philosophe, « [l]’effet du genre est produit par la stylisation du corps et doit donc être compris comme la façon banale dont toutes sortes de gestes, de mouvements et de styles corporels donnent l’illusion d’un soi genré durable⁶¹. » Or cette durabilité, projetée par la répétition incessante de la binarité, est illusoire : si les performances des « filles » d’Yvon témoignent d’une chose, c’est bien que le genre, ne pouvant être conçu de façon binaire, correspond plutôt à un continuum. Dans la pensée butlérienne, ces performances apparaissent comme subversives en ce qu’elles lèvent le voile sur la fabrique du genre, sur la manière dont le genre hégémonique est produit.

Subversives, les photographies intégrées au recueil le sont également de par les comportements illicites qu’elles exposent (sexualité sadomasochiste, meurtre, effeuillage, prostitution). Apparaissant nues ou en sous-vêtements, pour la plupart, les « filles » photographiées exposent leur corps et affirment leur sexualité de manière décomplexée. Sans détourner les yeux, elles fixent la caméra et apparaissent, pour plusieurs, comme des sujets désirants. Les deux dessins insérés en ouverture et en clôture du recueil nourrissent cette lecture. On y voit une femme en train de se masturber et qui, dans le second dessin, jouit, son plaisir illustré par des vaguelettes qui soulignent le tremblement de ses jambes et donnent l’impression qu’elle lévite.

3.2. Réécrire la grammaire du désir

Fourrer « jusqu’à la crise cardiaque »

De manière générale, les personnages de *Filles-commandos bandées* investissent l’univers sexuel de manière absolument débridée. Si une femme est désignée comme « gINETTE en chaleur » (FCB, 115) alors qu’une autre est traitée de « pauvre salope », de « pompe à suction » et de « beauté dévergondée » (FCB, 113) par le sujet poétique, ces dénominations traditionnellement considérées comme infamantes s’inscrivent, chez Yvon, dans une mise en question des stéréotypes et des préjugés entretenus au sujet de la sexualité des femmes. Plusieurs mouvements et groupes féministes se sont d’ailleurs emparés du terme « salope » pour le resignifier⁶², notamment autour du célèbre « Manifeste des 343 » (1971)⁶³ Françaises déclarant avoir avorté illégalement, que la

⁶⁰ *Ibid.*, p. 261.

⁶¹ *Ibid.*, p. 265.

⁶² Depuis les années 1990, les mots « salope » et « slut » sont employés de manière affirmative au sein de sous-cultures sexuelles et du mouvement féministe alternatif Riot Grrrl, notamment. Voir Feona Attwood, « Sluts and Riot Grrrls. Female Identity and Sexual Agency », *Journal of Gender Studies*, vol. 16, n° 3, 2007, p. 233-247.

⁶³ Collectif, « Manifeste des 343 », *Le Nouvel Observateur*, n° 334, avril 1971, p. 343.

presse satirique a rebaptisé « Manifeste des 343 salopes », appellation contestée mais reprise par plusieurs signataires. Plus récemment, le terme « salope » a été largement réapproprié à l’occasion des *SlutWalks*, *Marcha de las Putas*, *Marchas da Vadias* et Marches des salopes tenues dans une quarantaine de pays à travers le monde depuis 2011. Consistant à prendre la rue pour protester contre la culture du viol, la culpabilisation des victimes et l’humiliation des femmes taxées de salopes, ces marches reposent sur une réappropriation de l’identité et du mot « salope », resignifiés de manière affirmative pour dénoncer le double standard qu’ils véhiculent⁶⁴. Au cœur de ce terme se trouve effectivement une asymétrie, car cette injure qui désigne une femme *facile* ou *de mauvaise vie*, qui recherche le plaisir sexuel, n’a pas d’équivalent masculin : le terme « salaud » sert à attaquer la morale d’un homme, et toute connotation sexuelle en est évacuée. Par conséquent, « [d]errière le concept de fille facile, de salope, se cache le sous-entendu selon lequel “la” femme ne pourrait avoir envie la première⁶⁵ ». Dans la poésie yvonnaise, au contraire, les personnages féminins fantasment et initient l’acte sexuel :

ta présence le matin comme une bonne bière froide et un silencieux sur mon gun
je te fourre jusqu’à la crise cardiaque
ta sinusite dans mon ventre
mon p’tit bébé chaud (FCB, 113)

Marquée encore une fois par les traits du grotesque, la sexualité rappelle celle, jugée outrancière, de la femme ingouvernable. Dans une configuration atypique qui évoque à la fois l’alcool, la violence et l’échange de microbes, elle signe l’épuisement d’un corps qui se donne « jusqu’à la crise cardiaque ». Soulignant l’agentivité du sujet lyrique, Josée Yvon donne ainsi à lire la jouissance d’une voix féminine qui, pour une fois, ne *se fait pas fourrer* : au contraire, elle *fourre*. Selon *Le Robert*, le verbe « fourrer », au sens vulgaire, signifie « posséder sexuellement⁶⁶ ». Dans le dictionnaire québécois *Usito*, la définition est plus claire encore : « *Fourrer (une fille, une femme)* : avoir des relations sexuelles (avec)⁶⁷. » Or chez Josée Yvon, les femmes aussi peuvent « fourrer » autrui. Si le sujet poétique reçoit en « [s]on ventre » la chaleur de l’autre, c’est elle, détentrice du symbole phallique du « gun », qui « [l]e fourre ». En s’emparant du verbe « fourrer »,

⁶⁴ Voir Élisabeth Mercier, « Sexualité et respectabilité des femmes. La *SlutWalk* et autres (re)configurations morales, éthiques et politiques », *Nouvelles Questions Feministes*, vol. 35, n° 1, 2016, p. 16-31. Le terme « *slut* » a également été resignifié dans un célèbre essai sur le polyamour qui redéfinit le terme « *slut* » pour désigner toute personne « *who has the courage to lead life according to the radical proposition that sex is nice and pleasure is good for you* ». (Dossie Easton et Catherine A. Liszt, *The Ethical Slut*, San Francisco, Greenery Press, 1997, p. 4.

⁶⁵ Peggy Sastre, *Ex utero. Pour en finir avec le féminisme*, Paris, La Musardine, 2009, p. 111.

⁶⁶ Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir.), « Fourrer », dans *Le Petit Robert*, 2019, en ligne, <<https://petitrobert.lerobert.com>>.

⁶⁷ Chantal-Édith Masson, Pierre Martel et Hélène Cajolet-Laganière (dir.), « Fourrer », dans *Usito*, 2013, en ligne, <<https://usito.usherbrooke.ca/définitions/fourrer>>.

la poète détourne les scripts sexuels⁶⁸ de la culture hétéronormative dominante, conteste les binarismes actif/passif et dominant/dominé. La valeur transgressive de ce verbe est d'ailleurs soulignée par Denis Vanier dans la postface de *Filles-commandos bandées*, qui décrit Yvon comme la « fée du cuir et des médicaments » qui « fourre pendant que ses enfants brûlent⁶⁹ ». Détachée de toute visée procréative, l'action de « fourrer » est posée en opposition au travail nourricier des femmes, comme une menace pour le conformisme hétérosexuel. Délaissant le *four* – lieu d'un féminin traditionnel associé à la domesticité et, en outre, image archaïque du ventre qui porte l'enfant à naître, au chaud dans l'utérus⁷⁰ –, les « filles » d'Yvon préfèrent *fourrer*.

« Peaurosité » du corps désirant

« Fourrer » est un verbe que l'on retrouve également dans *Royaume scotch tape*, où il se conjugue plutôt à la troisième personne du singulier. Chloé Savoie-Bernard représente des personnages féminins désirés et désirants, de même que les rencontres sexuelles que ce désir provoque : les « filles » qui « [m]ontent chez leurs amants » (*RST*, 22) contribuent à « fertilis[er] la ville » en couchant « tour à tour la nuit suivante avec d'autres garçons » (*RST*, 40). Le verbe « fourrer » surgit ainsi dans le poème « crazy glue », où l'« on fourre dans le tétanos » (*RST*, 26), puis dans le poème « j'épelle v-i-e mais ma langue fourche » :

on fourre c'est beau ça me fait du bien

suspendre mes fins du monde
aux crochets de bondage
qui tendent ta peau
je les reprendrai en sortant
mes désastres de conne

fais un vœu
pour chaque marque imprimée
jusqu'à la moelle

pour l'instant me faire une niche
quelque part dans ta beauté
me terrer en toi
comme une chienne

c'est pas une danse funèbre
la jouxte de nos peaux
pas une petite mort
mon sexe qui se contracte
quelques secondes

⁶⁸ Voir John Gagnon et William Simon, *Sexual Conduct*, New York, Routledge, 2017 [1973].

⁶⁹ Denis Vanier, « Postface » [1976], dans Josée Yvon, *Danseuses-mamelouk*, *op. cit.*, p. 141.

⁷⁰ Voir Lydie Bodiou, « De l'utilité du ventre des femmes », dans Francis Prost et Jérôme Wilgaux (dir.), *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 153-166.

me laisser éclairer
un moment seul
un moment seulement

on fourre c'est beau ça me fait du bien (*RST*, 46-47)

C'est en épousant l'intériorité du sujet poétique que Savoie-Bernard évoque le désir et le plaisir. Elle remédie en cela à l'« invisibilité historique du sujet féminin désirant » constatée par Isabelle Boisclair et Catherine Dussault Frenette dans *Femmes désirantes* (2013) : « En aucun temps [...] nous est-il possible d'entrevoir ce que les femmes regardent lorsqu'elles désirent. À l'inverse, la femme est plutôt destinée à incarner le désir, l'objet suprême du désir ; [...] fonction qui trahit irrémédiablement la posture androcentrée du sujet désirant⁷¹. » En effet, Savoie-Bernard montre l'objet du désir féminin, la « beauté » de l'autre en qui le sujet poétique voudrait « se terrer [...] / comme une chienne ». Cet·te autre n'est identifié·e ni comme homme ni comme femme. C'est l'intériorité du sujet poétique, son plaisir dans « la jouxte [des] peaux » que donne à lire le poème. Envisagé dans sa « double appartenance à l'ordre de l'objet et du sujet⁷² », à la fois *écrit* et *écrivain*⁷³, le corps apparaît comme le lieu d'une « peausité⁷⁴ » entre soi et le monde. Le poème explore ainsi la tension entre extérieur et intérieur, entre espace public et espace intime, clos, dans lequel se déleste un corps lourd de « désastres » qui sont « repr[is] en sortant ». Comme Josée Yvon, la poète se réapproprie d'ailleurs des insultes jetées aux femmes dont la sexualité est jugée excessive – que l'on réduit à leur sexe (« conne ») ou que l'on animalise (« chienne ») – pour en faire le vocabulaire d'un désir féminin. Ce faisant, Savoie-Bernard resignifie ces injures généralement proférées dans le but de marquer une domination, et en fait une autodésignation, la marque d'une sexualité décomplexée. Dans le poème, cette réécriture des injures sexistes passe par l'évocation de pratiques sadomasochistes : l'autre a la « peau tendue » par des « crochets de bondage », et jouit des « marque[s] imprimé[s] / jusqu'à la moelle ». Le sujet poétique parvient en cela à s'approprier une certaine violence, non pas en reproduisant des dynamiques de domination, mais bien en explorant, dans l'intimité corporelle de la relation sadomasochiste, « le jeu du consentement [...], la relation de pouvoir, qui suppose la confrontation de deux sujets » et qu'il importe de distinguer « de la domination violente, qui réduit l'autre à sa seule position d'objet⁷⁵ ».

⁷¹ Isabelle Boisclair et Catherine Dussault Frenette (dir.), « Avant-propos », *Femmes désirantes. Art, littérature, représentations*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2013, p. 13 et 12.

⁷² Daniel Castillo Durante, Julie Delorme et Claudia Labrosse (dir.), *Corps en marge*, Ottawa, L'Interligne, 2009, p. 9.

⁷³ Voir Christine Duff et Claudia Labrosse (dir.), *op. cit.*

⁷⁴ Andrea Oberhuber, *loc. cit.*, p. 10.

⁷⁵ Éric Fassin présente les travaux de Gayle Rubin. « Représenter la violence des femmes. Performance et fantasme », dans Coline Cardé et Geneviève Pruvost (dir.), *Penser la violence des femmes*, Paris, La Découverte, 2012, p. 345.

Cette relation permet au sujet poétique de *suspendre* pour un temps les difficultés de l'existence, ses « fins du monde » et ses « désastres de conne », alors que dans la jouissance triomphent momentanément le lumineux et le vivant. C'est une sexualité qui « fait du bien » que poétise Savoie-Bernard. Voilà qui contribue à la « désacralisation d'une sexualité encore trop souvent liée », pour les femmes, « au mieux, à la pureté des sentiments, et au pire, aux impératifs procréatifs communs à presque toutes les religions⁷⁶ ». Au cœur du poème se trouve l'expression de la jouissance féminine, dite d'une manière qui n'est pas étrangère à celle de Nicole Brossard dans son monologue de *La nef des sorcières*, où les « mots affluent autour du clitoris » : « Toute jouissance du clitoris annonce un chavirement dans le corps historique de l'espèce. Jouir en son nom sans épousailles macabres. Sans bagues, sans papier. Je célèbre dans un temps inalloué. Mes espaces sont grands⁷⁷. » Chez Savoie-Bernard non plus, nulles « épousailles macabres » : la jouissance n'est « pas une danse funèbre / [...] pas une petite mort ». Alors que le « sexe [...] se contracte / quelques secondes », la jouissance produit, ici encore, un « chavirement », ouvrant une bulle temporelle qui, dans les derniers vers du poème, se traduit par une répétition, un bégaiement – ou un balbutiement, pour reprendre un terme cher à Catherine Lalonde.

Jouir et faire jouir

Dans *La dévoration des fées*, c'est d'ailleurs aux balbutiements du désir de la p'tite, dans une scène de découverte du corps, que surgit le verbe « fourrer », qui lie les trois recueils :

Dans sa chambre [...] gonfle son désir, une joie primordiale, cette autre faim d'enfant, immense, qui gronde sous le poil neuf et la carne. Elle rêve manger garçons manger mamours, manger tout, tous, Jules, Jacob, Jérôme – c'est la création des autres, la sortie de famille –, en tartare cerfeuil et romarin, miam. Elle se fourre l'oreiller entre les jambes, et le rêche par plaisir devient doux. Elle rit, en sourdine. (*DF*, 75)

Dans ce passage où le rire est, une fois encore, associé à la reconquête du corps, Catherine Lalonde donne elle aussi à lire la jouissance en brisant un tabou tenace : celui de la masturbation féminine. Virginie Despentes explique effectivement que si l'on se familiarise peu à peu avec l'idée de la jouissance féminine, les femmes n'en sont pas davantage maîtresses de leur sexualité : « les hommes [...] sont ceux par qui la femme doit jouir. La masturbation féminine continue d'être méprisable, annexe. L'orgasme qu'on doit atteindre, c'est celui prodigué par le mâle⁷⁸. » Lalonde

⁷⁶ Marie-Anne Paveau, « Sluts and goddesses. Discours de sexpertes entre pornographie, sexologie et prostitution », *Questions de communication*, n° 26, 2014, p. 132.

⁷⁷ Nicole Brossard, « L'écrivain », dans Marthe Blackburn *et al.*, *op. cit.*, p. 106.

⁷⁸ Virginie Despentes, *op. cit.*, p. 103.

contrevient à cette dynamique en montrant la « joie primordiale » qui anime la toute jeune Adèle – sa « carne » à peine recouverte de « poil neuf » –, ce désir qui gonfle et qu'elle sait satisfaire. En dévoilant ainsi la sexualité d'une enfant, la poète enfreint un second tabou en ce qu'elle déroge à la « représentation canonique de la petite fille [...], figure traditionnellement dépourvue de désir sexuel⁷⁹ ». La p'tite de Lalonde, au contraire, est animée par une puissante pulsion désirante. Comme chez Savoie-Bernard, le poème nous donne d'ailleurs à contempler l'objet de son désir, à savoir « tout, tous » les « garçons ». Pour exprimer ce désir et l'inscrire dans la langue, la poète fait jaillir une parole libidinale et enfantine qui fait l'économie de certains déterminants et prépositions ; une parole marquée, comme chez Savoie-Bernard, par la répétition, qui produit une allitération en « m » évoquant le gémissement et qui se clôt par l'interjection « miam ». Dans l'esprit de la p'tite, le désir et le plaisir sexuel sont d'ailleurs associés à la « faim » et au plaisir culinaire, apparaissant du même ordre que le plaisir que procurent les fleurs et les fruits : « Elle rêve de fuir aux lilas, aux garçons, aux framboises. [...] Grand-maman se mord les lèvres, voyant la p'tite se jeter aux hommes. La p'tite qui cherche l'éden, les limbes, feu l'amour, la chose pressentie. » (*DF*, 78-79) Ici affleure toute la dangerosité du désir des filles, pour qui la sexualité est une « chose pressentie » mais proscrite, mystérieuse et tenante, mais dont on les tient à l'écart. C'est qu'en *se donnant*, comme la petite « se jet[te] aux hommes », elles risquent de *se perdre*. Traditionnellement, la sexualité est effectivement posée comme une dépense pour les femmes⁸⁰. Or la p'tite qui, lucide, « voit les regards coupables d'animal triste [...] chez tous, les chaînes et les laisses » (*DF*, 80) par lesquelles on tente de la contraindre à son tour, refuse de *rentrer dans le rang* et choisit, à treize ans, de s'enfuir en ville. Là-bas, personne ne la surveille et Adèle mène l'existence qu'elle désire : « Des garçons lui tournent autour. Elle suit ceux qui la suivent, carrousel, pratique des baisers [...]. Et baiser? Une histoire. Une histoire ni plus gigot ni tiraille que chier ou trouver de quoi nourrir la bouche et le ventre. » (*DF*, 97) Le désir apparaissant à nouveau comme un besoin vital au même titre que celui de se nourrir, la p'tite *baise* et échange des *baisers* avec une pluralité de garçons. Autonome, elle vit librement et au gré de rencontres éphémères qui la comblent, car elles sont marquées par une égalité entre les partenaires : « [l]a p'tite jouit, fait jouir et repart dans le désordre, comme un ressac ». (*DF*, 97). Caractérisée par la force et le mouvement,

⁷⁹ Isabelle Boisclair et Catherine Dussault Frenette (dir.), *op. cit.*, p. 18.

⁸⁰ « [T]he female role in heterosexual relations was often constructed in terms of self-giving, self-abandonment (se donner, s'abandonner), a loss or gift of the self; male sexuality was associated rather with a series of active verbs: posséder, vaincre, an affirmation and supplementation of the self. » (Diana Holmes, « Monstrous Women. Rachilde's Erotic Fiction », dans Alex Hughes et Kate Ince (dir.), *French Erotic Fiction. Women's Desiring Writing, 1880-1990*, Oxford et Washington, Berg, 1996, p. 37. L'autrice souligne.)

Adèle fait ainsi montre d'une grande agentivité en ce qu'elle évolue hors de la cellule hétéronormative du couple. Plus encore, elle multiplie les amants et est même comparée à un « carrousel » par la narration, métaphore qui montre bien le caractère ludique de la sexualité dans *La dévoration des fées*. Employée de manière positive, une telle image pourrait facilement se voir animée d'une connotation injurieuse. C'est qu'Adèle contrevient aux scripts sexuels dominants, qui comportent des doubles standards genrés en matière de comportements sexuels : « on accorde aux hommes une plus grande permissivité [...] quant au nombre de partenaires sexuelles qu'ils peuvent avoir et aux contextes dans lesquels les relations sexuelles peuvent se produire⁸¹. » Comme le note Boisclair, il n'est d'ailleurs pas anodin que les personnages des amants de la p'tite – tels les « Jules, Jacob, Jérôme » interchangeables de son enfance – ne soient pas développés, comme c'est souvent le cas, dans la fiction, pour les amantes des héros masculins⁸². Dans *La dévoration des fées*, c'est par le prisme du désir de la p'tite qu'est déployé le sexuel, dont la représentation se limite à ses propres expériences.

Au fil du recueil, la représentation de la sexualité autonome d'Adèle prend la valeur d'un *dévoilement*. En effet, c'est comme l'« un de ses grands, grands secrets » qu'est désigné le plaisir solitaire auquel s'adonne la p'tite quand, une fois adulte, elle rentre à la maison de son enfance :

Elle se retourne, fait trois pas : dans le dortoir des garçons persistent des relents de cuir chevelu, de coups de poing légers, de sommeil brut. La minuscule fenêtre irradie – une trouée de soleil à même les souvenirs. La maison même respire; ses craquements cassent la retenue, et la p'tite, gavée de mémoire, de retour de sensations, soudain se masturbe férocement, le plus silencieusement possible, debout contre la porte fermée de la chambre des garçons, jouit à la minute, jouit déjà dans cette vitesse solaire de l'orgasme solitaire qui reste un de ses grands, grands secrets. (*DF*, 117-118)

Les odeurs et les images rappellent la sensualité déployée dans *Une saison dans la vie d'Emmanuel* (1965) de Marie-Claire Blais, qui, avec son univers terroiriste, sa pauvreté rurale et sa nombreuse fratrie à prénoms, constitue sans doute l'un des grands intertextes de *La dévoration des fées*. Le roman aborde d'ailleurs le tabou de la masturbation féminine, cette « caresse née d'elle-même⁸³ » chez la jeune Héloïse, que ses frères viennent contempler à la dérobée la nuit. Chez Lalonde, la sexualité des femmes, marquée par le mystère, est connotée positivement. Faisant rimer « solitaire » avec « solaire », l'autrice la dépeint comme puissante. La connaissance de son corps dont témoigne la p'tite apparaît comme un pouvoir presque occulte. Or ce *pouvoir* a un

⁸¹ Milaine Alarie, « “Je ne suis pas une cougar!” : quand l'âgisme et le sexisme compliquent l'expression du désir sexuel féminin », *Recherches féministes*, vol. 32, n° 1, 2019, p. 52-53.

⁸² Isabelle Boisclair, propos recueillis dans le cadre de « *La dévoration des fées* de Catherine Lalonde », *La vie secrète des libraires*, balado de La fabrique culturelle, épisode 1, 13 novembre 2018.

⁸³ Marie-Claire Blais, *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, Montréal, Boréal, 1991 [1965], p. 152.

pendant, un autre « grand, grand secret » (*DF*, 127) qui est déployé dans une scène cardinale du récit. Elle a lieu lorsque Grand-maman et Adèle, de retour à la maison depuis quelques temps, se rapprochent et se touchent pour la première fois depuis l'enfance de la p'tite :

La p'tite vient s'asseoir aux pieds de l'aïeule, pose une main à son genou. La p'tite touche Grand-maman. Elle laisse la main sur le genou. Grand-maman ne lève pas les yeux. Elle ne frappera plus, jamais plus. La p'tite pose la tête sur cette main. Un ange passe, une mouche vole. Grand-maman pleure, inconsolable. De la vieille tristesse pleut, rancie, de la mue d'vieille, du glacé de longue haleine. La p'tite pose un baiser, presque rien, un souffle sur le genou. Oui. Les peaux sont douces, les sanglots longs. Oui. Sa tête retrouve la rotule, accotée. Une autre éternité, en icône, toute tristesse. Sorcières sorcières, diront-ils, mais amour et nid pour elle. Pour elles, hargne inversée, vie négative, vie choisie. Choisie. La p'tite rebise le genou. Et encore. Dans le blanc. Dans cette lenteur intouchée par le temps. Elle remonte de baisers la mie de la cuisse. Ses poings fermés pétrissent, veulent fondre et fendre, massant les fibres des muscles, dénouant le noir, tirant par grosses mordées de phalanges, s'accordant de grandes lampées d'intérieur blanc de jambes. Les souffles redoublent; les sanglots se raréfient. Elle remonte à sa source, la p'tite, nul coton nul barrage pour l'arrêter; et l'ogresse aïeule de pierre ponce, de lave et de ronces se desquame à force d'être lapée là, elle se rétrécit. L'aïeule tombe en eau, abandonne sa vie de ratages et de foi. La p'tite mange mère et l'absence, mange mère de mère. Elle lèche, débordée de bave et de bouche, labiales vocalises pareil que pour apprendre à parler, à forger de lèvres de langues le pourtour du puits, à sculpter le silence en autre, autres. Et Grand-maman coule d'en bas maintenant, se dénoue en demi-soupirs, en bestiales syllabes, exhalaisons et gargantuesques gémissements. Toute retenue lâchée aux chiens; joie de geindre; vaufrage d'avant-mots; mains de glaire : une dévoration cannibale et caméléon d'avant nuit – elle et elle –, une relevaille au plaisir dans l'usure du corps ligneux, une splendide fontaine lapée par une rejetonne méduse, brise-masques et mille-mots. Une jouvence de joie. Égales, balbutiennes en balbutie, au temps primal de l'amour, elles remontent de consolation en audace jusqu'à l'effroi, jusqu'à l'énigme originelle : quand Grand-maman jouit. (*DF*, 122-123)

Ces retrouvailles signent l'« invers[ion] » de la « hargne » de Grand-maman : les caresses de la p'tite ont le pouvoir de rattraper toute une vie aride, percluse de misère, « de ratages et de foi ». Quand l'aïeule s'abandonne aux pleurs, Adèle transforme ses sanglots en jouissance, ses larmes en cyprine. Dans une métaphore aqueuse filée tout au long du poème, le sexe de Grand-maman, qui « tombe en eau », est une « source » sans « barrage pour l'arrêter », un « puits », puis « une splendide fontaine », une « jouvence de joie » « lapée » par Adèle, car « Grand-maman coule d'en bas maintenant ». Après une vie de silence renfrogné, la grand-mère retrouve la voix et « se dénoue en demi-soupirs, en bestiales syllabes, exhalaisons et gargantuesques gémissements ». La scène est poétisée sans être idéalisée : toute solennité est refusée par la langue de Lalonde. La poète ajoute d'ailleurs une pointe d'humour en détournant la locution « Un ange passe », à laquelle s'ajoute « une mouche [qui] vole ». Les corps sont dévoilés avec les marques de leur âge, leurs imperfections et leurs débordements : les larmes de Grand-maman sont de la « vieille tristesse [...] rancie, de la mue d'vieille » et son corps fait « de pierre ponce, de lave et de ronces », coulant et gémissant, cède à la « joie de geindre ». Comme ceux d'Yvon, bien qu'à un degré différent, les corps, chez Lalonde, peuvent être qualifiés de grotesques, car ce sont des corps « changeants et sécrétant des fluides, qui se dissocient des corps lisses, symétriques et statiques du régime

classique⁸⁴ ». Ainsi, le corps de l'aïeule « se desquame » et « se rétrécit » avant de « tombe[r] en eau ». Comme dans *Filles-commandos bandées*, où les chevilles appétissantes de Diane sont « rondes à gruger » comme « des blés d'Inde », la représentation de la sensualité convoque la nourriture : « le blanc » et « la mie de la cuisse » de son aïeule, que ses mains « pétrissent », Adèle les « mange » à « grosses mordées », à « grandes lampées [d]'intérieur blanc de jambes ».

C'est cette « dévoration cannibale » – dont le caractère transgressif est souligné par le rapprochement avec l'anthropophagie – qui donne son nom au récit, et qui transforme les deux femmes en créatures mythiques : lorsque leurs chairs s'unissent, l'aïeule, « ogresse », et la p'tite, « rejetonne méduse », sont faites « sorcières »⁸⁵. Le désir d'Adèle et la jouissance déferlante de Grand-maman ouvrent un temps qui transcende celui des hommes. Grand-mère et petite-fille y sont à égalité l'une de l'autre, « elle et elle », « [é]gales, balbutiennes en balbutie, au temps primal de l'amour ». C'est là un espace d'avant le langage où elles réapprennent à communiquer à coup de « labiales vocalises pareil que pour apprendre à parler ». Ici encore, Lalonde parvient, grâce à l'invention langagière, à déployer une parole libidinale, pulsionnelle et caractérisée par le jaillissement. L'écrivaine y mêle des féminisations de son cru (« rejetonne »), des néologismes simples (« rebise », « mordées », « vaufrage », « dévoration », « balbutiennes ») et composés (« avant-mots », « brise-masques », « mille-mots »), de même que des mots techniques (« desquame », « labiales », « demi-soupirs », « glaire », « ligneux »), parfois modifiés et détournés (« relevaille »). En faisant jouer les images et résonner les sons, en proposant des sens nouveaux à des mots rares, Lalonde témoigne de la « fabuleuse puissance d'une langue libérée, en partie pour le moins, des effets [du] logocentrisme⁸⁶ » et parvient à mettre en mots les « coulées de fantasmes [...] inouïes⁸⁷ » invoquées par Cixous dans « Le rire de la Méduse ». C'est bien là, en effet, une « écriture expérimentale du corps comme moyen de libération des contraintes et des stéréotypes⁸⁸ » que propose Lalonde dans la lignée des écrivaines des années 1970. Ensemble, grand-mère et petite-fille remontent le temps vers « l'énigme originelle », celle de la jouissance du corps, celle d'avant les souffrances qui l'ont paralysé : « J'étais devenue statue, dit Grand-maman, j'étais squelette. » (*DF*, 126) L'union de leurs chairs ramène Grand-maman à l'enfance du corps

⁸⁴ Marie-Ève Charron, « Ni polies ni jolies », dans Aline Caillet, Marie-Ève Charron, André-Louis Paré, Guy Sioui Durand et Thérèse St-Gelais, *Les Fermières obsédées*, Trois-Rivières, Éditions d'art Le Sabord, 2010, p. 56.

⁸⁵ Lalonde revisite et déplace ainsi l'inceste narré par Hébert dans *Les enfants du sabbat* (1975), où la transmission de la sorcellerie, léguée de mère en fille au sein de « [t]oute une lignée de femmes aux yeux vipérins », requiert le viol de la fille par son père, figure du diable. (Anne Hébert, *Les enfants du sabbat*, Montréal, Boréal, 1995 [1975], p. 92.)

⁸⁶ Martine Reid, *loc. cit.*, p. 24.

⁸⁷ Hélène Cixous, *loc. cit.*, p. 39.

⁸⁸ Andrea Oberhuber, *loc. cit.*, p. 7.

des femmes dont traite Cixous : « Elles reviennent de loin : [...] *de leurs enfances* qu'ils ont tant de mal à leur faire oublier, qu'ils condamnent à l'*in pace*. Emmurées, les petites filles aux corps "mal élevés". Conservées, intactes d'elles-mêmes, dans la glace. Frigidifiées. Mais qu'est-ce que ça remue là-dessous⁸⁹ ! » Ainsi, il n'est pas anodin que Grand-maman soit dépeinte comme statufiée, évoquant le personnage de la Statue dans *Les fées ont soif* de Denise Boucher. Quarante ans plus tard, la p'tite de Lalonde répond finalement à l'appel que lance la Statue dans la pièce : « N'ai-je point quelque part une fille qui me délivrera ? Qui me déviergera⁹⁰ ? »

Dans cette « scène inédite, jamais vue dans la littérature⁹¹ », Catherine Lalonde élabore un script sexuel complètement neuf que des termes comme *inceste* ou *homosexualité* ne sauraient circonscrire. En effet, la poète érotise des corps peu représentés dans la littérature, à commencer par ceux des femmes vieillissantes. En donnant à lire le désir qui irrigue ces corps⁹², elle récuse « la position symbolique réservée aux femmes vieillissantes dans la culture dominante, laquelle les rejette hors des jeux de séduction⁹³ ». Pour braver les interdictions, Lalonde semble prendre appui sur *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, roman qui transgresse une pluralité d'interdits sexuels : la masturbation, mais également la prostitution de même que l'inceste et l'homosexualité masculine, car ce « que [leur] sœur [Héloïse] faisait par elle seule », Jean Le Maigre et le Septième « aim[ent] à [le] faire à deux, ou à quatre, quand Alexis et Pomme [leurs frères] sont réveillés⁹⁴ ». *La dévoration des fées* enfreint à son tour de multiples tabous : ceux de la masturbation féminine, des relations sexuelles entre femmes, de l'inceste et de la sexualité des fillettes et des femmes vieillissantes. Explorant les configurations inédites que peut prendre la rencontre sexuelle entre deux êtres désirants, Lalonde montre ces corps dans l'universalité comme dans la spécificité de leur plaisir, dans la saisissante beauté de leur « dévoration, ce grand, grand secret : langues, voracité, doigts embourbés, remontées splendides, dissolution, partage mâché des puissances, pure joie, pure

⁸⁹ Hélène Cixous, *loc. cit.*, p. 41. L'autrice souligne.

⁹⁰ Denise Boucher, *Les fées ont soif*, *op. cit.*, p. 27. La trouvaille est de Audrey Camus (« Le récit des femmes poètes », *Voix et Images*, vol. 44, n° 2, 2019, p. 115.)

⁹¹ Isabelle Boisclair, propos recueillis dans le cadre de « *La dévoration des fées* de Catherine Lalonde », *op. cit.*

⁹² L'autrice fait d'ailleurs écho au personnage de Grand-Mère Antoinette dans *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, dont le désir inassouvi, comparé à un « fleuve chaud », est également illustré par une métaphore aqueuse. (Marie-Claire Blais, *op. cit.*, p. 9.) Grand-maman apparaît d'ailleurs comme le prolongement d'Antoinette, avec qui elle partage un mode de vie aride, un caractère austère et un savant mélange de fragilité et de force : l'une est « [f]orte », « [é]norme » et « primordiale » (*DF*, 110, 113), et l'autre est « immortelle » et « triomphante ». (*Ibid.*, p. 10.)

⁹³ Isabelle Boisclair et Catherine Dussault Frenette (dir.), *op. cit.*, p. 17.

⁹⁴ Marie-Claire Blais, *op. cit.*, p. 50.

puissance, orgasmes » (*DF*, 127). Pour le dire avec Boisclair et Dussault Frenette, « la subjectivité féminine réécrit la grammaire du désir⁹⁵ ».

Bandées et dangereuses

Dans *Filles-commandos bandées*, Josée Yvon expose elle aussi le désir des femmes vieillissantes et des petites filles. Ce désir s'oppose à l'enfermement des corps féminins, qui « raisonnables [...] s'habitue[nt] à se laisser vider » (*FCB*, 122). Contre la passivité à laquelle sont condamnées ces femmes, Yvon dresse un désir puissant. C'est la conjonction « mais » qui introduit l'affirmation de ce désir, marquant une dynamique de réponse, un renversement du *statu quo* :

mais nous nous sommes le désir
nos vieilles femmes défient le rhéostat des veines
font bander toutes les cicatrices
et se parlent à l'orifice des corps.
[...] les petites filles bandées dangereuses
sèment la mort sur l'autoroute. (*FCB*, 123)

Les « petites filles » – dont on ne reconnaît généralement pas le désir sexuel – et les « vieilles femmes » – habituellement exclues du spectre du désirable – bandent et font bander. Constatant la puissance symbolique démesurée accordée au phallus, Yvon s'empare de ce symbole de l'excitation masculine pour le détourner : « la fascination de la fonction de bander en dépasse la banalité / c'est alors que nous opérerons un détournement de charge dans le cul de leur âme » (*FCB*, 133). À l'ordre du discours et, surtout, à la loi qui le régit, Yvon oppose un désir féminin féroce, comme elle l'exprime succinctement : « l'anti femme-loi, c'est celle du désir poétique » (*FCB*, 127). Dans un univers où « comme dans un cauchemar les pissenlits gémi[ssent] sous le masque du béton » (*FCB*, 115), le verbe « bander » semble même recéler la possibilité de transfigurer le réel puisqu'il donne lieu à l'un des rares vers lumineux de la poésie yvonienne : « on va faire bander le trottoir jusqu'à ce qu'il s'émiette en jardins⁹⁶. » Réappropriation sémantique cardinale chez Yvon, cette resignification du verbe « bander » s'accompagne d'une performance subversive de la sexualité féminine : les « petites filles bandées dangereuses » reconquièrent leur corps et affirment leur désir dans une impudeur qui leur est traditionnellement défendue. La reprise de l'adjectif « bandée » par les « filles-commandos » et les « petites filles » de Josée Yvon apparaît ainsi comme un détournement transgressif des scripts sexuels dominants en ce qu'il signifie la

⁹⁵ Isabelle Boisclair et Catherine Dussault Frenette (dir.), *op. cit.*, p. 20.

⁹⁶ Josée Yvon, « La chienne de l'hôtel Tropicana » [1977], *Danseuses-mamelouk*, *op. cit.*, p. 50.

puissance sexuelle de ces femmes, animées d'une pulsion libidinale terrorisante⁹⁷.

Avec ce désir prédateur, dont la représentation outrancière s'éloigne de ce que proposent *Royaume scotch tape* et *La dévoration des fées*, Yvon s'écarte également de la sexualité de la femme ingouvernable de Rowe qui, bien qu'associée à une certaine légèreté, n'est jamais complètement indomptable⁹⁸. C'est sans doute dans une logique de revalorisation que la poète exacerbe la dangerosité du désir féminin, généralement minimisé, étouffé ou ridiculisé. Il y a là un paradoxe : le désir des femmes est soit considéré comme dérisoire et passé sous silence, soit dépeint comme une anomalie qu'il convient de mettre à l'écart. Dans les deux cas, l'on cherche à le faire taire. Est-ce en raison de sa force subversive ? À cette question, la poésie yvonnienne répond à l'affirmative, car c'est cette force qu'exacerbe et exhibe l'autrice. Comme nous y exhorte Cixous – « on va leur *montrer* nos sextes⁹⁹ ! », – Yvon brandit son *sexe* comme une arme et fait du désir féminin une bombe qu'elle largue à l'aveugle, sans se soucier des dommages collatéraux. Nul arc à bander chez ses « filles » désirantes : leur corps même est armé. Ce désir irrecevable et résolument transgressif qui fait partie de l'arsenal d'Yvon s'inscrit dans son imaginaire guerrier.

En somme, les figurations de la femme ingouvernable proposées par Yvon, Savoie-Bernard et Lalonde s'incarnent à la fois dans une performativité qui fait dérailler l'ordre du discours et dans une performance corporelle de l'insoumission. L'expression de leur irrévérence passe par une désacralisation du corps qui, rejetant les corsets qui l'ont longtemps enserré, est exhibé dans ses fluides, sa souillure, son désir et ses débordements. Emportés par les affects qui les habitent, leurs corps ouverts, excessifs, désirés et désirants, grotesques et parfois abjects sont animés de pulsions et de fantasmes violents. Il convient donc de s'interroger sur les manières dont la poésie peut contribuer à imaginer une violence au féminin.

⁹⁷ Il est étonnant, note Mailhot, qu'Yvon ait été traitée de « phallocrate » par la Librairie des femmes d'ici pour cette reprise : « loin de se soumettre à l'ordre du discours qui veut que cet adjectif ne désigne que l'excitation masculine », Yvon en fait la marque d'un désir féminin placé « dans une perspective de combat ». (Valérie Mailhot, *op. cit.*, p. 244.)

⁹⁸ Cf. Kathleen Rowe, *op. cit.*, p. 10-11 et 31.

⁹⁹ Hélène Cixous, *loc. cit.*, p. 47. L'autrice souligne.

Partie 4. Imaginer une violence au féminin

« Les femmes qui écrivent créent
une brèche, une rupture¹. »
— France Théorêt

4.1. Détournements de la menace

Le terrorisme constitue une « isotopie majeure² » dans l'œuvre de Josée Yvon. Il nourrit effectivement un imaginaire violent se donnant, dès la dédicace de l'édition originale de *Filles-commandos bandées*, pour très concret : « à Ginette Charron, Nancy Ling Perry, Lynette Fromme, Mizmoon, Camilla Hall, Rose Dugdale, Rosa Sparks, Lulu, Hélène, Gisèle-Denise, et pour la femme la plus dangeureuse [*sic*] du Québec³ ». Si Yvon donne certains de ces noms aux personnages qui traversent sa poésie (Ginette, Nancy, Lulu, Gisèle, etc.), plusieurs sont ceux de contemporaines plus ou moins célèbres. Elle invoque notamment l'activiste Rosa Parks, rebaptisée en « Rosa Sparks », la résistante Rose Dugdale et les criminelles Ginette Charron et Lynette Fromme⁴. Trois autres femmes citées, Nancy Ling Perry, Mizmoon et Camilla Hall, sont des membres de l'Armée de libération symbionaise, mouvement armé d'extrême gauche actif aux États-Unis dans les années 1970 et accusé d'avoir commis enlèvement, meurtres, braquages de banque et autres d'actions violentes. Yvon leur rend aussi un hommage plus explicite dans « La poche des autres », vaste collage textuel et pictural qui constitue les germes de *Filles-commandos bandées*, contenant plusieurs vers du recueil qui paraît deux ans plus tard. Décédées dans une fusillade en mai 1974, quelques mois avant l'écriture de ce texte daté du 15 septembre, les trois femmes sont immortalisées par Yvon, qui insère leur photographie et retrace leur biographie :

Mizmoon, Patricia Soltysik, 24 ans / la théoricienne du groupe / elle disparaît, coupe tous les liens avec sa famille s'occupe depuis longtemps de politique radicale. / elle tire son nom « Mizmoon » d'un des poèmes de Camilla, son amante. // Camilla Hall, 29 ans / travailleuse sociale, peintre et poète. // Fahizah, Nancy Ling Perry / marie un musicien noir, use de drogue abondamment, travaille comme topless blackjack dealer avant de rencontrer la gauche radicale⁵.

À la page précédant cette nécrologie militante, l'écrivaine ajoute le dessin d'un cobra à sept têtes,

¹ France Théorêt, « Le féminisme. Passion de la parole et de la connaissance », *Spirale*, n° 200, 2005, p. 18.

² Valérie Mailhot, *op. cit.*, p. 245.

³ Josée Yvon, « Filles-commandos bandées », *Les Herbes rouges*, n° 35, juin 1976, n.p. Dans les rééditions de 1982 puis de 2020, on ne conserve que « pour la femme la plus dangereuse du Québec » (*FCB*, 105).

⁴ Rose Dugdale rejoint Cumann na mBan, la branche féminine de l'Armée républicaine irlandaise, durant les années 1970. Ginette Charron aurait été complice du criminel canadien Richard Blass, dit Le Chat, lors du cambriolage d'une bijouterie de la rue Beaubien en 1975. Lynette Fromme, membre de la « famille » de Charles Manson, est condamnée pour tentative de meurtre sur le président des États-Unis Gerald Ford en 1975.

⁵ Josée Yvon, « La poche des autres », *loc. cit.*, p. 91.

emblème de l'Armée de libération symbionaise qu'elle reproduit dans son premier recueil de poésie (*FCB*, 129). La dédicace qui inaugure *Filles-commandos bandées* ancre ainsi la violence des personnages dans des luttes multiples, mais bien réelles, portées par des résistantes⁶. C'est donc au sein de groupes guerriers que la poète inscrit métaphoriquement ses « petites filles bandées dangereuses ». En témoignent les titres de ses recueils, de *Filles-commandos bandées* à *Filles-missiles* en passant par *Danseuses-mamelouk* et *Travesties-kamikaze* : des figures féminines sont chaque fois liées à un collectif guerrier (« commando », « mamelouk ») ou à des armes et tactiques de guerre (« missiles », « kamikaze »). Grande lectrice de Monique Wittig, Yvon met en scène des combattantes qui tiennent moins des guerrières que des « guérillères⁷ ». Leur lutte s'inscrit dans « un conflit de l'intérieur, un conflit au quotidien, un conflit d'usure, porté sur le terrain même de l'ennemi⁸ », caractéristique de la guérilla. Contrairement aux guérilleros, les filles-commandos d'Yvon ne cherchent cependant pas à usurper les pouvoirs en place⁹. C'est contre les impératifs de la normativité qu'Yvon déploie la résistance de ses « filles », qui, établies en marge de la société policée, n'ont pas d'autre idéal que la destruction. Nomades, insoumises et infidèles, elles rejettent la bride des idéologies et fuient toute forme de salut qui voudrait les contraindre. Lorsque momentanément elles se rassemblent en d'éphémères « commandos », c'est donc pour attenter au *statu quo* : elles ne visent rien de moins que « la mise à mort, le meurtre de l'ordre social » (*FCB*, 118). En ce sens, leur violence anarchique, excessive et spectaculaire est foncièrement terroriste¹⁰, car elle œuvre à « tout foutre en l'air¹¹ », pour reprendre le mot d'ordre de Despentes.

Armées de « slingshots » (*FCB*, 106), de « gun[s] » (*FCB*, 105, 113), de « balles » (*FCB*, 116) et de « bombes » (*FCB*, 111), ces « filles-commandos » sont prêtes à tout et n'ont plus rien à perdre car, comme l'écrit Yvon dans *La chienne de l'hôtel Tropicana* (1977), « personne ne peut abuser d'elle[s], c'est déjà fait¹² ». Kamikazes en puissance, elles sont entraînées au sacrifice total et « prêtes pour aller très loin / plus rien ne fait mal » (*FCB*, 133). Les promesses sacrificielles,

⁶ L'avertissement qui inaugure *Travesties-kamikaze* reprend cette inscription dans le réel en déjouant le *topos* de l'avertissement fictionnel : « Toutes les situations et personnages décrits dans ce livre ne font aucunement partie de la fiction et toute ressemblance avec des personnes vivantes ou mortes ou des lieux réels est voulue et écrite pour les représenter. » (Josée Yvon, *Travesties-kamikaze*, *op. cit.*, p. 9.)

⁷ Monique Wittig, *Les Guérillères*, Paris, Éditions de Minuit, 2005 [1969]. Yvon cite notamment Wittig dans « La poche des autres » et lui dédie un poème de *Koréphilie*, publié avec Denis Vanier. (Josée Yvon, « La poche des autres », *loc. cit.*, p. 94. ; « Koréphilie » [1981], *Pages intimes de ma peau*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 2017, p. 54.)

⁸ Mireille Calle-Gruber, « Monique Wittig. Des Amazones aux Guérillères », dans Guyonne Leduc (dir.), *Réalité et représentations des Amazones*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 438.

⁹ Cf. Michel Benasayag, « Guérilla », dans Michela Marzano (dir.), *Dictionnaire de la violence*, Paris, PUF, 2011, p. 561-566.

¹⁰ Voir Yves Michaud, « Terrorisme », dans Michela Marzano (dir.), *ibid.*, p. 1272-1279.

¹¹ Virginie Despentes, *op. cit.*, p. 145.

¹² Josée Yvon, « La chienne de l'hôtel Tropicana », *op. cit.*, p. 34.

dans *Filles-commandos bandées*, sont à maintes reprises liées à la peur, qui traverse le recueil comme un leitmotiv : leur « longue peur accrochée à [leur] gun dégainé », les filles d'Yvon sont « en voyage sur les ganglions de la terreur, [où] il faut s'attendre à toutte » ; aussi elles œuvrent à « plaquer la peur une fois pour toutes, [à] lui marcher dans face » et pour cela ne craignent pas la mort, car « quand on éclate, on n'a plus peur¹³ ». Polymorphe, la peur est tour à tour située à l'intérieur et à l'extérieur de soi, et revêt ainsi des significations mouvantes. Conséquemment, les personnages adoptent par rapport à elle des comportements différents au fil du recueil : les combattantes sont tour à tour redoutables en ce qu'elles arborent leurs peurs comme des amulettes, en font des munitions ; dangereuses parce qu'insensibilisées à la frayeur et à la douleur, qu'elles connaissent intimement ; et téméraires car prêtes à tout pour se libérer du fardeau de leur effroi. La phrase « il faut s'attendre à toutte » exprime une radicalité formulée dans une graphie similaire dans d'autres textes d'Yvon : « Aller au *boutte* de soi-même¹⁴ » ou « aller au *boutte* de ses fantasmes : tant que persistent des désirs secrets non éventrés, la libération n'est pas possible¹⁵. » Les mots « toutte » et « boutte » apparaissent comme les signes d'une insistance, d'un jusqu'au-boutisme typiquement yvonnien. Plongeant dans les expériences les plus radicales, ses personnages éprouvent les limites de leur corps, « éventr[ent] » la moindre parcelle d'innocence jusqu'à l'éclatement. Comme l'explique Anne Dufourmantelle, le sacrifice « est un acte de désobéissance [...] [e]ngagé contre la morale commune, [...] sans retour en arrière possible¹⁶ ». Dans l'univers yvonnien, où les femmes, constamment livrées aux assauts, aux agressions, « se perd[ent] dans l'horrible pénétration des autres¹⁷ », certaines choisissent ainsi de se consumer avant qu'on ne les consomme entièrement. À l'agonie qui les attend, elles préfèrent le sacrifice fulgurant qui révèle leur douleur, la fait exploser à la face du monde.

Si les « filles » d'Yvon se rassemblent au sein de collectifs terroristes, c'est donc pour contrer les attaques dont elles sont sans cesse les cibles :

et nous continuerons à changer nos serrures
 nous refusons d'être employées pour multiplier vos maladies
 que nous freakions est leur suprême plaisir
 leur peur mortelle
 et nous continuerons à poser des crowbars sur nos portes
 le fait qu'on nous agresse est notre plus grand méfait.
 nous ne pouvons nous échapper, nous pressentons tout.
 il est un jour où la fragilité épuisée prendra les armes pour seulement défendre son intimité. (*FCB*, 125)

¹³ *FCB*, p. 113, 126, 134 et 124 respectivement.

¹⁴ Josée Yvon, *Travesties-kamikaze*, *op. cit.*, p. 14. Je souligne.

¹⁵ Josée Yvon, « La poche des autres », *loc. cit.*, p. 96. Je souligne.

¹⁶ Anne Dufourmantelle, *La femme et le sacrifice. D'Antigone à la femme d'à côté*, Paris, Denoël, 2007, p. 12.

¹⁷ Josée Yvon, « La chienne de l'hôtel Tropicana », *op. cit.*, p. 29.

Assaillies, « transpercées / au subi quotidien » (*FCB*, 129), les « filles » d'Yvon prennent les armes en dernier recours, devant la faillite des « serrures » et des « crowbars » sensées les protéger. Leur ardeur guerrière se nourrit de la peur que suscitent les agressions décrites dans le poème, comme le suggèrent ces vers en forme d'équation : « les commandos du désespoir : / de la délicatesse qui saigne. » (*FCB*, 109) L'ambivalence qui caractérise la violence chez Yvon est éloquemment exprimée par un vers de *Filles-missiles* : « était-elle dans la position de la plaie ou du couteau¹⁸ » ? Force est de constater que les personnages mis en scène chez Yvon sont les deux à la fois : elles sont alternativement opprimées et révoltées, résignées et conquérantes, et jouent autant les rôles de victimes que de bourreaux. Ses « filles » sont en ce sens moins terroristes que « contre-terroristes¹⁹ ». Elles transforment « fragilité épuisée », « désespoir » et « délicatesse » en une rage inextinguible. Cette dynamique est largement soulignée par la critique, qui note que dans l'écriture d'Yvon, « une blessure intime force l'explosion de la colère²⁰ ». En effet, ses personnages se révoltent après avoir été irrémédiablement trahis et blessés. La violence qu'ils déploient en retour est une *réaction*, une riposte. Dans *Filles-commandos bandées*, c'est d'ailleurs la conjonction « mais » qui introduit l'apparition des guérillères. Comme pour le désir féminin, leur action est assimilée à une forme de rétorsion, voire de réparation : « mais dans les champs, des filles-commandos s'entraînent / à crever l'abcès au mongol délirant » (*FCB*, 111). À la violence, elles répondent par la violence, ce que souligne le jeu de mot avec l'expression « crever l'abcès », qui n'est pas censée admettre de complément indirect. En outre, l'injure composée « mongol délirant », qui repose sur un pléonasme, témoigne du fait que « [c]e qui compte en fait avec ces mots d'injure, ce n'est pas tant leur sens (qui parfois même est difficile à établir), que leur valeur négative²¹ ». L'injure est davantage liée aux affects qu'à la raison : bien souvent, elle nous « libère d'une émotion trop vive », et c'est pour « soulager notre cœur²² » que nous l'employons. Ainsi, le vers d'Yvon canalise la rage dans une injure pour la renvoyer à celui qui en est la cause.

De nombreuses théoriciennes et créatrices féministes ont creusé cette dynamique où la colère naît d'une injustice répétée. C'est là, notamment, ce que Sara Ahmed nomme le « *snap* » féministe, qu'elle définit comme un point de rupture, « *the moment of not taking it*²³ ». Alors, la soupape saute

¹⁸ Josée Yvon, *Filles-missiles*, *op. cit.*, p. 57.

¹⁹ Martine Delvaux, « Poupées », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 12, n° 2, 2009, p. 104.

²⁰ Ariane Gibeau, *op. cit.*, f. 6.

²¹ Évelyne Languèche, *L'effet injure*, *op. cit.*, p. 98.

²² J. L. Austin, *op. cit.*, p. 116-117.

²³ Sara Ahmed, *op. cit.*, p. 189.

et les affects se déversent. L'autrice explique que si le *snap* est souvent perçu comme une perte de contrôle, une *action* soudaine et violente, il s'agit en fait d'une *réaction*. La soupape saute parce que la pression accumulée est trop forte. Le *snap* s'inscrit donc dans un temps long qui dépasse la situation immédiate du débordement : « *A present snap can be an accumulated history [...]. You enact a rage not only toward something or somebody in the present, but toward the past, all those past experiences of putting up with it. To snap is to say no to that history, to its perpetual reenactment*²⁴. » Le *snap* arrête l'engrenage qui reconduit l'injustice et détruit son mécanisme. La violence spectaculaire contenue dans le *SCUM Manifesto* (1967) de Valerie Solanas, qui rappelle celle d'Yvon, canalise une semblable volonté d'en finir avec ordre vicié. Réponse à la violence masculine, la violence textuelle de Solanas est comparée à celle d'une arme : « Il y a un moment où il faut sortir les couteaux. [...] Le couteau est la seule [...] communication audible²⁵. » Un vocabulaire semblable est employé dans de nombreuses critiques de l'œuvre d'Yvon, à laquelle on attribue « une écriture dangereuse / comme un gun²⁶ », une « poésie armée » qui « est une prise d'armes²⁷ », une « poésie qui se fait action, [qui] a pour mots d'ordre l'agression et la destruction²⁸ », ou encore « une poétique où le langage a valeur d'action, de combat²⁹ ». Si ces formulations mettent en relief la résistance dans laquelle s'inscrit l'écriture, l'imagerie violente qu'elles convoquent souligne aussi la valeur performative que prend la colère. Chez Yvon, l'« expression [de la colère] est constamment réactivée et maintenue à vif : elle emprisonne le texte jusqu'à acquérir une dimension *performative*³⁰ ». Dans *Filles-commandos bandées*, cette valeur performative est proche de celle qui anime le manifeste tel que le redéfinit Martine Reid :

Il conviendrait plutôt de réunir sous le nom de « manifestes » les textes qui, portant ou non ce titre, rendent « manifestes », expriment, déclarent, révèlent des positions fortes, nouvelles, susceptibles d'être partagées par un certain nombre de personnes et d'influencer leur manière de voir, de se comporter et d'agir. Effet performatif du manifeste qu'il ne convient pas de sous-estimer : tout manifeste entend avoir un *effet*, réel ou symbolique, sur le monde³¹. »

Suivant les critères énumérés par Reid, l'écriture profératoire d'Yvon dans *Filles-commandos bandées* peut assurément se qualifier comme texte manifestaire. Un « nous » aux référents

²⁴ *Ibid.*, p. 202.

²⁵ Christiane Rochefort, « Présentation. Définition de l'opprimé », dans Valerie Solanas, *SCUM. Le premier manifeste de la libération des femmes*, traduit par Emmanuèle de Lesseps, Paris, La Nouvelle société, 1971 [1967], p. 7.

²⁶ Denis Vanier, « Postface » [1976], dans Josée Yvon, *Danseuses-mamelouk*, *op. cit.*, p. 141.

²⁷ Martine Delvaux, « Poupées », *loc. cit.*, p. 104-105.

²⁸ Valérie Mailhot, *op. cit.*, p. 227.

²⁹ *Ibid.*, p. 228.

³⁰ Ariane Gibeau, *op. cit.*, f. 6. L'autrice souligne.

³¹ Martine Reid, *loc. cit.*, p. 26. L'autrice souligne.

multiples domine une série de propositions radicales qui agissent à la fois comme déclarations de guerre, comme invitations à prendre les armes et comme commandements militaires : déjà citées, « nous sommes absolues, vulgaires, obscènes, mal habillées », puis « nous ne nous tasserons pas » ; mais aussi « nous ne nous laisserons pas délayer / nous ne prendrons que le suicide dans la loge » ; « nous pensons *autrement* » ; « Nous sommes prêtes pour aller très loin / plus rien ne fait mal » ; « nous docteurs, sorcières et assassines, nous voulons répandre la conscience » ; « nous ne supporterons plus la séniorité, le préjugé / la clausturation de la famille du statu quo³² ». Ces déclarations atteignent leur paroxysme dans le poème suivant :

nous ne prendrons pas de juste milieu.
 nous sommes des éventreuses, nous ne prendrons rien de moins que la Dmesure.
 jusqu'à se défoncer, démolir, exploser.
 nous ne mourrons pas, notre soif grandit
 [...] les blessées d'hiver seront sans pitié. (*FCB*, 120)

Au fil du recueil, le sujet pluriel auquel donne voix Yvon adopte, pour se désigner, une série de termes porteurs de connotations dépréciatives : qualificatifs péjoratifs (« vulgaires, obscènes, mal habillées »), dénomination métaphorique soulignant sa souffrance (« blessées d'hiver ») ou figures *a priori* repoussantes (« éventreuses », « sorcières et assassines »). Dans une parole truffée de constructions négatives (« nous ne nous tasserons pas », « ne prendrons que », « ne supporterons plus », etc.), ce « nous » refuse de se plier à la volonté d'autrui. Le sujet collectif revendique ainsi une intransigeance (« absolues », « sans pitié ») et un penchant pour la « Dmesure » (« pas de juste milieu », « notre soif grandit »). Plus encore, sa volonté d'autodétermination est poussée jusqu'à la meurtrissure de soi (« plus rien ne fait mal ») et à l'autodestruction (« suicide dans la loge », « jusqu'à se défoncer, démolir, exploser »). À ces affirmations articulées à la première personne du pluriel s'ajoutent une série de mots d'ordre qui confèrent au recueil le ton d'un manifeste : « plaquer la peur une fois pour toutes, lui marcher dans face / éliminer les entraves, les mythes, les idoles, la notion d'obscénité, de commerce. / dissoudre les vides aspirants, la programmation des bibittes et des ruines et toutes les terreurs qu'on s'invente. » (*FCB*, 134) Ces directives énoncées à l'infinitif expriment la détermination du sujet collectif à rompre avec toutes les formes de contrôle et de domination qui s'exercent sur lui à son insu.

Une constance de cette écriture manifestaire est loin d'être anodine : pour s'autodésigner, le « nous » yvonnien emploie le présent de l'indicatif (« nous sommes des éventreuses ») alors que les promesses de repréailles sont formulées au futur simple (« les blessées d'hiver seront sans

³² *FCB*, p. 111, 112, 114, 118, 129, 133 et 134 respectivement.

pitié ») et sur le mode du souhait (« nous voulons ») ou de l'anticipation (« Nous sommes prêtes »). Dans l'ouvrage collectif pluridisciplinaire *Penser la violence des femmes* (2012), Coline Cardé et Geneviève Pruvost évoquent « une autre définition de la violence que l'on pourrait qualifier de performative » et selon laquelle, dans le social, « [e]st violent ce qui est reconnu comme violence³³ ». Si l'on tire cette définition prometteuse du côté de la littérature, l'on peut avancer qu'est violent, chez Yvon, ce qui est désigné, proclamé et revendiqué comme violent. Sa poésie est violente parce qu'elle se pose comme violente. La dimension performative de la violence, dans *Filles-commandos bandées*, trouve effectivement sa source dans la colère et affleure par la menace. Comme l'expose Catherine Mavrikakis, la colère « est vue comme un acte de violence, parce qu'elle brise le pacte d'un langage qui promet d'être toujours inoffensif. La colère ne parle pas de la colère. Elle fait plus. Elle *fait* une colère et en cela elle menace³⁴ ». Une telle articulation entre colère, menace et violence est particulièrement féconde pour penser l'écriture d'Yvon, qui habite la « part animale, terroriste et terrorisante de la colère, toujours menaçant de passer à l'acte³⁵ » : « il y a la capacité, chez Yvon, à penser le littéraire comme espace de la colère³⁶ ».

Cet espace n'est pas sans rappeler ce que la poète June Jordan nomme le « lieu de rage³⁷ ». À partir de cette expression, Jack Halberstam élabore le concept de « violence imaginée », qui désigne les représentations, dans les œuvres artistiques, de violences illicites et d'agressions non autorisées commises par des groupes opprimés envers des figures en position de pouvoir. Halberstam s'intéresse à la relation, mouvante et incertaine, entre la violence imaginée et la possibilité d'une violence réelle : on ne sait pas *si ni quand* la violence fantasmée se concrétisera. En ce sens, la violence imaginée recèle un potentiel puissant : « en imaginant la violence [...] on peut maîtriser le pouvoir du fantasme et le transformer en une peur productive³⁸. » C'est sur ce pouvoir de la peur que s'appuie la violence dans *Filles-commandos bandées*, où elle toujours à *venir*, annoncée, promise : les guérillères fomentent leur révolte et « s'entraînent / à crever l'abcès ». Comme le personnage de Theresa dans *La cobaye* (1993), qui « connaît les plus

³³ Coline Cardé et Geneviève Pruvost (dir.), « Introduction générale », *op. cit.*, p. 14.

³⁴ Catherine Mavrikakis, « Le travail de la colère », *Françoise Stéréo*, n° 3, 2015, en ligne, <<http://francoisestereo.com/le-travail-de-la-colere/>>. Je souligne.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Catherine Mavrikakis, « De la colère dans la littérature contemporaine des femmes. Quelques irritations », conférence, *Salon double, observatoire de la littérature contemporaine*, 23 novembre 2010, en ligne, <<http://salon-double.contemporain.info/de-la-colere-dans-la-litterature-contemporaine-des-femmes-quelques-irritations/>>.

³⁷ June Jordan, propos recueillis par Pratibha Parmar dans le documentaire *A Place of Rage*, 1991, 54 min.

³⁸ Jack Halberstam, publié sous Judith Halberstam, « Violence imaginée/violence queer. Représentation, rage et résistance », *Tumultes*, vol. 2, n° 27, 2006, p. 92.

inattendues et les plus traîtresses façons de tuer³⁹ », elles sont « prêtes pour aller très loin / plus rien ne fait mal » (*FCB*, 133). Toujours en préparation, en *représentation*, leur violence performative prend la forme d'une « prise d'armes », locution qui désigne non pas le moment où l'on passe à l'attaque et où l'on ouvre le feu, mais bien une parade militaire. Armées jusqu'aux dents, le doigt sur la gâchette, les filles-commandos d'Yvon annoncent qu'elles ont « soif » (*FCB*, 120) de vengeance et qu'elles seront sans pitié. L'exergue de *Filles-commandos bandées*, qui, à partir de la réédition de 1982, indique seulement « Pour la femme la plus dangereuse du Québec » (*FCB*, 103), appuie cette lecture : construite sur un mode prospectif, cette « femme » redoutable est une créature tissée de fantasmes, toujours à venir. Or là se situe précisément l'efficacité de cette figure et, plus généralement, de la violence imaginée dans l'écriture d'Yvon.

Comme l'explique Halberstam par le biais d'une métaphore, la violence fantasmée constitue une menace qui se répand dans les esprits tout aussi puissamment que la violence réelle, car si le fantasme évite la contamination physique, il contamine tout de même – subrepticement, mais certainement : « La contamination s'effectue par information virale [...] au moyen d'images qui mutent et s'incorporent au langage⁴⁰. » Curieusement, une métaphore semblable émerge dans le propos de Mavrikakis, qui pose la « colère comme spectacle et contagion immédiate du social⁴¹ », soulignant sa théâtralité. S'il est éloquent que ce motif de la propagation virale de la colère circule parmi la critique, il est d'autant plus significatif qu'Yvon mobilise elle-même une métaphore du même ordre dans *Filles-commandos bandées* : « nous docteurs, sorcières et assassines, nous voulons répandre la conscience / comme une malaria fiévreuse et addictive » (*FCB*, 133). C'est par le biais de la menace que « sorcières et assassines » font circuler une autre manière de concevoir le monde, une colère vengeresse qui colonise insidieusement les esprits et contre laquelle les pauvres « docteurs » ne peuvent rien. Ainsi, l'écriture manifestaire d'Yvon, animée d'une volonté de « changer le monde par la littérature⁴² », cherche bel et bien à produire un effet sur ses lecteurs et ses lectrices. Pour Halberstam, cela passe par des fantasmes de violence, qui ont un véritable effet sur le réel : « Nous devons être capables d'imaginer la violence – et notre violence doit pouvoir être imaginable – car le pouvoir du fantasme ne consiste pas à représenter le réel mais à le déstabiliser⁴³. » S'approprier une violence qui, d'ordinaire, « est l'apanage des hommes⁴⁴ »,

³⁹ Josée Yvon, *La cobaye*, Montréal, VLB éditeur, 1993, p. 84.

⁴⁰ Jack Halberstam, *loc. cit.*, p. 99.

⁴¹ Catherine Mavrikakis, « Le travail de la colère », *loc. cit.*

⁴² Catherine Mavrikakis, « De la colère dans la littérature contemporaine des femmes », *op. cit.*

⁴³ Jack Halberstam, *loc. cit.*, p. 106.

⁴⁴ Éric Fassin, « Représenter la violence des femmes. Performance et fantasme », *op. cit.*, p. 343.

contribue à troubler le *statu quo*, et ce, durablement. Lorsque des femmes renversent les menaces qui pèsent sur elles et s'approprient le pouvoir d'inspirer la crainte, leurs actes ne signent pas une transgression temporaire qui renforce ultimement les hiérarchies en place, mais instillent une « différenciation » qui peut chambouler le social :

ces représentations d'une domination féminine sans partage [...] ne sauraient être lues sous le prisme unique de la domination masculine, autrement dit comme une échappée provisoire, fantasmatique, sanctionnée rapidement par un retour à l'ordre. [...] on peut lire ces moments d'irruption de violence féminine (effectifs ou imaginés) comme une forme de « différenciation » au sens de Derrida, de répétition décalée, qui crée une dissonance qui met au jour la construction de la violence comme typiquement masculine, instaurant une fracture qui peut réorienter le cours des événements⁴⁵.

Voilà qui a fort à voir avec la dynamique de la resignification butlérienne : introduisant une variation dans la répétition du même, les actes de violence féminine déstabilisent les significations et permettent de « réorienter le cours des événements », d'initier une transformation des normes et des hiérarchies. Ainsi, chez Yvon, la violence des femmes, si elle est imaginée, n'en participe pas moins à *défaire*, à déconstruire l'ordre social qui les meurtrit.

Ce travail de déconstruction passe par la mobilisation de symboles qui assoient la possibilité d'une révolte féminine. L'écrivaine expose sa démarche dans « La poche des autres » :

Il n'y a pas de filles qui font partie des Hell's Angels, des Devil's Disciples, des Santan's Choices. / dans notre mythologie chrétienne n'existe que la sainte *vierge* médiatrice et toutes ses bonnes vertueuses patronnes = vision paternaliste. / nous n'avons pas de patterns de déesses du mal, des Athena, Hera, Aphrodite en colère, des déesses de guerre, vraies femmes⁴⁶.

La poète remédie à cette absence de figures féminines malveillantes avec les « sorcières » et les « fées mal tournées » qui, patronnées par les déesses « en colère » que constituent pour elle Athéna, Héra et Aphrodite, peuplent *Filles-commandos bandées*. Invention langagière de son cru, les « éventreuses » qu'elle fait entrer dans la langue (dans les dictionnaires traditionnels, aucune féminisation n'existe pour le nom masculin « éventreur ») s'emparent aussi d'une violence traditionnellement hors de leur portée. De même, « les belles Amazones, les ravageuses⁴⁷ » qui traversent l'œuvre yvonnaise sous les traits de Ginette, « amazone pour la Cause⁴⁸ », et sous ceux de Brigitte et de Francine, « Amazones quotidiennes dans les bras doux de la terreur⁴⁹ », jouent un rôle analogue. Bien qu'elles n'y soient pas explicitement nommées, c'est sans doute dans la communauté de guérillères mises en scène dans *Filles-commandos bandées* que les Amazones

⁴⁵ Coline Cardi et Geneviève Pruvost (dir.), « Introduction générale », *ibid.*, p. 51.

⁴⁶ Josée Yvon, « La poche des autres », *loc. cit.*, p. 103.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 82.

⁴⁸ Josée Yvon, « La chienne de l'Hôtel Tropicana », *op. cit.*, p. 33.

⁴⁹ Josée Yvon, *Travesties-kamikaze*, *op. cit.*, p. 32.

trouvent, chez Yvon, leur incarnation la plus puissante. Par ce procédé, Yvon s'inscrit dans une tendance, chez les écrivaines et artistes contemporaines, à « recour[ir] à des figures archaïques de femmes, à des chiennes colériques, vengeresses et en quelque sorte héroïques qui se réclament de concepts d'animalité, d'archaïsme et de mythe⁵⁰ » et donne à ses personnages « la souveraineté et la légitimité nécessaires pour exercer leur violence⁵¹ ». La constellation de résistantes, terroristes et criminelles dont l'autrice émaille sa poésie joue un rôle similaire. Ces figures agissent comme des condensés symboliques qui illustrent la possibilité d'une riposte des femmes et permettent d'imaginer un déferlement de violence, une forme d'*hybris* au féminin.

4.2. (Re)fantasmer l'infanticide

Dans *Royaume scotch tape*, Chloé Savoie-Bernard fait elle aussi appel à des figures mythiques pour camper des fantasmes de violence, à commencer par celui d'un infanticide perpétré, dans le poème « au large », par un couple de sorcières. Ce poème fait d'ailleurs référence à « Sublime, forcément sublime Christine V. » (1985) en proposant une réécriture de l'assassinat par noyade raconté par Marguerite Duras. Si le pouvoir symbolique de l'infanticide est convoqué ailleurs dans *Royaume scotch tape*, c'est seulement dans « au large » qu'est véritablement narré le meurtre d'un enfant, comme si la reprise de l'imaginaire durassien conférerait au sujet lyrique, chez Savoie-Bernard, l'impulsion nécessaire pour déployer sa propre violence. Dans sa lettre ouverte qui réinterprète les événements de « l'affaire Grégory⁵² », Duras fait de Christine V. une figure infanticide ayant commis l'irréparable pour se libérer d'une « maternité malvenue », et se porte à sa défense : s'imaginant le « harcèlement quotidien le plus affreux » subi par la mère, Duras explique le meurtre qu'elle lui impute par l'asservissement des femmes à la « loi de l'homme⁵³ ». Érigée en figure du sublime, la mère infanticide incarne, sous la plume de l'écrivaine, un féminin esseulé, historiquement opprimé et dépositaire d'un « secret⁵⁴ » transmis au sein d'une généalogie millénaire. Ce motif essentialisant d'un féminin primitif associé à la nature sauvage renvoie chez Duras à l'imaginaire de la sorcellerie, convoqué également par Savoie-Bernard. Figure emblématique autant de l'oppression que de la puissance des femmes, la sorcière est associée par

⁵⁰ Catherine Mavrikakis, « De la colère dans la littérature contemporaine des femmes », *op. cit.*

⁵¹ Ariane Gibeau, *op. cit.*, f. 137.

⁵² La presse française désigne ainsi le meurtre, toujours irrésolu, de Grégory Villemin, un enfant de quatre ans retrouvé mort en 1984 dans une rivière à plusieurs kilomètres du domicile familial, pieds et mains liés.

⁵³ Marguerite Duras, *Sublime, forcément sublime Christine V.*, Montréal, Hélotrope, 2006 [1985], p. 48, 51 et 48.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 58.

de nombreuses féministes à une connaissance précoce de l'anatomie, de la santé et de la fertilité, et donc à un pouvoir des femmes sur leur propre corps. Celles qui au Moyen Âge et sous la Renaissance ont été accusées de sorcellerie étaient bien souvent des guérisseuses et des sages-femmes⁵⁵. À l'époque des grandes chasses aux sorcières, l'infanticide était l'un des crimes commis en plus grand nombre par les femmes⁵⁶ et constituait une méthode de régulation des naissances, « une autre figure de la contraception, de l'avortement et de l'abandon, c'est-à-dire du refus, plus ou moins conscient, plus ou moins délibéré, de donner la vie⁵⁷ ». Ainsi, la sorcière charrie tout un imaginaire symbolique lié au contrôle du corps et aux savoirs occultes du féminin. Pour cela, il est significatif que Savoie-Bernard et Duras lui confient leurs fantasmes d'infanticide.

On ne retrouve pas, dans *Royaume scotch tape*, la violence jubilatoire déployée chez Josée Yvon. En reprenant les mots de Duras pour les disséminer dans le poème « au large », Chloé Savoie-Bernard fait néanmoins signe vers un héritage féministe dans lequel l'infanticide est « l'espace d'une lutte » visant à « mettre en échec les instances patriarcales⁵⁸ » :

sublimes nous sommes
forcément sublimes
nous avons l'assassinat
cosmétique avec la même
laque j'ai coloré le bout de mes doigts
les ai glissés
dans l'eau où personne
n'a vu l'enfant se noyer [...]
anémone dans ta baignoire
à l'émail heurté son corps bleui valse
igloo igloo igloo
à trop grandes lampées
il a bu le fleuve
c'est que tu l'y as forcé
tu as mis le feu aux poudres les sorcières
on les brûle les flammes déjà
purlèchent tes chevilles comme
une spectrale promesse alors ma pareille
il nous faudra prendre le large
devenir reines d'un joli joli vaisseau
sans port où accoster nos doigts entremêlés
ne plus savoir si c'est ta main

⁵⁵ « [L]es femmes ont toujours été des guérisseuses : médecins sans diplômes et anatomistes. Elles furent à la fois avorteuses, infirmières et conseillères médicales. Elles furent pharmaciennes, cultivant les plantes médicinales et échangeant entre elles les secrets de leurs divers usages. Elles furent aussi sages-femmes, voyageant de maisons en maisons, de village en village. » (Barbara Ehrenreich et Deirdre English, *Sorcières, sages-femmes et infirmières*, traduit par Catherine Germain et Lorraine Brown, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1976 [1973], p. 15.)

⁵⁶ Cf. Alex Gagnon, « La communauté du dehors. Imaginaire social et représentations du crime au Québec (XIX^e-XX^e siècle) », thèse de doctorat, Université de Montréal, 2016, f. 24.

⁵⁷ Florence Bellivier, « Infanticide », dans Michela Marzano (dir.), *op. cit.*, p. 700.

⁵⁸ Evelyne Ledoux-Beaugrand et Catherine Mavrikakis, « L'œuvre du fantasme infanticide et matricide dans l'évolution d'une prise de parole au féminin », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 13, n° 1, 2009, p. 92 et 94.

ou la mienne que je tiens
dans la douceur de l'amour
devenu fou (RST, 16-17)

Établissant une filiation intertextuelle explicite avec le texte durassien, Savoie-Bernard redéploie les motifs du sublime, de la vision et de l'amour fou qui sont au cœur de l'article : « Personne n'a vu l'enfant jouer devant la maison. [...] On l'a tué ici, sans doute, dans la douceur, ou bien dans un amour soudain, incommensurable, devenu fou, d'avoir à le faire⁵⁹. » La poète tisse aussi des échos avec ce texte en reprenant certains de ses syntagmes emblématiques (« personne / n'a vu l'enfant », « dans la douceur de l'amour / devenu fou »). Chez Savoie-Bernard, un glissement s'opère cependant de la sorcière *solitaire* dépeinte à la troisième personne dans « Sublime, forcément sublime Christine V. » aux deux sorcières *solidaires*, plurielles, de « au large », dont le récit est narré à la première personne. Si la poète convoque la figure de la sorcière, c'est donc pour la déplacer et conférer à son duo féminin les moyens d'échapper à la « loi de l'homme » qu'évoque Duras et qui les oppresse toujours, comme en témoigne la menace du bûcher. À l'infanticide symptomatique d'une oppression féminine millénaire, la poète substitue, dans *Royaume scotch tape*, un infanticide né de l'amour entre femmes qui s'entremêle à une projection vers le futur, à une promesse d'aventure et à un refus de la stabilité. L'assassinat, motivé par une soif de destruction et par une pulsion de mort chez Duras, est animé chez Savoie-Bernard par le désir et par une pulsion de vie. Il n'est pas non plus anodin que les motifs de la matière et de la terre, signes d'une nature inhospitalière chez Duras, soient transformés par Savoie-Bernard en motifs de la culture. Les deux sorcières de « au large », proches des « sirènes » (RST, 16) dont le chant les séduisent, sont dépeintes comme des créatures chatoyantes associées à l'eau et à la légèreté. Elles troquent les attributs liés à une « nature » féminine immuable, à la réclusion et à la lourdeur des siècles pour les motifs d'un féminin construit et changeant. Aussi, c'est de leurs ongles « laqu[és] » que ces figures artificielles qui parent et maquillent leur corps commettent leur « assassinat cosmétique ». Savoie-Bernard retire donc à la mère infanticide de Duras une part de l'essentialisme et du déterminisme social qui pèse sur elle pour placer son destin entre ses propres mains.

4.3. Entraves et échappées

Dans *La dévoration des fées* affleurent aussi des fantasmes d'infanticide nés d'une volonté de se dégager d'une maternité associée à l'entrave et à l'épuisement du corps. Ces fantasmes ne

⁵⁹ Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 44-45.

sont pas étrangers au meurtre par noyade évoqué par Savoie-Bernard et, avant elle, par Duras :

Grand-maman regarde la baveuse tablée, songe à la rivière aux Petites-Chinoises, à des chatons dans le sac en jute, à des glissements de montagnes, à des incendies dans la pinède. Elle rêve de la fontaine aux affres, de l'eau aux affreux – celle des enfants d'eau aux éternels dodos –, se mire en sa vieille tête, s'y voit; elle, large princesse agonisante, infante noyée dans l'eau de vaisselle, une assiette à la fois. Elle nourrit cauchemars je-vous-salue-Marie et fées pour continuer à gratter, gratter, survivre [...]. Grand-maman fantasme des balais de sorcière, damnerait sa foi pour un outil magique, un torchon volant, [...] muselant une fois de plus l'envie de lancer des assiettes, imaginant des enfants-vaches à l'auge, [...] des porcelets sans soue nourris de soupe aux cailloux et de rôti de boue. (DF, 51-52)

Des visions de catastrophes naturelles côtoient celles d'enfants noyés dans « la rivière aux Petites-Chinoises », « la fontaine aux affres » et « l'eau aux affreux », celles d'« enfants d'eau aux éternels dodos ». La naïveté de cette dernière expression rappelle l'irrévérencieux « igloo igloo igloo » de « au large ». Comme pour en atténuer la portée symbolique, les actes de brutalité ou de négligence imaginés s'incarnent dans évocations enfantines, notamment celles, rimées, de la « soupe aux cailloux » et du « rôti de boue ». En outre, les rêveries mortifères animalisent les enfants de la fratrie, en font des « chatons dans le sac en jute », des créatures vulnérables qui comptent pour quantité négligeable, ou des bêtes robustes, « vaches » ou « porcelets », accoutumées à un rude traitement. Comportant une valeur minorisante et s'appuyant sur le spécisme, cette animalisation fonctionne à l'envers de celle, méliorative et humoristique, par laquelle la narration illustre l'enfance et la croissance d'Adèle⁶⁰. Or ces accès de cruauté relèvent du domaine du fantasme : l'aïeule « songe », « rêve », et « imagin[e] », tout comme elle « fantasme des balais de sorcière » ou tout outil magique qui puisse adoucir son existence. La mention de la sorcière n'est d'ailleurs pas anodine, car ce sont à maintes reprises des personnages malveillants issus de contes merveilleux qui symbolisent la violence de Grand-maman. C'est par exemple sa « bouche de sorcière » qui signale son agressivité lorsqu'elle cède à la colère et frappe le frère d'Adèle de sa « cuillère de bois » (qui évoque le chaudron magique) et de sa « griffe » (DF, 57), attributs maléfiques dans l'imaginaire populaire. Ailleurs, c'est plutôt le personnage du grand méchant loup qui est évoqué par le détournement des répliques bien connues du *Petit Chaperon rouge* :

La p'tite, loin du poêle, se tortille comme une larve, chatouillée de frissons. La bassine d'eau est sur le rond, la débarbouillette rêche, c'est pour mieux t'endurcir, mon enfant, on fait pas des moumounes dans la famille. [...] La p'tite gazouille, [...] prête toujours, chair fraîche volontaire, comme vous avez de graaaaaaandes dents, et son tour ne vient qu'en eau froide lancée de loin au visage. (DF, 42)⁶¹

⁶⁰ Voir la partie 3.1., sous-section 1 de ce mémoire, *Vivre*, « toffer » et braconner.

⁶¹ Cette scène rappelle, une fois encore, la dureté du personnage de Grand-Mère Antoinette dans *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, qui comporte une scène de bain voisine : « [Emmanuel] tremblait de froid tandis que sa grand-mère le lavait, le noyait plutôt à plusieurs reprises dans l'eau glacée... » (Marie-Claire Blais, *op. cit.*, p. 10.)

Comme l'ogresse (*DF*, 122) et la fée Carabosse (*DF*, 11) auxquelles l'aïeule est aussi comparée, le loup agit comme un condensé symbolique. Il illustre la violence de la grand-mère et la campe dans un univers référentiel commun sans toutefois épuiser la complexité du personnage : Grand-maman est à la fois le loup *et* la grand-mère, le chasseur *et* la proie. Ainsi, lorsqu'elle s'imagine la noyade de ses enfants, elle se voit elle-même « agonisante, infante noyée dans l'eau de vaisselle », se donnant non pas le rôle de la vilaine, mais celui d'une héroïne maltraitée qui rappelle Cendrillon.

La pulsion de mort concentrée dans le motif de l'eau n'est donc pas dirigée uniquement vers les enfants, mais également vers elle-même. Dans ses visions violentes où les motifs de la domesticité sont détournés et rendus menaçant, l'eau de vaisselle est le signe de « son infinitésimal suicide, des bulles Palmolive dans les veines » (*DF*, 56) et, plus largement, d'une « éternelle danse macabre » (*DF*, 54) dont elle est prisonnière. L'infanticide apparaît alors comme une sortie hors de cette existence de morte-vivante, une « rupture violente dans la chaîne de la filiation et de la transmission⁶² » qui, dans *La dévoration des fées*, est porteuse de souffrance. Chez Lalonde comme chez Savoie-Bernard, l'infanticide fait en cela référence à un féminisme « hanté par la mère toute-puissante et proche de la pulsion de mort », dans lequel les gestes matricide et infanticide sont devenus des *topos* : « il fallait, dans cet imaginaire, tuer la mère afin de “tuer physiquement [s]on héritage de honte et d'impuissance”⁶³ ». Dans *La dévoration des fées*, l'inceste donne justement lieu à un matricide symbolique « indissociable d'une entreprise de résurrection de la femme ensevelie sous son rôle maternel⁶⁴ ». En initiant une relation charnelle avec son aïeule, Adèle tue la mère en elle et lui permet de renaître à elle-même. Ce faisant, elle met fin à la « tralée généalogique de grand-mamans mères filles martyres » (*DF*, 48). Une série d'insultes proférées en silence par Grand-maman lorsque la p'tite rentre à la maison après dix ans d'absence souligne le caractère funeste de cette filiation et le rôle de saboteuse que joue sa petite-fille, qu'elle appelle « sa toffe, sa teigne, sa pire, sa gâcheuse de lignée parfaite à mourir debout » (*DF*, 111). En offrant la jouissance à sa grand-mère, Adèle la délivre de sa raideur et de son aridité, mais se délivre aussi elle-même : Adèle *gâche* la lignée, la défait, et ainsi conjure la malédiction qui pesait sur elle depuis sa naissance. Celle que sa grand-mère traitait de « traînée » et de « p'tite fuck » (*DF*, 48) peut alors se transfigurer elle aussi : « La p'tite de petite fuck est devenue reine; belle reine sale, comme rivière, mont, pierres. [...] Carabosse arrachée à la racine, elle a puisé la puissance, sans maudites

⁶² Florence Bellivier, *op. cit.*, p. 700.

⁶³ Evelyne Ledoux-Beaugrand et Catherine Mavrikakis, *loc. cit.*, p. 91 et 95.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 95.

malédiction. » (DF, 130) Le motif de la souveraineté signe l'agentivité d'Adèle qui, si elle se montre forte et indépendante tout au long du récit, tire une puissance nouvelle de la réconciliation avec sa grand-mère. Délivrée des « maudites malédiction » qui la suivaient, elle est désormais maîtresse de son propre destin. C'est aussi le cas de son aïeule, qui dans l'ultime poème du récit se déclare « fée sirène aux flots lactés, Cléopâtre – enfin reine! » (DF, 135). Si *La dévoration des fées* a bien souvent été reçue comme un récit d'apprentissage et d'émancipation féminine, ce cheminement en fait également une histoire de réconciliation dans laquelle les femmes, lorsqu'elles se dotent d'un espace autre, hors de la loi et de la langue patriarcales, parviennent à se hisser au-delà de leurs peines et à tisser entre elles des liens inédits.

4.4. Déréaliser la cruauté

Dans *Royaume scotch tape*, les fantasmes d'infanticide ne tendent pas vers une résolution lumineuse comme chez Catherine Lalonde, mais revêtent des significations plurielles, mouvantes et ambiguës. Le choix de la non-maternité, l'expérience de l'avortement et le baume que peuvent y apporter la solidarité et l'amitié sont effectivement au cœur du recueil de Chloé Savoie-Bernard. Diffracté en une pluralité de poèmes qui en éclairent différentes facettes, l'avortement est transformé en une véritable expérience esthétique. La voix poétique, dans *Royaume scotch tape*, tourne ses pensées vers le fœtus qui « grandi[t] » en elle tel « un nénuphar [à] sarcler », une « mauvaise herbe plante grimpante » ou « une oie » à gaver « pour qu'ensuite on l'abatte » (RST, 65), ou qui l'a déjà quittée et qui repose, inerte, comme une « anémone dans [l]a baignoire » (RST, 16). À répétition, elle envisage l'interruption de sa grossesse, la raconte, se la remémore ou la rejoue, le plus souvent en lui attribuant des connotations funestes. À l'infanticide que met en scène « au large » répondent donc plusieurs autres poèmes, à commencer par « shower (parents et amis rsvp) », dans lequel le sujet lyrique mijote une concoction mortifère :

avec précaution assaisonner de mort-aux-rats
le potage parmentier
saupoudrer délicatement de clous les entrées
[...] et pour dessert si vous
vous y rendez
le mascarpone du tiramisu
est tendrement
oui
amoureusement fouetté au windex
mais je vous ai décommandés (RST, 59)

L'énumération se poursuit alors : « tylenol », « advil », « réactine » et « médicaments contre / la

grippe » (*RST*, 59-60) sont mêlés à l'alcool et la voix poétique, qui fête seule son *shower*, ingère le tout. Ainsi, les célébrations hétéropatriarcales qui entourent la naissance d'un enfant sont détournées pour donner lieu à un avortement artisanal doublé, vraisemblablement, d'un suicide par empoisonnement. En jouant sur la polysémie des termes culinaires (« fouetté », « clous » de girofle), cet épisode mortifère mêle le tragique à une forme particulière d'humour qu'André Breton a nommée *humour noir* et qu'il identifie notamment comme un « mélange du grotesque et du tragique [...] agréable à l'esprit », une « ironie désespérée contraire à l'humour⁶⁵ ». L'humour noir se rapproche effectivement de l'ironie, « arme essentiellement offensive, jamais innocente », car il est lui aussi animé d'« une volonté – une nécessité même – de dépasser l'innocence d'un jeu de mots ou d'un trait d'esprit pour aller vers une contestation, aussi ténue soit-elle⁶⁶ ». Voilà qui résonne de manière particulièrement féconde avec l'humour que donne à lire le poème « shower (parents et amis rsvp) ». Comme l'infanticide, qui « suppose et entraîne l'occultation d'un fait social (la grossesse et la naissance)⁶⁷ », l'avortement-suicide du sujet poétique constitue une attaque en règle contre les conventions et les mécanismes de contrôle qui régissent différentes facettes, intriquées dans le poème, de l'existence au féminin (sociabilité, sexualité, maternité). Typiquement associés à une douceur qui serait le propre des femmes, la locution adverbiale et les adverbes « avec précaution », « délicatement », « tendrement » et « amoureusement » sont détournés pour décrire non pas le soin des enfants ou la confection de plats *cuisinés avec amour*, mais la préparation d'un festin empoisonné longuement mijoté. Le poème joue ainsi sur une opposition entre le raffinement du menu décrit et la démesure que représente le geste meurtrier : d'un côté, l'un témoigne d'une maîtrise des codes culturels, d'une volonté de se conformer à la tradition du *shower* et d'un souci de plaire aux convives qui sont finalement « décommandés » ; de l'autre, l'avortement-suicide constitue un geste foncièrement antisocial et un bras d'honneur à l'institution patriarcale de la famille. La mention « parents et amis rsvp » dans le titre souligne bien que c'est l'aspect contraignant, codifié et normatif du *shower* qui est moqué. Cette fête hautement codifiée ne laisse effectivement rien au hasard, comme en attestent les nombreux billets qui documentent sur le web les « étapes », le « mode d'emploi », l'« ABC » du *shower* de bébé, et même, plus contraignantes encore, les « règles d'or » à respecter :

⁶⁵ André Breton (dir.), *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Sagittaire, 1940, p. 135 et 212.

⁶⁶ Lucie Joubert, *Le carquois de velours. L'ironie au féminin dans la littérature québécoise, (1960-1980)*, Montréal, L'Hexagone, 1998, p. 17 et 18.

⁶⁷ Florence Bellivier, *op. cit.*, p. 700.

Règle n° 6 : on s’amuse ! S’il y a bien une règle à retenir, c’est celle-ci ! Une Baby Shower, c’est au minimum trois heures d’amusement avec au programme des jeux à gogo aussi tendres que rigolos, des buffets généreux et gourmands qui feront saliver toute l’assemblée, de l’émotion et des rires à profusion et le sempiternel déballage de cadeaux [...]. Que de jolis moments en perspective et des souvenirs par milliers⁶⁸ !

On retrouve ici l’emphase pastichée par Savoie-Bernard, cette esthétique de la surenchère où tout doit plaire, être « à gogo » et « à profusion », ce que souligne l’accumulation des adjectifs « tendres », « rigolos », « généreux », « gourmands » et « jolis ». Voilà qui exprime l’impératif de douceur et de dévouement qui pèse sur les femmes qui organisent le *shower* et y participent. Homogène et codifié, le *shower* est un rituel fondé sur le mimétisme et la répétition de différentes étapes, ce dont témoigne, dans le billet, l’adjectif « sempiternel ». Le poème détourne cet aspect en parodiant le *menu* de l’événement, auquel est conféré un ton menaçant : « et pour dessert si vous / vous y rendez [...] ». En outre, s’il est énoncé à la blague dans le billet, le caractère obligatoire du plaisir et du faste de la fête n’en est pas moins révélateur. Le *shower* est un rituel destiné à « faire saliver » les convives, à leur faire fantasmer une existence qui corresponde à celle qu’étale la future mère, et à les convaincre de reproduire ce mode de vie :

Baby showers are distinctly coded in ways that mask their performative and ritual functions. A shower is a performance that compels its attendees to participate in the production of its meaning, thus making the event appear agenda-free. The shower is also a ritual that works to discipline the attending fertile cis-gender female bodies in preparation for motherhood. As a whole, the baby shower operates as a ritual performance, performed by the kinship networks of pregnant women, training fertile childless women to enter into the social economy of motherhood, conditioning them to value motherhood as a desirable social role and to regenerate the system itself⁶⁹.

À ce rituel pétri de capitalisme, destiné à *produire* un déluge de cadeaux pour le bébé ainsi qu’à *reproduire*, par l’émulation, la « vocation » maternelle, Savoie-Bernard substitue un contre-rituel mortifère : « avant de faire tomber une goutte par terre pour les morts / je me suis souhaité santé sans me regarder dans les yeux » (*RST*, 60). Dans la chute du poème, la libation, c’est-à-dire l’offrande du vin aux morts, rejoue le sacrifice du sujet lyrique et de l’enfant à naître. Ironiquement, la voix poétique se souhaite la santé en posant un geste suicidaire, salue les morts qu’elle aspire à rejoindre et scelle en même temps son sort : selon la croyance populaire, ne pas se regarder dans les yeux en trinquant porte malchance. Ainsi, Savoie-Bernard fait signe à la superstition qu’est devenue le geste de trinquer les yeux dans les yeux et à son origine présumée, liée à la crainte d’empoisonnement. L’ironie et le ton léger employés pour narrer cette scène violente apparaissent

⁶⁸ « Baby Shower : les règles d’or ! », *Baby & Cie*, 28 janvier 2019, en ligne, <<https://babyandcie.com/2019/01/28/baby-shower-regles-d-or/>>.

⁶⁹ Marcelle Kosman, « Rules of the Baby Shower. On the Ritual Disciplining of the Female Body », *GUTS*, 10 août 2015, en ligne, <<http://gutsmagazine.ca/rules-of-the-baby-shower/>>.

comme les marques d'une insoumission caractéristique de l'humour noir : « À l'ensemble des notions répressives [...], l'humour noir oppose un climat de subversion affective et intellectuelle qui risque de miner la santé de celui qui se croit sur pied⁷⁰. » La scène n'est donc pas complètement étrangère à la démarche kamikaze de Josée Yvon, car si la voix poétique retourne l'attaque destinée aux invité·e·s contre elle-même et contre l'enfant qu'elle porte, la charge symbolique de sa violence est dirigée vers l'extérieur. C'est d'ailleurs aux « parents et amis » que s'adresse le poème (« je vous ai décommandés »). Le pouvoir de vie et de mort que détiennent les mères sur leur progéniture et qui fait d'elles des femmes « sacrificielles », car elles « donne[nt] la vie, et par conséquent aussi la possibilité de la mort⁷¹ », représente « une menace à la loi du père⁷² ». La voix poétique, dans *Royaume scotch tape*, est bien consciente de ce pouvoir mortifère, comme en témoignent ses gestes après le départ de l'amant dans le poème « crazy glue » : « dans son écrin le sperme est encore tiède / coquette j'en frotte quelques gouttes / derrière mes oreilles / [...] j'étale mes meurtres de camelote [...] // s'agglutinent mes cheveux là où à droite / constance agonise de l'autre bord c'est auguste qui crève » (*RST*, 25). Ici, la contraception est réinterprétée comme « meurtres » à l'endroit d'une éventuelle descendance dont les nobles prénoms, symboles de force morale, contrastent et soulignent l'infamie commise à leur endroit. Particulièrement expressifs, les verbes « agonise » et « crève » qui résonnent avec les prénoms d'Auguste et de Constance accentuent aussi leur souffrance imaginaire. En s'empoisonnant, c'est donc aussi dans un ordre hétéropatriarcal érigé sur des rôles genrés contraignants que la mère suicidaire de « shower (parents et amis rsvp) » instille le poison.

La violence est exacerbée et plus directe encore dans le poème « boogie nights au protoxyde d'azote », qui met en place une chorégraphie cannibalesque :

ton liquide amniotique
mon amour
j'en ai fait des shooters
je t'ai laissé sécher
j'ai tout avalé sans respirer
sans recracher
te licher
comme le sel
placenta téquila
te croquer
comme le citron
bébé love bébé (*RST*, 41)

⁷⁰ Annie Le Brun, « L'humour noir », dans Ferdinand Alquié (dir.), *Entretiens sur le surréalisme*, La Haye, Mouton, 1968, p. 104.

⁷¹ Anne Dufourmantelle, *op. cit.*, p. 9.

⁷² Evelyne Ledoux-Beaugrand, « Imaginaires de la filiation. La mélancolisation du lien dans la littérature contemporaine des femmes », thèse de doctorat, Université de Montréal, 2010, f. 398.

En exhibant et, surtout, en ingurgitant le fœtus avorté, le sujet poétique pénètre indubitablement les frontières du grotesque, cet espace de risque et d'abjection que théorise Mary Russo⁷³. À travers la monstration des entrailles du « *cavernous anatomical female body*⁷⁴ », Savoie-Bernard exploite le potentiel poétique de la transgression. Pour ce faire, la poète se range parmi les « écrivaines [qui] écrivent rouge, utilisant les mots anatomiques réservés aux langues spécialisées : [...] ceux du “corps profond”, si techniques soient-ils⁷⁵ ». Utérus, placenta, liquide amniotique et cordon ombilical se bousculent ainsi dans une célébration dansée de l'avortement, que Savoie-Bernard semble vouloir inscrire parmi les « fêtes dionysiaques de la vie⁷⁶ » que sont pour Annie Leclerc l'accouchement et l'allaitement. Entremêlant allègrement le macabre, la cruauté et l'humour, la poète propose effectivement un jeu sur le rythme et la chanson populaire, évoquée par un vers comme « bébé love bébé », qui revient tel un refrain au fil du poème. Si l'intertexte principal du poème demeure la chanson « La plus belle pour aller danser » (1964), l'autrice fait référence à une autre chanson d'amour écrite par Charles Aznavour, « For me... formidable » (1963). Comme son poème, cette chanson est adressée à un être inaccessible : « tu es for me for me formidable / coup pendable / dans mon utérus » (*RST*, 42). Or le dilemme tient, chez le chanteur, au fait que l'être aimé ne parle pas la même langue. La simplicité des jeux de mots et de la prémisse de la chanson détonne ainsi avec la gravité du sujet traité par la poète, créant une disparité provocante. Le choix de l'adjectif « pendable » n'est pas non plus anodin dans ce poème traitant d'un avortement aux relents d'infanticide, et ajoute à son impudence. Y contribuent aussi les surnoms dont le sujet poétique affuble sa « petite mort curetée » (*RST*, 43), qui cumulent blasphème, familiarité et affection : « mon petit / mon petit christ / mon ostie de tabernac / mon bébé cadavre / mon fantôme pref » (*RST*, 42). La poète pousse même l'irrévérence jusqu'à faire rimer « placenta » et « téquila », puis, en guise de chute, « placenta / macarena » (*RST*, 44). Cette surenchère transgressive correspond au ton outrageux que prend souvent le grotesque lorsqu'il verse dans le criminel⁷⁷, « *transgressing borders [...] with viciously sarcastic and wickedly humorous language and form, as well as with frightening detail*⁷⁸ ». Au grotesque, à l'humour noir, à l'outrage et à la cruauté, dont la rencontre se trouve effectivement au cœur du poème, s'ajoutent les motifs

⁷³ À ce sujet, voir la partie 3.1. de ce mémoire, « Dénouer la “fillation”, désacraliser le corps ».

⁷⁴ Mary Russo, *op. cit.*, p. 1.

⁷⁵ Christine Klein-Lataud, « La nourriciture ou l'écriture d'Hélène Cixous, de Chantal Chawaf et d'Annie Leclerc », dans Suzanne Lamy et Irène Pages (dir.), *Féminité, subversion, écriture*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1983, p. 98.

⁷⁶ Hélène Cixous, Annie Leclerc et Madeleine Gagnon, *op. cit.*, p. 96.

⁷⁷ Cf. Paula Ruth Gilbert, *op. cit.*, p. 151.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 321.

traditionnellement associés au féminin de la parure, du maquillage et du masque, que Savoie Bernard entrelace à sa danse cruelle :

ton cordon ombilical
mon bébé love
j'en ai fait le plus beau des colliers
mon amour mon aimé
[...] ton sang
je l'ai fait coaguler
dans ma palette de fards
j'en ai maquillé ma bouche
[...] ta chair en lambeaux
j'en ai fait
un tricot
[...] comme j'ai fière allure
dans ton corps
de toi parée
ce soir je serai la plus
belle pour aller danser (RST, 41-43)

Voilà une performance qui a beaucoup à voir avec le spectacle « *disruptif*⁷⁹ » de la femme ingouvernable. Refusant de rester à sa place, le sujet poétique prend le contrôle de la représentation et transforme sa visibilité en une source de pouvoir et en un instrument de critique sociale, de mise en question de l'ordre établi. C'est sans doute le sabbat nocturne des sorcières, dans ses représentations les plus sanglantes, qu'évoque cette danse cannibalesque. Savoie-Bernard mêle la figure de la « faiseuse d'ange » – comme on appelait jadis les avorteuses – à celle de la sorcière croqueuse d'enfant, *topos* des traités anciens de démonologie⁸⁰. Ce *topos* renvoie effectivement à un imaginaire de la sorcellerie diabolique « liée au sabbat nocturne et au maître des enfers, une invention proprement chrétienne datant des XIV^e et XV^e siècles⁸¹ », mis en scène notamment par Anne Hébert dans *Les enfants du sabbat*. Un certain occultisme teinte d'ailleurs le poème, qui prend peu à peu des allures cérémonielles alors que le sujet lyrique fait des bars de la ville des « autels » (RST, 43) où danser « comme on allume un cierge » (RST, 44). Les restes du « jamais né » sont aussi transformés, de manière particulièrement irrévérencieuse, en « talismans » et en « porte-bonheur[s] » à « astiqu[er] » (RST, 43).

Que signifie cette exploration textuelle de la violence chez Chloé Savoie-Bernard, mais également chez Catherine Lalonde et Josée Yvon ? Loin d'aller de soi, la violence des femmes demeure largement impensée dans l'imaginaire occidental ; c'est là un constat qui fait consensus

⁷⁹ Kathleen Rowe, *op. cit.*, p. 31.

⁸⁰ « Toute la littérature traitant des chasses aux sorcières se préoccupe particulièrement de ce qui pouvait se passer durant les “Sabbats des sorcières”. Mangeait-on des nouveau-nés non baptisés ? Pratiquait-on la bestialité ? Y avait-il des orgies ? Ainsi allait leur imagination fertile. » (Barbara Ehrenreich et Deirdre English, *op. cit.*, p. 34-35.)

⁸¹ Alex Gagnon, « Des bûchers au cinéma. La sorcellerie dans tous ses états », *loc. cit.*

au sein de multiples disciplines⁸². Les représentations de femmes violentes ne manquent pourtant pas dans l’imaginaire social occidental. Ogresses, harpies, sorcières, Ménades, femmes fatales, vampires, Furies, diablasses, mères vengeresses, tueuses, Amazones, succubes, « la figure de la femme violente traverse à sa façon, souvent spectaculaire, tous les genres et toutes les époques de la littérature⁸³. » Lori Saint-Martin attribue ce paradoxe à une conception figée du féminin :

L’idée persistante selon laquelle la douceur serait inhérente à la nature féminine a pour envers la vision de la femme violente comme un monstre dénaturé [...]. En raison autant de son caractère exceptionnel que des tabous qu’elle enfreint, la violence des femmes fascine : elle fait peur, elle attire comme une forme de folie⁸⁴.

Coline Cardi et Geneviève Pruvost proposent une lecture similaire, identifiant un « double mouvement, en apparence paradoxal, qui, d’un côté, fait de la violence du sexe faible un tabou, passant sous silence des pratiques pourtant récurrentes, ou qui, de l’autre, hypertrophie cette violence pour en stigmatiser la démesure⁸⁵. » C’est un paradoxe qui concerne de près le corpus à l’étude, dans lequel des personnages emblématiques du pouvoir féminin – des Amazones à la mère infanticide en passant par les sorcières, les ogresses, les sirènes et les fées – sont revendiqués. Peut-on se réjouir de voir les écrivaines et leurs personnages s’approprier une violence traditionnellement associée au masculin et qui ne sied pas au sexe dit faible ? L’appel à ces figures ne fait-il que rejouer des conceptions stéréotypées du féminin ? En plaçant la violence et la transgression des femmes entre les mains de ces représentations culturelles archétypales, contribue-t-on à « hypertrophier » cette violence ? Chez Chloé Savoie-Bernard, au contraire, l’évocation de figures mythiques tend plutôt à déréaliser la violence, qui est suggérée, évoquée, montrée

⁸² C’est comme un sujet « resté longtemps tabou » que la posent d’emblée les historiennes Cécile Dauphin et Arlette Farge ; selon l’historien Christophe Regina, la violence des femmes fait l’objet d’un « refoulement » : « la réalité de la violence des femmes a toujours été évacuée, transformée, détournée, voire niée. » (Cécile Dauphin et Arlette Farge, *De la violence et des femmes*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 4^e de couverture ; Christophe Regina, *La violence des femmes. Histoire d’un tabou social*, Paris, Milo, 2011, p. 14 et 10.) Dans le domaine juridique, Chrystèle Bellard en vient à un constat similaire, pointant un « désintérêt [constant] des chercheurs » à l’endroit de la criminalité féminine, « à croire que le faible nombre de condamnées les rend invisibles, “too few to count” [...] : leur déviance est un “non phénomène” ». (Chrystèle Bellard, *Les crimes au féminin*, Paris, L’Harmattan, 2010, p. 13.) En psychologie, Anna Motz désigne comme un « domaine [de recherche] largement inexploré » l’étude des crimes perpétrés par les femmes. (Anna Motz, *The Psychology of Female Violence. Crimes Against the Body*, Londres et New York, Routledge, 2008 [2000], p. 1.) Le constat n’est pas différent quand l’on se penche sur les représentations artistiques, culturelles et littéraires de la violence : « Il est des criminelles. Le constat seul mérite d’être rappelé, tant le crime semble parfois supposer le seul criminel ». D’où la mise en capitales du féminin dans le titre de l’ouvrage *CriminELLES* : « pour compenser tout à la fois la difficulté à nommer, à entendre et à comprendre » la violence des femmes. (Hélène Barthelmebs-Raguin et Matthieu Freyheit (dir.), *CriminELLES. Le crime à l’épreuve du féminin*, Reims, Éditions et presses universitaires de Reims, 2018, 4^e de couverture et p. 9.)

⁸³ Raphaëlle Guidée, « “Unsex me!” Littérature et violence politique des femmes », dans Coline Cardi et Geneviève Pruvost (dir.), *op. cit.*, p. 388.

⁸⁴ Lori Saint-Martin, « De la rhétorique et de la violence », *Voix et Images*, vol. 32, n° 1, 2006, p. 154.

⁸⁵ Coline Cardi et Geneviève Pruvost (dir.), « Introduction générale » *op. cit.*, p. 13.

seulement par bribes. Dans « au large », par exemple, le sort que subit l'enfant au « corps bleui », qui « valse » et se « heurt[e] » à la baignoire, est décrit de manière crue, mais succincte. De même, la cruauté à l'origine de sa mort est exposée de manière détournée, de sorte à laisser croire d'abord à un accident (« à trop grandes lampées / il a bu le fleuve »), puis ensuite à un geste délibéré (« c'est que tu l'y as forcé »). Le poème élude l'enfant, la victime réelle de la violence fantasmée, et se focalise plutôt sur l'agentivité des femmes infanticides que sont les deux « sorcières ». Dans *Royaume scotch tape* comme dans *Filles-commandos bandées* et *La dévoration des fées*, le fait de nommer les sorcières (ou les résistantes terroristes chez Yvon, la fée Carabosse chez Lalonde) ancre la violence dans des représentations culturelles communes et offre des repères pour l'appréhender. La violence s'en trouve corollairement atténuée, parce que campée dans un imaginaire particulier : celui des mythes et des contes. Saint-Martin explique que l'une des principales stratégies utilisées pour « “faire passer” la violence » consiste justement à la déréaliser :

l'ironie, l'humour mordant et la parodie, ainsi que la multiplication des niveaux de narration et les stratégies (verbes au conditionnel, modalisateurs semant le doute sur l'action décrite, identités ambiguës), [...] brouille[nt] la distinction entre le réel et la fiction d'une part, le rêve et le fantasme de l'autre. Ainsi, la violence devient un jeu, une performance, voire une forme de jouissance. [...] le recours aux formes brèves, également fréquent, permet la démultiplication des formes d'agression – et de transgression – possibles ; cette concentration narrative extrême encourage le fantasme, voire le fantastique, les situations limites et l'idée que la violence, qui reste largement impunie, est sans conséquence⁸⁶.

Plusieurs de ces stratégies de réinterprétation de la violence identifiées dans des œuvres de fiction sont employées dans les recueils à l'étude, et en particulier dans *Royaume scotch tape*. Ainsi, la violence, dans « boogie nights au protoxyde d'azote », est désamorcée parce que pétrie d'ironie et circonscrite, par l'évocation poétique de la chanson et de la danse, à l'expérimentation esthétique. Sa nature fantasmatique est d'ailleurs inscrite à même le titre du poème, qui l'identifie comme une fabulation née du délire anesthésique de ce gaz hilarant qu'est le protoxyde d'azote. Le recours à l'humour noir produit un effet analogue dans le poème « shower (parents et amis rsvp) », alors que le supplice du bûcher est envisagé comme une « spectrale promesse » dans « au large », qui se clôt sur l'évocation fantasmée d'une cavale idyllique. Ces poèmes résonnent avec ce qu'avance Éric Fassin au sujet de la représentation fictionnelle de la violence au féminin, qu'il considère comme une performance « purement symbolique » inscrite dans une « logique fantasmatique » – ce qui n'enlève rien à sa puissance, au contraire :

La violence des femmes, telle que le féminisme la revendique, ne pose pas de bombes ; elle ne coupe pas de têtes. En revanche, à défaut de prise d'otages, elle s'empare du langage. Ainsi, la guérilla féministe est bien davantage symbolique, comme pour mieux contrer la violence symbolique inscrite

⁸⁶ Lori Saint-Martin, *loc. cit.*, p. 156.

dans la domination masculine. [...] [L]a violence féministe, réponse à la violence de la domination masculine, est d'autant plus efficace [...] qu'elle s'inscrit dans ce registre de la performance : elle la défait en la jouant, puisqu'elle lui confère inévitablement une dimension parodique⁸⁷.

Le sociologue estime que c'est ce rapport privilégié à la performance et au fantasme qui permet à la violence des femmes de « *re-signifier* [...] les rapports de pouvoir [...] entre les sexes⁸⁸ ». Dans *Royaume scotch tape*, les poèmes érigent en sujet les sorcières, les femmes infanticides. Réinterprétant la violence en questionnant la manière dont elle s'articule aux conceptions traditionnelles du genre, la poète opère ce que Paula Ruth Gilbert nomme un « *regendering*⁸⁹ » de la violence. Elle propose effectivement non pas une simple imitation de la violence masculine, mais une véritable réappropriation féminine. Que l'on songe à l'« assassinat cosmétique » commis, dans « au large », sous l'emprise du « chant des sirènes » (*RST*, 16), « meurtre [qui] a écaillé [l]es ongles / peints » (*RST*, 16) des sorcières, au poème « shower (parents et amis rsvp) », où le sujet poétique allie le poison, arme fétiche des meurtrières, à une domesticité typiquement associée au féminin, ou à « boogie nights au protoxyde d'azote », où c'est plutôt le rapport à la parure qui est exploré, la poète déstabilise les représentations stéréotypées associées autant à la violence qu'à la féminité. Ce faisant, Savoie-Bernard contribue sans doute à produire un nouveau sujet féminin qui n'est pas sans rappeler la femme ingouvernable de Kathleen Rowe, « *[a] new female subject [that] takes center-stage both as an erotic, sexual, and violent voice of identity and power in control and as a person of agency*⁹⁰. » Pour Gilbert, ce nouveau sujet féminin recèle le potentiel de dépasser les frontières de la binarité et de repenser la construction sociale des genres, d'aller « *beyond gender toward the non-binary oppositions and boundaries between the self and the other, as [women writers] attempt to re-envision and re-frame gender in the violent cultures of North America*⁹¹ ». Comme l'explique Saint-Martin, les stratégies féminines de réinterprétation de la violence et les explorations textuelles auxquelles elles donnent lieu « pulvéris[ent] les stéréotypes du masculin et du féminin en fracassant la représentation au moyen de mille astuces... rhétoriques » ; ce faisant, elles « ouvrent des brèches dans les relations entre le masculin et le féminin⁹² ».

Or une question demeure au sujet de *Royaume scotch tape* : pourquoi fantasmer l'interruption de la grossesse comme un geste violent commis envers le fœtus ? Pourquoi, dans une perspective

⁸⁷ Éric Fassin, « Représenter la violence des femmes. Performance et fantasme », *op. cit.*, p. 346-348.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 344.

⁸⁹ Paula Ruth Gilbert, *Violence and the Female Imagination. Quebec's Women Writers Re-Frame Gender in North American Cultures*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2006, p. 5.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 158.

⁹¹ *Ibid.*, p. 328.

⁹² Lori Saint-Martin, *loc. cit.*, p. 152.

féministe, associer l'avortement à l'infanticide – c'est-à-dire à ce qu'il n'est pas ? C'est là, effectivement, un terrain glissant, car l'infanticide, objet d'une « fascination toujours recommencée », est porteur d'une lourde charge émotionnelle et est placé « aux marges de l'“irreprésentable”, de l'“innommable”, de l'“impensable”⁹³ ». Une part de réponse est à trouver dans le rapport au sacrifice, qui traverse la poésie de Chloé Savoie-Bernard – comme celle de Josée Yvon, tel qu'analysé plus haut. En évoquant l'infanticide pour poétiser l'avortement, la poète lui rend certainement une part de la douleur et de la perte de repères qui est évacuée des froides procédures chirurgicales telles qu'elles sont racontées, notamment, dans le poème « beauté formol ». L'avortement, devenu « un instrument de prévision, par les femmes, de leur vie sexuelle, sentimentale et professionnelle », constitue en effet une figure inversée de l'infanticide : « l'un est utilisé comme instrument de maîtrise dans un contexte de prise en charge sanitaire [...], alors que l'autre est la marque d'une absence de contrôle de soi. [...] [L]’infanticide manifeste un dérèglement total de l'individu mais aussi de la société qui offre pourtant à cet individu de quoi éviter ce passage à l'acte⁹⁴. » Ainsi, rapprocher l'avortement de l'infanticide permet de creuser sa valeur symbolique sacrificielle et ce qu'il implique de tragique, de démesuré et d'irrationnel. Comme l'expose Anne Dufourmantelle, « penser la féminité sous les auspices du sacrifice, c'est aussi penser le rapport de la femme au trauma singulier ou collectif que par cet événement elle révèle » :

Le sacrifice reprend le mauvais scénario fixé par le trauma, mais il l'utilise autrement. Il théâtralise les choses, il brandit le couteau, invoque le destin, revêt les habits de la tragédie. Il rouvre la scène comme on le ferait d'un corps, met à nu les viscères, en détache les ligaments, expose les membres et la peau, détache les articulations. Voilà ce qu'est le vivant, cette chose-là exposée qu'on va sacrifier pour que rien ne se passe plus comme avant⁹⁵.

Cette conception résonne particulièrement avec les fantasmes d'infanticides que donne à lire Savoie-Bernard, qui s'empare du réel pour se l'approprier et en exacerber la violence. Il y a là une manière de concentrer la charge symbolique d'une expérience traumatique du corps pour la renvoyer à la figure de ceux et celles qui ont voulu l'ignorer, de mettre le doigt dans la blessure et de la triturer longuement jusqu'à ce que le sang gicle. Dans « boogie nights », la voix poétique *performs* incessamment le meurtre de son « bébé love » pour le ramener à la chaleur du corps maternel, dont elle expose les entrailles. Ouvert et changeant, ce corps tient d'ailleurs, lui aussi, du « *body of becoming, process, and change*⁹⁶ » qu'est le corps grotesque. Le délire anesthésique

⁹³ Florence Bellivier, *op. cit.*, p. 686.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 701.

⁹⁵ Anne Dufourmantelle, *op. cit.*, p. 12 et 58.

⁹⁶ Mary Russo, *op. cit.*, p. 62-63.

soustrait ainsi des limbes son « fantôme pref » et le maintient, le temps d'une danse, dans un entre-deux spectral. Cette coexistence fantomatique évoque l'imagerie de la danse macabre médiévale, sarabande mêlant les vivants et les morts. Le recours à ce motif artistique n'est pas anodin dans la mesure où il comporte un fort élément de satire sociale, soulignant la vanité des distinctions de classe et l'égalité de tous·te·s devant la mort. La présence des morts parmi les vivants se manifeste également dans le poème par le biais d'une chosification du fœtus avorté, mentionnée plus haut : « tes réminiscences / ne sont-elles pas mes talismans / mes porte-bonheur[s] / ces blessures que je creuserai / que j'astiquerai / que je langerai / [...] je te bercerais ma tendre blessure / ma gale inlassablement arrachée » (*RST*, 43). Une réification de l'enfant mort se produit également dans « beauté formol » : « cette / beauté / qui rampe jusqu'à vous / [...] mettez-la dans le même formol que mon enfant mort / je les déposerai tous deux sur la crédence de teck dans le salon / les embrasserai tous les jours comme on frotte une patte de lapin » (*RST*, 23-24). La patte de lapin rappelle en outre les « chatons dans le sac en jute » (*DF*, 51) de *La dévoration des fées*. Dans *Royaume scotch tape*, la poète associe à ces petits animaux vulnérables, souvent victimes de la cruauté humaine, la fragilité des enfants avortés ou empoisonnés, justement, de « mort-aux-rats » (*RST*, 59). Évoquant, une fois encore, la sorcellerie, le motif du talisman se répète enfin dans « camp de fortune » sous la forme de « petites morts / réensanglantées / fanfaronnantes / [...] plac[ées] dans / la bibliothèque / sur [le] lit / entre des bibelots » (*RST*, 35). Liée à une visée commémorative, cette iconisation récurrente de l'enfant mort – à la fois mis à distance, car transformé en objet distinct, et gardé près de soi comme un talisman – relève plus largement d'une démarche de visibilité du corps meurtri, d'une poétique de monstration de la blessure. Le corps, dans *Royaume scotch tape*, porte effectivement la trace de ses souffrances et de ses deuils, et ne s'en purge jamais complètement, comme l'exprime le sujet poétique : « je traîne avec moi / toutes les fois où je suis morte / mes cadavres emmaillotés / mues fragiles sur mes épaules » (*RST*, 33).

Ainsi, le recueil de Savoie-Bernard creuse la question de l'avortement via une représentation poétique véritablement plurivoque. D'une part, l'autrice fouille la douleur et les sentiments paradoxaux, généralement peu abordés, que laisse cet événement traumatique. Le poème « st-jo/st-lau », par exemple, fait signe au combat politique mené contre les militant·e·s anti-avortement devant « chez morgentaler », lutte quotidienne soutenue « matin après matin à bras le corps » (*RST*, 55) par le sujet poétique, sans effacer ou masquer son sentiment d'ambivalence. Malgré son discours sans ambages (« votre loi / n'est pas ma loi », *RST*, 55), la voix poétique sent « la cendre à l'intérieur d[']elle / s'agiter en un ténu remous » (*RST*, 56) à l'écoute des slogans anti-choix. En

n'occultant pas les tiraillements et les cicatrices qui demeurent, la poète met en lumière la charge que représente la gestion de la contraception et des grossesses non prévues, qui repose encore principalement sur les femmes dans la sexualité hétérosexuelle⁹⁷. D'autre part, l'humour et le ton léger employés pour traiter de l'avortement dans d'autres poèmes de *Royaume scotch tape*, où les filles avortées sont légion et avancent côte à côte, contribue paradoxalement à le banaliser et à en atténuer la charge symbolique. Dans « la galère bis », par exemple, la voix poétique prend en charge la parole d'autrui et inscrit l'avortement dans un récit collectif :

ça va aller qu'elle me dit tout ira bien un jour nous aurons une grande maison toutes ensemble au bord de l'eau [...] nos avortons sortiront des limbes pour jouer à la marelle main dans la main avec les enfants que nous aurons partout pataugeront les vivants et les morts nous serons de très bonnes mères et nous partagerons une belle grande famille elle me dit un jour ça arrivera pendant que nous marchons jusqu'à chez morgentaler parce qu'aujourd'hui comme toutes mes amies à tour de rôle comme toutes celles qui se croyaient infertiles aujourd'hui c'est mon tour et bientôt c'est moi qui l'accueillerai dans mes bras lorsque son utérus sera vidé j'essuierai ses larmes (*RST*, 72).

La référence à la série télévisée québécoise *La galère* (2007-2013), qui raconte l'histoire de quatre amies emménageant dans une maison avec leurs enfants, loin des hommes, allège le ton du poème. L'expérience partagée de l'avortement constitue un point de ralliement pour les « amies » qui, après les signataires du « Manifeste des 343 », disent « Nous sommes toutes des avortées⁹⁸ » et, surtout, « Nous aurons les enfants que nous voulons⁹⁹ », slogan dont la poète reprend différents vocables. Se reproduisant sans cesse, l'avortement s'inscrit dans une circularité qui crée autour du trauma une chaîne de solidarité. Tour à tour, les amies s'épaulent en réinventant leur existence et en imaginant un avenir collectif. Le fantasme de la maison hantée où se mêlent les vivants et les morts tient encore de l'entre-deux spectral évoqué plus tôt. Ce motif s'avère d'ailleurs révélateur, là aussi, de ce que j'ai appelé une poétique de monstration de la blessure, où les souffrances et les deuils sont partie intégrante du vivant, portés sur soi et inscrits sur la peau.

En définitive, Savoie-Bernard contribue donc à resignifier *le* stigmatisme qui pèse encore sur l'avortement sans occulter *les* stigmates qu'il laisse. Ce faisant, la poète engage un dialogue métacritique avec diverses représentations artistiques de la mère infanticide, femme doublement

⁹⁷ Si la légalisation de l'avortement et la libéralisation de la contraception ont permis « la dissociation de la sexualité des risques de grossesse, ce qui a constitué un puissant levier de l'émancipation féminine et a libéré la sexualité de la majorité des femmes (et des hommes) de la crainte d'une maternité non prévue et d'une maternité subie », ces avancées « n'ont pas pour autant opéré une déconnection totale entre sexualité et objectif reproductif [...] [et] n'[ont] pas fait disparaître l'asymétrie entre les sexes, comme le montrent les différentes enquêtes sur la sexualité aujourd'hui ». (Armelle Andro *et al.*, « La sexualité des femmes », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 29, n° 3, 2010, p. 4-7.)

⁹⁸ Phrase tirée d'une chanson du MLF intitulée « Nous sommes toutes » (1971), écrite dans le cadre de la bataille pour la légalisation de l'avortement en France inaugurée par le « Manifeste des 343 ».

⁹⁹ Voir Corinne App, *op. cit.*, p. 23. Ce slogan donne aussi son titre à la première pièce du Théâtre des cuisines (*Nous aurons les enfants que nous voulons*, Montréal, Comité de lutte pour l'avortement libre et gratuit, 1975).

sacrificielle, selon Dufourmantelle, car à la fois « sacrifiée » et « sacrificante¹⁰⁰ ». Savoie-Bernard convoque et se rallie en effet à une « lignée qui se donne imaginativement comme meurtrière¹⁰¹ » et dont la libération, passant par un refus du fardeau de la maternité obligée, donne lieu à des fantasmes mortifères. Dans *Royaume scotch tape* comme dans *Filles-commandos bandées* et dans *La dévoration des fées*, la violence s'inscrit plus généralement dans une résistance au système hétéropatriarcal. Chez les « filles » ingouvernables auxquelles donnent voix Yvon, Savoie-Bernard et Lalonde, colère, menace et violence fantasmatique constituent des manifestations de leur insoumission. Leurs corps excessifs, indociles et parfois grotesques, abjects, voire menaçants, sont liés par une irrévérence commune. Trouvant, chez les trois autrices, une résonance privilégiée dans le terme « fille·s », cette irrévérence affleure de manière particulière dans la figure qu'il désigne et, surtout, dans les communautés que les « filles » forment entre elles.

¹⁰⁰ Anne Dufourmantelle, *op. cit.*, p. 58.

¹⁰¹ Evelyne Ledoux-Beaugrand et Catherine Mavrikakis, *loc. cit.*, p. 98.

Partie 5. (Dés)identifications, multiplicité et alliances mouvantes

« Sur ce, salut les filles, et meilleure route...¹ »
— Virginie Despentes, *King Kong Théorie*

5.1. Les filles en marche : entre vulnérabilité et ingouvernabilité

Dans *Royaume scotch tape*, recueil porté par ce que j'ai appelé une poétique de monstration de la blessure, les corps féminins sont meurtris et désacralisés. Chloé Savoie-Bernard s'attache effectivement à rappeler la violence subie à travers l'histoire par les femmes et, notamment, par les célèbres suicidées qui marquent l'imaginaire collectif :

mais je suis l'amphore et force la mémoire
le temps ne se divulgue
que par vos bouches les reines ont faim
en sacrement les sorcières plus encore
c'est nous qui créons la ronde (*RST*, 48)

L'histoire de ces « perles irrégulières » que la poète présente dans les « aspérités » (*RST*, 48) qui font leur unicité se construit avant tout de manière intertextuelle. Avec ses « reines » et ses « sorcières » qui « ont faim », Savoie-Bernard fait écho aux doléances et aux revendications articulées par Denise Boucher dans *Les fées ont soif*. Elle poursuit également l'entreprise amorcée par Marie Uguay dans un poème de « L'Outre-vie », qui prend en charge une souffrance féminine transhistorique, universelle et longtemps maintenue sous silence², et dont Savoie-Bernard cite le premier vers. La locutrice qui « force la mémoire » s'attache ainsi à mettre en lumière ce qu'elle pose comme le « revers / de la médaille » (*RST*, 50), l'envers de l'histoire. La remémoration proposée est celle du destin tragique de créatrices – Virginia Woolf, Sylvia Plath, Muriel Guilbault, Nelly Arcan et Fabbie Barthélémy – qui ont choisi de mettre fin à leurs jours et qui, telles les sorcières, sont remémorées dans l'imaginaire social comme des victimes de l'oppression de leur époque. En renvoyant au « passé détruit et calciné des femmes » à travers le symbole vivant qu'en est la sorcière, l'autrice fait signe à la « nostalgie d'une histoire des femmes, occultée [...] au profit de l'histoire de l'humanité, c'est-à-dire de l'homme³ » qui circule dans une littérature féministe

¹ Virginie Despentes, *op. cit.*, p. 145.

² « Je suis l'amphore / je vous porte dans vos silences historiques / dans vos cloîtres dans vos fenêtres d'inquiétude / dans vos gestes séculiers / [...] incisives enflées mutilées / seules / privées du monde et du corps ». Dans le poème suivant, Uguay évoque d'ailleurs les sorcières en nommant les « anciennes cérémonies de feu et d'éther / les mythologies ancestrales et les haines / qui ont lynché notre désir / brûlé nos corps / pour qu'il n'en rester plus qu'une permanente souffrance ». (Marie Uguay, *Poèmes*, Montréal, Boréal, 2005, p. 54 et 56.)

³ Lori Saint-Martin, « Figures de la sorcière dans l'écriture des femmes au Québec », *op. cit.*, p. 180 et 177.

persuadée de l'existence de grandes devancières étouffées puis oubliées. Cet exercice d'admiration participe donc d'une mythification des écrivaines convoquées⁴. La locutrice les désigne d'ailleurs comme « mes emmas mes aimées / mes ophélie / mes muses incomparables » (*RST*, 50), les élevant au panthéon des grandes suicidées de la littérature occidentale auprès d'Emma Bovary et de l'Ophélie de Shakespeare. À la suite de Virginia Woolf⁵, Savoie-Bernard associe le sort des créatrices, dont la *parole* est muselée, à l'aliénation et à l'entrave : « les voix les plus fortes de ma génération / se sont noyées dans les nuits noires / affamées par l'hystérie la plus pure » (*RST*, 50). Ces traits convergent vers la figure de la sorcière, largement resignifiée par les féministes comme une protestataire à la « voix » trop « fort[e] » étouffée dans « les nuits noires » de l'ordre patriarcal, et dont la prétendue folie brille dans l'imaginaire collectif comme un signe du génie créateur des femmes « irrégulières ».

Reprenant l'image du tissage qui traverse *Royaume scotch tape* comme un leitmotiv, la locutrice revendique cette filiation mortifère dans toute sa lourdeur, et s'y inscrit elle aussi : « notre hystérie est une robe pailletée / chaque sequin cousu par l'une de nous » (*RST*, 50). C'est donc dans une poétique de monstration de la blessure que s'inscrit cette commémoration de la violence subie par ses « muses », devoir de mémoire que la locutrice prolonge en la triturant telle une « gale inlassablement arrachée » (*RST*, 43). Se drapant dans leur legs funeste, elle conserve ses muses « à jamais [...] en travers / de la gorge » pour les « embaumer contre [s]on palais » (*RST*, 50). Ces images, tout comme celles qui iconisent l'enfant mort dans *Royaume scotch tape*, le transformant en bibelot ou talisman⁶, témoignent d'un rapport à la blessure à la fois cérémonial, commémoratif et muséal. La voix poétique appelle d'ailleurs « fabbie », « muriel », « virginia », « sylvia » et « nelly » par leur petit nom, et fait d'elles des « sœurs » (*RST*, 48) et des « amies » (*RST*, 50). Établissant avec elles un rapport affectif, elle substitue à la « filiation » verticale et généalogique des filiations horizontales, choisies, si mortifères soient-elles⁷. En témoigne la ronde que forment

⁴ Savoie-Bernard ne relève d'ailleurs de ces figures que les traits les plus clichés, les peignant dans les lieux qui constellent leur légende : Nelly Arcan est immortalisée « au parc laf [et] sur la terrasse du bily kun » (*RST*, 49), dans ce microcosme branché du Plateau et du Quartier latin où sont campés ses récits, alors que Sylvia Plath regarde « gonfler dans le four » (*RST*, 49) qui lui sera fatal les biscuits qu'elle laisse à ses enfants avant de s'enlever la vie.

⁵ « [C]haque fois qu'il est question de sorcières, à qui on fit prendre un bain forcé, ou de femmes possédées par les démons, ou de rebouteuses qui vendirent des herbes, [...] nous sommes sur les traces d'un romancier, d'un poète qui ne se révéla pas, [...] ou qui, rendue folle et torturée par son propre génie, courut, le visage convulsé, par les chemins ! » (Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, traduit par Clara Malraux, Paris, Denoël, 1996 [1929], p. 73-74.)

⁶ Voir la partie 4.4. de ce mémoire, « Déréaliser la cruauté ».

⁷ Marie Darsigny tisse une semblable « sororité de condamnées » dans *Trente* (2018) : « je prendrai les voix de celles qui ont su crier avant moi des refrains que je connais par cœur pour bien m'ancrer dans la continuité de l'expression d'une souffrance mille fois vécue par d'autres que moi. » (*Trente*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2018, p. 16.)

le sujet lyrique et ses muses, qui composent un « nous ». Ses sœurs de papier sont d'ailleurs, comme elle, des « filles » : c'est en employant ce vocable que la locutrice les interpelle et revendique leur héritage : « moi je choisis le revers / de la médaille les filles » (*RST*, 50) ; « je reste ici / les filles // juste ici » (*RST*, 51). Loin d'être anodine, cette dénomination inscrit les écrivaines sacrifiées auprès des « filles » bien vivantes qui traversent *Royaume scotch tape*.

Au fil du recueil, Savoie-Bernard exhibe en effet les corps écorchés par la vie de ces « filles » libres mais blessées, avortées, qui « gobent la ville comme une huître / qui désormais silencieuse dort en [leurs] ventres / déserts irrémédiablement déserts » (*RST*, 74). La poète exprime ainsi la condition de ces filles pour qui tout est possible, comme dit le proverbe « *the world is your oyster* ». Lancées à toute allure dans la ville comme dans la vie, elles ne sont empêchées de rien, mais exposées à tout :

mais jusqu'où vont-elles les filles
comme nous je ne sais pas

mais nous y allons avec tout notre allant
nous nous pognons des murs dans la gueule
nous les traversons quand même (*RST*, 74)

Les douleurs sans cesse renouvelées des rencontres éphémères leur arrachent une part d'elles-mêmes et les laissent « fumées jusqu'au filtre / [...] filles fleurs en manque de pollen / qui s'étiolent pétale après pétale » (*RST*, 22). Encore comparées aux fleurs⁸, qui cette fois sont flétries, désacralisées, les « filles » descendent du piédestal où on les maintenait élégamment figées – ou plutôt, en tombent violemment. C'est par la monstration de leurs blessures que Savoie-Bernard exprime la violence des chutes cycliques des filles qui, « les jambes tordues par l'impact / les coudes les genoux / les paumes en sang / de la garnotte / plein leurs blessures / [...] remonteront quand même [...] chez leurs amants » (*RST*, 22). Ici, le morcèlement symbolique du corps féminin opéré par la poète fait écho au *topos* traditionnel de la femme coupée en morceaux, motif burlesque aux « relents de mauvais mélodrame, de spectacle de cirque et de fait divers sordide⁹ ». Un passage de la chanson « Pied de poule¹⁰ » (1983), repris par Savoie-Bernard, exemplifie éloquemment ce *topos* qui esthétise et ridiculise la violence subie par les femmes et, dans ce cas, par les filles : « on l'a retrouvée en petits morceaux pauvre petite fille » (*RST*, 29). Puisant abondamment dans la culture populaire, *Royaume scotch tape* reprend aussi d'autres chansons comme « Poupée de cire,

⁸ Voir l'introduction de la troisième partie du présent mémoire.

⁹ Michèle Clément et Anne Larue (dir.), *La femme coupée en morceaux*, Poitiers, La Licorne, 1999, p. 6.

¹⁰ « 'A marchait dans rue / quand deux individus / armés d'un long couteau pointu / lui ont sauté dessus. / On l'a retrouvée en mille morceaux. / Pauvre petite fille. » (Marc Drouin, *Pied de poule*, Montréal, Kébec-Disque, 1982.)

poupée de son » (1965) ou « Macarena » (1993), et détourne les représentations du féminin qu'elles véhiculent. Ainsi, la poète se réapproprie le *topos* burlesque pour illustrer le sort réservé aux femmes et aux filles dans la société hétéropatriarcale, pour exposer ce qu'il advient de leurs corps. Dans l'œuvre de Savoie-Bernard, « la violence du monde sexiste et raciste se lit à même le corps des femmes et des filles couvert de cicatrices¹¹ », comme le formule Joëlle Papillon.

Or, dans *Royaume scotch tape*, les « filles » *avancent quand même* malgré tout ce qui leur arrive, comme en témoignent ces vers qui émaillent le recueil : « on a des bras pis des jambes / on est pas faits en chocolat » ; « elles remonteront *quand même* » ; « chacun de mes pas m'arrache / une couche de peau / j'avance *quand même* » ; « j'avance à tâtons » ; « je m'enfargeais dans mes pieds / mais restais debout » ; « on avance on avance on ne / recule pas » ; « nous nous pognons des murs dans la gueule / nous les traversons *quand même*¹² ». L'adverbe « quand même » qui revient dans trois poèmes exprime la force de résilience des « filles », qui pansent leurs blessures, se relèvent et reprennent leur chemin parsemé d'embûches. Aussi résonne-t-il de manière particulièrement féconde avec une appréhension féministe de la vulnérabilité telle que l'article Judith Butler. La philosophe l'inscrit dans une conception alternative des corps, définis par les relations qui rendent leur vie possible, par leur dépendance à l'égard d'autres corps et de réseaux de soutien. Contre l'idée qu'établir son *agentivité* demande de vaincre sa *vulnérabilité*, Butler les pense ensemble et pose leur déploiement simultané comme ce qui fait naître la résistance, estimant que nous sommes « tout à la fois vulnérables et capables de résistance, et que cette vulnérabilité et cette résistance peuvent se passer, se passent et doivent même se passer simultanément¹³ ». Voilà qui vaut pour les trois recueils à l'étude, dont les personnages et les locutrices se positionnent entre vulnérabilité et ingouvernabilité : multidimensionnelles, les « filles » sont « magan[ées] » (*FCB*, 128), souffrantes et blessées, mais aussi puissantes, combattives et insoumises. Deux vers emblématiques de la poésie de Josée Yvon expriment l'entre-deux qui les caractérise, concentrant à la fois l'ostentation de la blessure et l'impulsion de la résistance : « je me mets dans l'ring / mon amour je ne guérirai jamais si tu me fourres dans ma blessure¹⁴ ». À nouveau, le verbe « fourrer »

¹¹ Joëlle Papillon, « Les lignes de désir de Chloé Savoie-Bernard et de Marilou Craft. Féminisme rabat-joie et travail de la diversité dans la littérature québécoise », *@analyses. Revue des littératures franco-canadiennes et québécoise*, vol. 14, n° 1, 2019, p. 134.

¹² *RST*, p. 14, 22, 33, 34, 49 et 74, respectivement. Je souligne.

¹³ Judith Butler, *Rassemblement*, *op. cit.*, p. 176.

¹⁴ Josée Yvon, « La poche des autres », *loc. cit.*, p. 103. Savoie-Bernard conserve seulement le second vers en référence à un graffiti qu'il y a longtemps eu dans les toilettes du bar le Bistro de Paris où se déroulent des lectures de poésie, et grâce auquel « beaucoup de filles s'en souviennent ». (Chloé Savoie-Bernard, entretien mené par Caroline Leblond, « Savant Patchwork », *Portraits*, n° 1, 2017, en ligne, <<https://www.blogues.cstip.ulaval.ca/portraits/chloe-savoie->

lie les trois recueils¹⁵. En effet, ces vers tirés de « La poche des autres », pré-texte de *Filles-commandos bandées*, Savoie-Bernard et Lalonde les citent en épigraphe de *Royaume scotch tape* et de la partie finale de *La dévoration des fées* (DF, 105). Ainsi, les filles, chez les trois autrices, se relèvent, « toffent » (DF, 32) et « avance[nt] quand même » (RST, 33) malgré leurs blessures, « marche[nt] dans face » de la peur (FCB, 134) et « continue[nt] à courir les sept pluies, le trouble et l'orage » (DF, 75). Leur résistance a à voir avec le mouvement des corps, qui persistent à avancer et osent rester dans la rue malgré le danger qu'elles courent¹⁶ : « marcher dans la rue, exercer cette petite liberté est un défi pour certains régimes de pouvoir, une perturbation performative mineure, une sorte d'action qui est un mouvement aux deux sens du mot : corporel et politique¹⁷. » Ainsi, les filles d'Yvon, de Savoie-Bernard et de Lalonde sont « en marche » (DF, 76). Dans *Filles-commandos bandées*, elles peuplent « le vrai Bordel de la vie », celui des « trottoirs » et des « rue[s] pourrite[s] de soleil » (FCB, 130, 110, 108) ; une fois en ville, la protagoniste de *La dévoration des fées* vivote « en constante électrocution » (DF, 91), « se nourrit de néons » (DF, 92) et dort dans le tramway, bercée par les bruits de la cité ; dans *Royaume scotch tape*, les filles arpentent la ville de leurs « pas tanins du bitume » (RST, 74) et s'approprient un espace public dont elles ont longtemps été exclues, car cantonnées à la domesticité. Aujourd'hui encore, les femmes ne peuvent pas « séjourner dans l'espace public » aussi librement que les hommes : « Du moins, le faire est risqué, et le risque encouru est celui de devenir une “femme publique” [...], une femme mise à disposition, parce que la rue, au fond, est le territoire des hommes¹⁸ ». Apparaissant en mouvement dans la ville, les « filles » d'Yvon, de Savoie-Bernard et de Lalonde s'assimilent donc malgré elles à la figure de la prostituée, de « l'asphalteuse », celle qui s'approprie la ville. Elle travaille hors le domestique et la maternité, hors la cellule familiale¹⁹. » Cette péjoration au cœur de la figure de l'« asphalteuse » telle que la dépeint Despentès s'exprime effectivement de manière très forte dans le terme « fille·s », qui contient toutes les *filles des rues*, *filles publiques* et autres *filles de joie*,

bernard>.) Ces vers sont effectivement cités par plusieurs autrices, dont Véronique Grenier (*Hiroshimoi*, 2016) et Marie Darsigny (*Filles*, 2017).

¹⁵ Voir la partie 3.2. de ce mémoire, « Réécrire la grammaire du désir ».

¹⁶ « Danger de se faire draguer puis insulter. Danger de se faire peloter ou frotter dans les transports en commun. Danger de se faire violer, battre et laisser pour morte. Et avec le danger vient la prise de risque. [...] [Ce risque] que les femmes prennent quand elles descendent dans la rue. Quand elles crient : “À nous la rue !” » (Martine Delvaux, *Les filles en série*, op. cit., p. 202.) Cette réflexion de Delvaux sur « les filles de la grève » de 2012 résonne éloquemment avec le poème de Savoie-Bernard, dans lequel est inséré un slogan scandé, notamment, pendant les manifestations étudiantes de 2012 : « on avance on avance on ne / recule pas » (RST, 74).

¹⁷ Judith Butler, *Rassemblement*, op. cit., p. 174.

¹⁸ Martine Delvaux, op. cit., p. 201.

¹⁹ Virginie Despentès, op. cit., p. 78.

filles perdues et filles entretenues, multiples visages de la prostituée.

Pourquoi les trois poètes à l'étude choisissent-elles le vocable « fille·s » pour désigner leurs personnages ? Cette appellation traverse effectivement leurs recueils, à commencer par *Filles-commandos bandées*, peuplé de « filles-commandos » (FCB, 111), de « petite[s] fille[s] » (FCB, 116) et de « filles bandées dangereuses » (FCB, 123). Après l'inaugural « Fuck. C'est une fille » (DF, 19) et la malédiction qu'il implique, la protagoniste de *La dévoration des fées*, n'est presque que cela, *une fille* : tour à tour « tite tite fille » (DF, 31), « p'tite fuck » (DF, 48) et « débile fille » (DF, 75), elle est longtemps privée de prénom. Quant aux « filles fumées jusqu'au filtre », « filles fleurs en manque pollen » (RST, 22) de *Royaume scotch tape*, elles ne sont pas sans rappeler les innombrables « filles²⁰ » souffrantes qui traversent *Filles-missiles* d'Yvon, où la fille semble inextricablement liée à la péjoration. Comme pour la figure de la sorcière ou pour des injures comme « folle » et « hystérique », l'emploi neutre, voire positif du nom « filles » ne va pas de soi :

On dit une *fille* ou une *femme facile*, mais pas un *homme facile*, une *femme de petite vertu*, mais pas *homme de petite vertu* ; on dit une *femme de mauvaise vie*, mais on dit un *Don Juan*. [...]. Le mot *fille* est également connoté péjorativement (*aller chez les filles* [...]), alors que le mot *garçon* est complètement neutre. *Fille* est une injure en soi²¹.

Aujourd'hui encore, « “comme une fille” peut sonner déjà comme une stigmatisation, un déclassement²² ». Aussi, on dit *garçon manqué*, mais pas *fille manquée*, « parce qu'une fille, c'est manqué de toute façon²³ » : le mot *manqué* sert à rehausser la valeur du modèle masculin imité imparfaitement, alors que le féminin, indésirable, ne saurait être pris pour modèle. Dans sa péjoration, la « fille » s'oppose en outre à la « jeune fille », historiquement associée à un idéal de pureté et de virginité. Que puisent donc Yvon, Savoie-Bernard et Lalonde dans la figure déclassée de la « fille », dont le nom même fait office d'insulte ? Nonobstant cette péjoration, la fille est le siège d'un entre-deux qui correspond tout à fait aux personnages et aux locutrices dont j'avance qu'elles se positionnent, chez les trois poètes, entre *vulnérabilité* et *ingouvernabilité*. En effet, la fille, ou « jeune fille », figure liminaire, est avant tout « ce qui se passe entre petite fille et femme » :

Dans une société patrilinéaire, c'est ce qui reste entre « la fille de son père » et le nom de l'époux. Si, de tout temps, la catégorie des « filles » a joué à la fois de la virginité (au sens de « pucelle ») et de la sexualité exacerbée [...], c'est que les filles demeurent dans un état de non-propriété, de désappartenance

²⁰ « [F]ille craquelée », « fille “non-laide” », « fille-condom », « fille de ficelle / de bicycle », « fille exsangue », « fille-robot / fille-cave / fille de mansuétude », « fille pour son look / pour son cul », « fille de montagne / [...] fille d'un autre siècle », « jeune fille sacrifiée » et « fille trop classique de rêve déchirée » (Josée Yvon, *Filles-missiles*, *op. cit.*, p. 22, 23, 30, 39, 41, 48, 51, 55, 58 et 70.)

²¹ Marina Yaguello, *op. cit.*, p. 142-143.

²² Laurence Rosier, *De l'insulte... aux femmes*, Cork, Primento Digital Publishing, 2017, p. 9.

²³ Lori Saint-Martin, « La vie sans rose », dans Isabelle Boisclair, Lucie Joubert et Lori Saint-Martin, *op. cit.*, p. 89.

perpétuelle. [...] Dans cette parenthèse temporelle et sociale, qu'elle soit réelle ou artificielle, réside la possibilité d'une résistance²⁴.

Caractérisé par l'entre-deux, le corps en transformation de la fille, emblématique de « la féminité en chrysalide ²⁵ », est « le site de toutes les possibilités et simultanément de toutes les restrictions²⁶ » : « le support de tous les fantasmes » que l'on projette sur elle, mais aussi « le visage de la révolte, du front de refus obstiné de “la vie adulte”²⁷ ». La fenêtre spatiale, temporelle et sociale que représente la fille recèle donc d'infinies potentialités – aussi prometteuses qu'éphémères. Voilà d'ailleurs pourquoi de nombreuses femmes s'identifient parfois aux *filles* et aux *girls* bien qu'elles aient plutôt l'âge des *dames*. Elles s'opposent momentanément, par ce geste, à leur propre fixité identitaire : « Si les filles sont des femmes, elles ne sont pas des dames. Leur résistance n'est pas morte, elles ne cessent pas de lutter contre ce qu'on attend d'elles, le formatage ordinaire et dès lors violent d'un devenir-ornement, de filles prêtes-à-porter²⁸. » Le vocable « filles » concentre donc non seulement une force de *résilience*, comme évoqué plus haut, mais aussi une force de *résistance*, voire de révolte, comme l'exprime la figure des « filles-missiles », l'un des syntagmes yvonnais les plus cités²⁹. Ainsi, la « fille » constitue paradoxalement un symbole de ténacité et d'ingouvernabilité chez les « filles-commandos » d'Yvon, les « filles comme nous » de Savoie-Bernard et la « fille d'assise » (*DF*, 135) de Lalonde, cette jeune Adèle qui, quand elle « revient se fonder » (*DF*, 114) auprès de son aïeule, renverse l'aliénation léguée de mère en fille et *assoit* entre elles une transmission alternative, *fondée* sur la jouissance et le partage. Contre ses connotations les plus péjoratives, les poètes concentrent dans le vocable qui les désigne toutes les potentialités, la détermination et la force mobilisatrice des filles.

5.2. Une « politique-poétique » du trait d'union

Judith Butler explique bien la violence qu'implique l'assignation à des catégories sociales, notamment celle du féminin³⁰. Affirmant l'existence du sujet tout en le confinant, ces catégories

²⁴ Martine Delvaux, *op. cit.*, p. 18.

²⁵ Anne Dufourmantelle, *op. cit.*, p. 26.

²⁶ Eftihia Mihelakis, *La virginité en question ou les jeunes filles sans âge*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2017, p. 11.

²⁷ Anne Dufourmantelle, *op. cit.*, p. 26.

²⁸ Martine Delvaux, *op. cit.*, p. 219.

²⁹ Depuis 2015, il existe par exemple une plateforme collective québécoise intitulée *Filles-missiles*. Créée « pour des femmes par des femmes », elle « souhaite contribuer à l'élaboration d'un espace de diffusion, de promotion et d'échange sur la production artistique des femmes à travers l'organisation de lectures publiques, de performances et la publication de magazines ». (*Filles Missiles — go les filles*, en ligne, <<https://fillesmissiles.com/apropos>>.)

³⁰ À ce sujet, voir la seconde partie de ce mémoire, « La fabrique discursive des genres et des sexualités ».

imposées de l'extérieur lui apportent à la fois reconnaissance et contrainte : « Voué à rechercher la reconnaissance de sa propre existence selon des catégories, des termes et des noms qu'il n'a pas lui-même conçus, le sujet cherche le signe de sa propre existence en dehors de lui-même³¹ ». Or l'affirmation positive d'identités dévaluées ne comporte-t-elle pas aussi le risque de ré-essentialiser certaines catégories, d'assimiler une pluralité d'individu·e·s en occultant leur diversité ou, à l'inverse, de produire de l'exclusion ? La question se pose au sujet des œuvres à l'étude : à revendiquer certaines des valeurs les plus péjoratives associées au féminin – contenues par exemple dans les figures de l'hystérique, de la putain ou de la bâtarde, et canalisées dans le terme « fille·s » –, contribuent-elles à réaffirmer la catégorie *femmes* et les impératifs contraignants de la « féminité » ? Si ce mouvement « auto-colonisateur³² » les guette sans doute, les figures irrévérencieuses et ingouvernables auxquelles donnent voix Yvon, Savoie-Bernard et Lalonde pointent plutôt ce qui est évincé par cette catégorie et contribuent à la décloisonner. Elles répondent ainsi à la proposition de Butler lorsqu'elle suggère que si l'on continue à employer la catégorie *femmes*, l'on ne cesse de la questionner, de la critiquer et de la transformer :

Identity categories are never merely descriptive, but always normative, and as such, exclusionary. This is not to say that the term "women" ought not to be used, or that we ought to announce the death of the category. On the contrary, if feminism presupposes that "women" designates an undesignatable field of differences, one that cannot be totalized or summarized by a descriptive identity category, then the very term becomes a site of permanent openness and resignifiability³³.

Dérivée de la catégorie des *femmes* sans y correspondre tout à fait, la figure liminaire des filles apparaît comme le lieu tout désigné de cette resignification perpétuelle invoquée par la philosophe. Le terme « filles » apparaît d'ailleurs presque toujours au pluriel dans le corpus à l'étude, emploi qui souligne sa capacité à accueillir une pluralité de manières d'exister en tant que « fille » et d'habiter le genre féminin. Caractérisées par la mobilité, l'éphémérité et l'instabilité, les filles constituent en outre le point nodal d'alliances mouvantes, facilement dénouées.

Dans « Ginette en chaleur », l'un des rares poèmes narratifs de *Filles-commandos bandées*, subalternes et marginal·e·s se rassemblent par exemple autour du personnage de Ginette, chargée d'une attaque contre un client qui la sollicite à bord de sa limousine :

elle se rappela les 65 ans de Bertha, la messagère de la gang qui lui avait promis un silencieux. étrange délégation : la main supportée par toute la misère du pays. / à la merci d'une petite fille. tes transactions immobilières ne te donnent pas d'orgasmes. / elle avait hâte de faire son rapport aux autres. / tu peux

³¹ Judith Butler, *La vie psychique du pouvoir*, op. cit., p. 47.

³² *Ibid.*, p. 162.

³³ Judith Butler, « Contingent Foundations. Feminism and the Question of "Postmodernism" », dans Seyla Benhabib (dir.), *Feminist Contentions. A Philosophical Exchange*, New York, Routledge, 1995, p. 50.

sortir ton portefeuille : il est un peuple où l'encre coule de ton argent. subitement évanescant, tu ne vauds plus rien. (*FCB*, 116)

Ici, la phrase non verbale « à la merci d'une petite fille » souligne le fait que le client sera neutralisé, battu, et qu'il le sera, de surcroît, par une « petite fille », ce qui ajoute à l'humiliation. En raison du peu de puissance traditionnellement attribuée au féminin, être *vaincu par une fille* (ou avoir *peur d'une fille*) est souvent dépeint dans l'imaginaire collectif comme l'une des pires humiliations que puisse connaître un homme. La phrase met ainsi en lumière le rang inférieur occupé dans la hiérarchie sociale par la « petite fille » qu'est Ginette et qui, mineure, trans et travailleuse du sexe, cumule les oppressions. Or la mention « à la merci d'une petite fille » insiste paradoxalement sur le pouvoir de Ginette, qui aura le dessus alors que rien ne la favorise, et confère du même coup à la figure de la « petite fille » une aura menaçante. Rusée, elle profite de l'attraction du vieil homme nanti et célèbre qui croit pouvoir l'*acheter* (« le tas de merde avait vraiment un gros kick [...] le chien sale capitalise même son plaisir » : *FCB*, 115) pour le leurrer et le *faire payer*. Marginalisée parmi les marginaux, Ginette est « supportée par toute la misère du pays », par tout un « peuple » déclassé qui se range derrière elle. Formant une « étrange délégation », ces « autres » puisent en leur collectivité alternative une autre forme de valeur devant laquelle l'argent paraît vain. Suivant la rhétorique des derniers vers cités et le lexique économique qu'ils mobilisent, le geste que s'appête à commettre la jeune travailleuse du sexe dépasse le simple règlement de compte pour prendre la valeur d'une attaque contre tout ce qui, du capitalisme aux oppresseurs ordinaires, asservit les plus vulnérables. En ce sens, il y a dans l'assaut que prépare Ginette quelque chose de l'« offensive des anormaux » menée par les « Multitudes queer » (2003) de Paul B. Preciado :

la politique de la multitude queer ne repose pas sur une identité naturelle (homme/femme), ni sur une définition par les pratiques (hétérosexuelles/homosexuelles), mais sur une multiplicité des corps qui s'élèvent contre les régimes qui les construisent comme « normaux » ou « anormaux » : ce sont les drag kings, les gouines garous, les femmes à barbe, les trans-pédés sans bite, les handi-cyborgs³⁴...

Rejoignant la proposition de Butler, qui appelle à une resignification perpétuelle des catégories, Preciado nomme les « identifications stratégiques » et la « dés-ontologisation du sujet de la politique sexuelle³⁵ » comme quelques-unes des stratégies politiques des « multitudes queer ». À la fois « anti-séparatiste » et « anti-assimilationniste³⁶ » le *queer* implique en effet l'inclusion de

³⁴ Paul B. Preciado, « Multitudes queer », *loc. cit.*, p. 20 et 23.

³⁵ *Ibid.*, p. 21.

³⁶ « Le courant immémorial que le *Queer* représente est anti-séparatiste autant qu'il est anti-assimilationniste. Profondément, il est relationnel. Et, assurément, il est étrange. » (Eve Kosofsky Sedgwick, « Construire des significations queer », dans Didier Eribon (dir.), *Les études gay et lesbiennes*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1998, p. 115-116.)

toutes les différences sans qu'elles ne soient assimilées ni étiquetées. Les mouvements *queer* ne cherchent pas à ce que la différence soit acceptée et considérée comme normale, mais mettent en question la notion même de normalité. La reprise du terme « *queer* » renverse ainsi les modes d'attribution de la légitimité :

Au sein des politiques *queer*, et dans la signification même du « *queer* », nous lisons une pratique de resignification dans laquelle le pouvoir de délégitimation du nom « *queer* » est renversé pour légitimer la contestation des normes sexuelles. De façon paradoxale – mais ce paradoxe est aussi porteur de grandes promesses –, le sujet qui est rendu « *queer* » dans le discours public par les diverses interpellations homophobes *reprend* ou *cite* ce terme lui-même et en fait la base discursive d'une opposition³⁷.

Fort de la sédimentation de ses usages, d'une historicité qui concentre la haine, la honte et l'injustice subies, le terme « *queer* » maintient cette tension entre la péjoration et la revendication d'un mode de vie radical, réaffirmant sans cesse l'urgence de combattre la violence de la normativité. Le paradoxe « porteur de grandes promesses » qui anime cet exemple désormais classique de resignification linguistique qu'est le terme « *queer*³⁸ » semble se trouver aussi au cœur du terme « fille·s » tel qu'il est employé dans *Filles-commandos bandées* : sans effacer sa valeur péjorative et la douleur qu'il implique, Yvon l'investit de significations inattendues, faisant de la fille une figure à la fois rassembleuse et menaçante.

Dans *La dévoration des fées*, Lalonde inscrit aussi la fille au sein d'alliances éphémères. Quand elle quitte le foyer familial pour vivre, sans ressources, dans les rues de la ville, Adèle subsiste et se crée un réseau grâce à ses talents artistiques, et notamment grâce à son chant :

Quand à bout de souffle [Adèle] ferme les lèvres, ils sont légion à sa traîne, amusés, un monstre à mille têtes. Bataillon mirifique de caboches de kids et de chaos. Et les grands, quelle beauté quand ils sourient! – les masques vibrent –, ces Blacks percés toutes couleurs, ces Ginette en chaleur, griffons incarnés, pirates à bibi, têtes à crack, ces princesses métal, futuristes du Nunavut, beaux, beaux à lier car nous sommes tous splendeurs dans le silence soudain, dans le taire de cette chorale à mille bouches nous sommes splendeurs, dans ce silence tout avalant, la constante boue sonore, moteurs et motets, timbres, carillons, pulsar, dans le silence avalant nous sommes une asonie rare. (*DF*, 100)

Par un vocabulaire militaire, Lalonde évoque la « légion », le « [b]ataillon » armé décrit dans le poème « Ginette en chaleur », et rend hommage à la faune marginale qui traverse *Filles-commandos bandées*. Ses « *freak bodies* engagés dans un spectacle permanent³⁹ », Lalonde les transpose dans « Surréal » (*DF*, 91), vision fantasmagorique de la Montréal d'Yvon. Leurs

³⁷ Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, *op. cit.*, p. 339. L'autrice souligne.

³⁸ Sur le rôle que joue l'insulte pour les militant·e·s, voir le pamphlet distribué par Queer Nation au défilé de la fierté gaie de 1990 à New York : Anonyme, *Queers Read This!*, New York, 1990. Sur l'histoire du terme « *queer* », voir Didier Eribon (dir.), « Queer », *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*, Paris, Larousse, 2003, p. 393-394. Pour un examen des débats sur sa réappropriation linguistique, voir Robin Brontsema, « A Queer Revolution. Reconceptualizing the Debate Over Linguistic Reclamation », *Colorado Research in Linguistics*, vol. 17, n° 1, juin 2004.

³⁹ Claudine Potvin, *op. cit.*, p. 202.

« caboches de kids et de chaos », zeugme qui met sur le même plan le concret (« kids ») et l'abstrait (« chaos »), traduit le caractère merveilleux de sa population. Rappelant aussi les drag kings, gouines garous, femmes à barbe et autres handi-cyborgs évoqué·e·s par Preciado, la multitude dépareillée décrite par Lalonde devient pour Adèle une collectivité choisie qui remplace celle familiale. Le « monstre à six têtes » (*DF*, 51) qu'elle formait, enfant, avec ses frères, devient effectivement un « monstre à mille têtes ». L'image du monstre prend d'ailleurs tout son sens pour désigner cette bande hétéroclite, mouvante et chimérique, faite d'infinies excroissances. Caractérisé à la fois par la multiplicité de ses « mille têtes » et par l'unicité du chœur qu'elles forment momentanément, le monstre parvient même à faire basculer, le temps d'un poème, l'instance narrative de *La dévoration des fées*, dont la narration est généralement à la troisième personne. Un rare « nous » surgit effectivement dans le récit, qui passe momentanément d'une narration hétérodiégétique à une narration homodiégétique. Aussi, Adèle parvient à rassembler un instant ces êtres dissemblables sans pour autant les assimiler, suivant le principe des alliances *queer*. Fonctionnant par accumulation, la surenchère d'adjectifs, d'appositions et de périphrases qui sert à décrire la coalition, dans laquelle figurent d'ailleurs « [d]es Ginette en chaleur », répond à l'omniprésence du trait d'union dans la poésie yvonnienne. C'est à elle que s'adresse ce clin d'œil : le groupe qui s'amasse autour d'Adèle fera ainsi « de la p'tite une reine. Une danseuse-mamelouk au gazou d'herbe, une révolutionnée » (*DF*, 101). Soulignant la valeur contestataire de la figure canonique qu'est la « danseuse-mamelouk » dans l'œuvre d'Yvon, Lalonde reprend cette créature hybride mêlant des figures *a priori* opposées : celle militaire, cuirassée et masculine⁴⁰ du mamelouk, et celle artistique, déshabillée et féminine de la danseuse.

Alliant des objets d'ordres différents (« siècle-continent » : *FCB*, 120) et réconciliant des opposés (« dés à coudre-slingshots » : *FCB*, 106), la langue d'Yvon est caractérisée par une « poétique du trait d'union⁴¹ ». Cette « politique-poétique⁴² », pour reprendre le mot composé de l'écrivaine, témoigne d'une volonté de décloisonner les frontières identitaires. Truffé de travesties, de lesbiennes, d'androgynes, d'effeuilleuses, de sadomasochistes, d'exhibitionnistes, de trans et de gogo-boys, le texte yvonnien refuse la pensée des « straights de la gang » (*FCB*, 126). Ses personnages performant des identités qui font achopper la reconduction habituelle des normes et

⁴⁰ Sur la page de garde de *Danseuses-mamelouk*, Josée Yvon en propose toutefois sa propre définition, celle-là au féminin : « MAMELOUK (pr. mamluk) : n.m. Milice turco-égyptienne, formée de guerrières esclaves, qui prit possession de l'Égypte et d'où sortirent plusieurs sultanes. » (Josée Yvon, *Danseuses-mamelouk*, *op. cit.*, p. 7.)

⁴¹ Catherine Mavrikakis, « Inhabiter le monde en poète », *loc. cit.*, p. 76.

⁴² Josée Yvon, « Koréphilie », *op. cit.*, p. 58.

mettent à mal les impératifs liés aux catégories binaires. Avec « son corps masculin dans son jean-jacket rebelle », « ses cils d'éphèbe », « son visage carré de bébé osseux, sa couette brune dans le cou » (*FCB*, 115) et ses talons hauts Wellington, le personnage de Ginette articule ainsi une performance hybride qui défait les oppositions binaires entre féminin et masculin. Se faisant appeler « elle » malgré son corps « d'éphèbe », elle parvient à transgresser les impératifs biologiques et les catégories sociales pour élire elle-même son nom et son identité. Chez Ginette, caractérisée par l'« équivoque » (*FCB*, 115), « la performance tient lieu d'identité » (*FCB*, 119).

Or ce sont surtout des figures féminines qui sont créées suivant cette « poétique du trait d'union » ou selon un principe plus général d'accumulation : les « Ginette hybride en chaleur / [...] robineuse de science-fiction », « filles-commandos », « femmes de négation / losers châtelaines-lumberjacks », « petites filles bandées dangereuses » et « [I]'anti-femme-loi » (*FCB*, 109, 111, 122, 123, 127) de *Filles-commandos bandées* en sont quelques exemples, tout comme les « danseuse missilière », « petite femme-missile d'ailleurs », « fille-condom », « maudite iroquoise effrontée pas déménagée », « vagabonde efficace », « fille-robot / fille-cave », « bitch dansée déchaînée », « aveugles-délurées », « radicales-libres » et autres « imbéciles heureuses⁴³ » de *Filles-missiles*. Il semble donc que ce soit, dans l'œuvre d'Yvon, à partir du féminin que se créent les identités composites, mais aussi les coalitions *queer*. Les syntagmes qui chapeautent ses recueils et récits (*Filles-commandos bandées*, *Travesties-kamikaze*, *Danseuses-mamelouk*, « Androgynes noires », *Maîtresses-Cherokees*, *Filles-missiles*), dont le noyau est féminin, en témoignent. C'est même le cas pour le nom épïcène « androgyne », accordé au féminin. C'est donc autour du féminin que se rallient les êtres qui échappent aux catégories binaires, les « hommes-femmes », les « tapettes-femmes » et les « toutes femmes⁴⁴ ». Aussi, « la femme la plus dangereuse du Québec » qui apparaît en épigraphe de *Filles-commandos bandées* est-elle probablement « dangereuse » pour cette même raison : car elle menace l'épistémologie binaire de la différence sexuelle. Agissant comme une vaste alliance nourrie de puissances multiples, elle accueille toutes celles qui – de près ou de loin, momentanément ou durablement – se reconnaissent dans le féminin, entendu non pas comme *essence*, mais comme *expérience* vécue. En effet, comme l'explique Julia Serano, la « seule chose que toutes les femmes partagent, c'est le fait d'être perçues en tant que femmes et d'être traitées comme telles » : « les différences majeures qui existent entre les femmes et les hommes [...] ne

⁴³ Josée Yvon, *Filles-missiles*, *op. cit.*, p. 21, 29, 30, 32, 33, 48, 49, 60, 68 et 72.

⁴⁴ Josée Yvon, « La poche des autres », *loc. cit.*, p. 83, 96 et 96.

sont que les fruits des représentations inégales que l'on projette sur le corps des autres⁴⁵. » C'est donc autour d'une oppression commune que s'allient les femmes et les filles, chez Yvon. La poète pense effectivement les êtres et leur existence « en termes de relation et de potentiel de transformation, plutôt qu'en termes d'identité⁴⁶ », comme le propose Preciado.

Selon le philosophe, cette pensée doit se transposer dans le langage, dans le vocabulaire et la grammaire, qui ont le potentiel d'agir « comme un solvant sur les langages normatifs, comme un antidote aux catégories dominantes » :

D'une part, il est impératif de se démarquer des langages scientifiques, techniques, commerciaux et juridiques dominants qui constituent le squelette cognitif de l'épistémologie de la différence sexuelle et du capitalisme techno-patriarcal. D'autre part, il est urgent d'inventer une nouvelle grammaire permettant d'imaginer une autre organisation sociale des formes de vie⁴⁷.

Avec sa « poétique du trait d'union », la poésie yvonnaise entreprend précisément cela : elle fait advenir et proliférer, dans la langue, le décloisonnement des possibles proposé par ses personnages et par les alliances qu'ils forment. Dans la grammaire et le lexique nouveaux – foncièrement anarchistes et indisciplinés – esquissés dans l'œuvre d'Yvon se démarque le terme « fille·s », qui, plus que « femmes », réapparaît de manière récurrente au sein de multiples alliances. Est-ce, entre autres, parce que le terme « fille » est « plus maniable et plus facilement sujet à interprétation⁴⁸ » du point de vue des identités sexuelles ? Serano explique en effet que le vocable « fille » peut servir de refuge – temporaire ou durable – à des personnes qui, en transition d'un genre à un autre, par exemple, ne se reconnaissent pas dans les termes *femme* ou *homme*, qui peuvent sembler « trop connoté[s] », « trop soumis aux attentes des autres⁴⁹ ». Employé dans une semblable acception dans certaines œuvres-phares de la littérature québécoise⁵⁰, le terme « fille·s » est marqué par une plasticité qui répond à la nature mouvante de la figure elle-même. Dans *Les filles en série* (2013), Martine Delvaux dénonce le formatage violent qu'impliquent les représentations du corps féminin sériel tout en analysant les agencements qui subvertissent cette sérialité omniprésente. Les filles qui font momentanément communauté chez Yvon, Savoie-Bernard et Lalonde composent sans

⁴⁵ Julia Serano, *op. cit.*, p. 52.

⁴⁶ Paul B. Preciado, *op. cit.*, p. 43.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Julia Serano, *op. cit.*, p. 167.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ C'est le cas notamment chez Marie-Claire Blais, que l'on songe à celles qui, dans *Les nuits de l'Underground* (1978), s'aiment entre elles, et qui se désignent et sont désignées par la narration non pas comme *femmes*, mais comme « filles ». Dans le cycle *Soifs* (1995-2018), et particulièrement dans *Mai au bal des prédateurs* (2010), les « filles » trans ou travesties qui composent la troupe de danseuses du Saloon Porte du Baiser configurent des performances de *drag queen* où le genre se fait indécidable et pluriel, où les contraires s'allient et fusionnent.

doute de semblables agencements subversifs. Dissemblables mais momentanément solidaires, elles agissent comme le grain de sable dans l'engrenage de la sérialité qui contraint les filles et empêche de les penser singulièrement. Delvaux établit d'ailleurs un lien entre l'usage du trait d'union et le refus de l'identité au profit des alliances et des alliages, aspects qu'elle identifie spécifiquement au sein de certaines communautés de filles :

L'intersectionnalité, une conscience des féminismes et d'une diversité des corps, des expériences, des identifications, des choix, montre l'importance du *trait d'union*. L'importance du *et* [...] qui est ni l'un ni l'autre, ni l'un qui devient l'autre, mais qui constitue précisément la multiplicité. Substituer le *et* au *est*. Remplacer l'identité par les alliances et les alliages [...]. Les filles. Le groupe de jeunes filles, c'est le règne de la relation, de la connectivité, de l'horizontalité, c'est le mode du *et*, la force du trait d'union. [...] Les agencements de filles qui s'opposent à la commodification, la contre-sérialité des filles qui vient défaire ou refaire, réinventer leur place comme pur ornement. Il s'agit, ainsi, de redonner les filles aux filles pour penser le *nous* des filles, un nous-les-filles qui s'énonce contre le vous-les-filles des *filles en série*⁵¹.

C'est là le fil rouge du présent mémoire, qui démêle le « nous-les-filles » du « vous-les-filles » et qui retrace les voix qui « redonne[nt] les filles aux filles ». S'il peut faire office d'injure lorsqu'il est proféré de l'extérieur, le terme « fille·s » peut donc être récupéré et transformé par celles qu'il désigne suivant le principe de la resignification butlérienne.

C'est ce qu'entreprennent les recueils à l'étude : sans faire disparaître la malédiction qu'il implique et la péjoration qu'il porte, Yvon, Savoie-Bernard et Lalonde confèrent au terme « fille·s » des significations nouvelles, multiples et, parfois, « habilitantes⁵² ». Faisant ployer les assignations que porte le mot « fille », elles lui confèrent une valeur mouvante qui s'appuie sur une connivence entre des « filles » et entre des autrices qui investissent le terme de significations multiples. Ces « filles » se définissent bien souvent à la négative : elles ne sont pas des garçons, au désespoir, parfois, de leurs parents ; elles ne sont pas non plus des dames, refusant le conformisme auquel se résigne cette figure ; souvent, elles ne sont pas hétérosexuelles, préférant les filles aux garçons ; certaines, enfin, ne sont pas même des femmes, sans être non plus des hommes, campant plutôt dans l'entre-deux. Or, si les filles se caractérisent bien souvent par ce qu'elles ne sont pas, elles ont en commun, au sein du corpus de ce mémoire, d'être *en marche*. Essuyant des revers et des chutes, elles pansent leurs blessures, se relèvent et reprennent leur chemin parsemé d'embûches. Combattives et résilientes, elles persistent à imaginer un monde différent où les hommes et les femmes ne sont plus diamétralement opposé·e·s, où les filles peuvent apparaître et se mouvoir librement dans la ville, comme l'exprime l'*excipit* en forme de souhait de *King Kong Théorie* : « Sur ce, salut les filles, et meilleure route ».

⁵¹ Martine Delvaux, *op. cit.*, p. 28. L'autrice souligne.

⁵² Judith Butler, *Le pouvoir des mots*, *op. cit.*, p. 22.

Conclusion

« Chaque mot de notre langage contient, comme enroulée sur elle-même, une pelote de temps constituée d'opérations historiques. [...] [I]l appartient à la philosophie et à la poésie la tâche profane de [...] défaire les nœuds de temps, [d']arracher les mots aux vainqueurs pour les remettre sur la place publique, où ils pourront faire l'objet d'une resignification collective¹ », écrit Paul B. Preciado. À l'issue de cette étude consacrée à la resignification performative de l'injure dans la poésie féministe québécoise, c'est ce que m'apparaît entreprendre l'œuvre de Josée Yvon, qui fait « décoller le plâtre des mots » (*FCB*, 111). C'est aussi ce vers quoi tend Chloé Savoie-Bernard dans *Royaume scotch tape*, dont le poème liminaire expose une construction aux « fondations [...] atteintes / gangrenées » (*RST*, 9), prête à s'écrouler. Au fil du recueil, des immeubles s'effondrent, mais des structures alternatives se fondent, « royaume[s] sans sujet » (*RST*, 19) aux « friables palaces » (*RST*, 15) bricolés. De même, dans *La dévoration des fées*, les paroles de la p'tite ont aussi le pouvoir de créer des fissures lorsqu'elle chante pour toute une troupe hétérogène de la grande ville : « Ça résonne dans le bunker d'échos le béton comme dans une chambre de fonte un tambour de verre. Ça trépide tant que la matière répond, et se fendille, ici craque un masque, là les lambris d'un gratte-ciel. Joie des effondrements, et d'être inconnus ensemble. » (*DF*, 99-100)

Ébranler les structures et désacraliser les institutions, à commencer par celle du langage, voilà la « tâche profane » des poètes. Dans une langue irrégulière, vivante, la poésie de Josée Yvon mêle les registres et les tons, la richesse lexicale, les expressions familières, les évocations sublimes et les images abjectes en un métissage langagier qui s'oppose à la pureté. À coup d'attentats discursifs, elle porte atteinte à la loi du Père, fait exploser les règles du discours patriarcal. Dans la poésie yvonienne, le décroissement de la langue littéraire participe effectivement non seulement d'une déconstruction des visions idéalisées du féminin, mais également d'une contestation de l'ordre symbolique patriarcal sur lequel se fonde la tradition littéraire québécoise. Dans le *Royaume scotch tape* de Chloé Savoie-Bernard, les « filles » ne savent pas où elles vont, mais s'élançant « de tout [leur] allant » (*RST*, 74). Fracassant les murs, elles se retrouvent avec « du plâtre dans la bouche », image qui rappelle celle que propose Yvon (« décoller le plâtre des mots ») : « avoir du plâtre dans la bouche / c'est toujours mieux / que de ne rien manger du tout » (*RST*, 74). Cette métaphore m'apparaît emblématique de la manière dont la poésie de Savoie-Bernard se *nourrit* de discours peu hospitaliers qu'elle puise dans les blogues, les livres de maternité, les bureaux des médecins et

¹ Paul B. Preciado, *op. cit.*, p. 90-91.

les magazines féminins pour les redéployer différemment. *Engloutissant* les insultes détournées, les « diagnostics d’hystérie » et les injonctions à la féminité normative, elle les *mâche* longuement pour les « recracher au visage de l’époque », les « vomir en un lumineux cri de résistance² ». Par le travail de la langue, Catherine Lalonde parvient à incarner dans son écriture l’intensité de ce que narre *La dévoration des fées* : les découvertes fébriles de l’enfance, les balbutiements du désir, la survivance quotidienne des mères comme une course ininterrompue, la soudaine plongée dans une cité fantasmagorique et la dévoration charnelle qui ouvre un temps mythique. Puisant dans l’oralité québécoise, le texte de Lalonde mêle des néologismes, des expressions populaires ou vieilles, des locutions figées, des lieux communs, des féminisations de son cru et des termes savants ou techniques. En détournant les structures syntaxiques attendues, en proposant des sens nouveaux à des mots rares et en faisant jouer les images et résonner les sons, elle déploie une parole tantôt pulsionnelle, tantôt ludique d’une grande richesse formelle. À l’image de la braconnière qu’est le personnage d’Adèle, Lalonde s’empare des mots et les détourne pour créer un langage inédit.

Bousculant donc chacune à leur manière l’ordre du discours, Yvon, Savoie-Bernard et Lalonde interrogent, raillent et subvertissent les normes par le biais du langage. S’emparant de la force performative que charrient les discours haineux, elles la ramènent « sur la place publique », dans la « rue pourrite de soleil » (*FCB*, 109), sur le « bitume » (*RST*, 74) et au cœur du « vacarme imposé par la ville » (*DF*, 97). Les « sorcières », les « crise de folles » et les « chiennes » auxquelles elles donnent voix y exposent les injures qui leur sont lancées. Suivant ce que j’ai nommé une poétique de monstration de la blessure – linguistique comme physique –, elles font voir ce qu’il advient des femmes et de leur corps en contexte patriarcal ; elles mettent le doigt dans la blessure et la triturent pour observer « ce qui en jute » (*RST*, 24). Au terme de cette recherche, je constate que c’est justement de leur « vulnérabilité habilitante³ », de leur capacité à s’exposer à la péjoration et à la revendiquer qu’émerge leur puissance d’agir. Les théories de Judith Butler et de Kathleen Rowe m’ont effectivement permis d’envisager l’exposition de corps féminins meurtris par la vie comme une manière de se positionner entre vulnérabilité et ingouvernabilité, d’articuler vulnérabilité et agentivité pour faire naître une résistance. Ainsi, les « filles » d’Yvon, de Savoie-Bernard et de Lalonde sont souffrantes et blessées, mais aussi combattives et insoumises.

Se faisant injurieuses, ces « filles » profèrent à leur tour blasphèmes (« mon petit christ » : *RST*, 42), jurons (« Fuck, répond la p’tite » : *DF*, 113) et injures (« chien sale » : *FCB*, 115).

² Dominic Tardif, *loc. cit.*

³ Judith Butler, *Le pouvoir des mots, op. cit.*, p. 22.

Emportées par les affects qui les habitent, elles sont animées de pulsions désirantes et de fantasmes violents. L'expression de leur irrévérence passe indéniablement par une désacralisation du corps, exhibés dans ses fluides, sa souillure et ses débordements. Grâce à la colère, à la menace, à l'humour et à l'ironie, et à coup d'images grotesques et abjectes, ces « filles » envoient valser les modèles d'identification et les rôles genrés contraignants. De la pointe de leurs propres invectives, elles percent la langue et y ouvrent un espace « stigmaphile » où les blessures, les tares et la honte sont revendiquées et affichées au grand jour, concourant à la création d'une communauté d'expérience entre celles et ceux qui subissent diverses formes d'exclusion. Yvon y revalorise la déviance, la laideur, la folie, la grossièreté et l'abjection, qui apparaissent chez elle comme autant de marques de dissidence, de moyens de résister au modèle de la féminité hétéronormative promu partout. De cet espace, Savoie-Bernard fait une sororité (*RST*, 57) qui s'étend par-delà la mort, incluant autant les amies des sujets lyriques et les écrivaines sacrifiées qui sont ses « sœurs » (*RST*, 48) de papier que les toutes les mal-aimées inconnues dont elle recueille les aspirations et les doléances. Ce lieu, Lalonde le remplit à son tour d'« inconnus ensemble », d'une bande bigarrée que rejoint le personnage d'Adèle avant de se retirer en campagne et de « tomb[er] sorcière » (*DF*, 114) auprès de sa grand-mère, embrassant alors une autre forme de stigmatisation.

Bien que cet espace « stigmaphile » prenne chez elles des configurations diverses, Yvon, Savoie-Bernard et Lalonde mettent toutes trois en scène des figures et des locutrices qui se rangent aux côtés des roturières, des ogresses, des hystériques, des salopes, des malades et des bâtardes, de celles qui, échouant ou refusant de se conformer aux attentes, déçoivent, détonnent ou scandalisent. À l'origine de cette recherche se trouvait la volonté de retracer les stratégies grâce auxquelles les autrices à l'étude renversent l'assujettissement féminin inscrit dans le discours injurieux pour se positionner non plus comme objets de l'injure, mais comme sujets parlants. L'analyse de la poésie d'Yvon, de Savoie-Bernard et de Lalonde m'a plutôt confrontée à des personnages et des sujets alternativement souffrants et menaçants, résignés et conquérants. Campant dans l'entre-deux, ils questionnent les impératifs de la féminité respectable, chamboulent les hiérarchies et habitent la péjoration tout en la transformant. En ce sens, ces « filles » profondément ambivalentes ne renversent pas les significations, mais les font trembler⁴. Aussi les poètes configurent-elles, à partir des insultes et des figures déclassées qu'elles reprennent, tout un cortège de dénominations

⁴ Au sens où l'entend Édouard Glissant. Le philosophe conçoit effectivement un tremblement qui n'est pas celui de la crainte, et qui nourrit une pensée non systématique, errante et contradictoire qui se préserve de la fermeture. (Voir *La Cohée du Lamentin. Poétique V*, Paris, Gallimard, 2005.)

inventives qui ne sont plus totalement injurieuses, ni entièrement positives : « fées mal tournées », « hybride en chaleur », « robineuse de science-fiction », « anti-femme-loi », « filles fumées jusqu’au filtre », « filles fleurs en manque de pollen », « crachat d’ femme », « danseuse-mamelouk au gazou d’herbe », « fée démaillée » et « balbutiennes en balbutie⁵ ». Les écrivaines inscrivent dans le langage ces identités inédites aux nominations fabulées, vulgaires, chargées de violence, drôles, chaleureuses ou tragiques. La « politique-poétique » du trait d’union qui guide chez Yvon la création de ces figures, et qui affleure chez les trois poètes en un principe plus général d’accumulation, témoigne d’une volonté de décloisonner les frontières identitaires. Dans leurs recueils, ces êtres dissemblables se rassemblent au sein d’identités composites et de coalitions *queer*⁶ qui les réunissent sans les assimiler. En résistant aux performatifs hégémoniques, les autrices à l’étude tissent donc aussi des alliances inédites.

La critique littéraire a beaucoup interrogé le legs de Josée Yvon, et la possibilité même de ce legs. Comment peut-on hériter d’une œuvre indomptable et iconoclaste qui se veut irrécupérable ? « [L]es héritières ne trouveront jamais⁷ », écrit la poète dans *Filles-missiles*. Or celles que l’on appelle, à tort ou à raison, les « filles » et les « héritières » d’Yvon – dont font partie Chloé Savoie-Bernard et Catherine Lalonde, respectivement fille⁸ et petite-fille⁹ d’Yvon – puisent manifestement dans ses textes une matière riche qu’elles citent, reprennent, découpent et *scotch tapent* à même leurs recueils. *La dévoration des fées*, dont la création a été bercée par l’écriture yvonnienne¹⁰, s’inscrit effectivement entre les mots d’Yvon : chacun des cinq chapitres du récit est chapeauté par une citation de la poète qui annonce certains éléments narratifs ou fournit des pistes de lecture. La source des vers n’est indiquée qu’à la toute fin du récit, qui se clôt sur un dernier vers d’Yvon avant de révéler l’identité de leur autrice : « — JOSÉE YVON (1950 – 1994) » (*DF*, 141). Davantage épitaphe qu’épigraphe, cette inscription me semble reconnaître à Yvon, plus que la seule propriété des citations, une part de la généalogie de l’œuvre. Pour cela et en raison des diverses références à

⁵ *FCB*, p. 106, 109, 109 et 127 ; *RST*, p. 22 et 22 ; *DF*, p. 34, 101, 120 et 123, respectivement.

⁶ Voir la partie 5.2. de ce mémoire, « Une “politique-poétique” du trait d’union ».

⁷ Josée Yvon, *Filles-missiles*, *op. cit.*, p. 63.

⁸ Selon Carole David, Chloé Savoie-Bernard, Roxane Desjardins et Laurance Ouellet Tremblay comptent parmi les « filles de Josée », poètes dont la venue à l’écriture a été contaminée par sa parole. (Carole David, *loc. cit.*)

⁹ Lalonde fait d’Yvon sa « grand-mère poétique » : « Yvon me baptise dans la foulée si je la lis, me botte le cul et m’aime inconditionnellement, dans mes aspirations, mes limites et mes paradoxes, comme la grand-mère poétique que je voudrais qu’elle soit pour moi. » (Catherine Lalonde, « Mission impossible », *Liberté*, n° 303, 2014, p. 79.)

¹⁰ Catherine Lalonde raconte que *La dévoration des fées* est née d’un pastiche de Josée Yvon qu’elle a longtemps lu lors de soirées de poésie, et dont elle comptait faire un livre. L’autrice explique qu’elle l’a abandonné, car d’une trop grande violence, ou plutôt d’une violence qui n’était pas la sienne. Ce projet s’est transformé et est devenu *La dévoration des fées*. (Cf. « Aveugles, fous et oracles », table ronde animée par Jean-Michel Thérout et réunissant Catherine Lalonde, Alice Michaud-Lapointe et Yoan Lavoie, Montréal, Le Port de tête, 3 avril 2018.)

l'œuvre yvonnaise qui parsèment le récit, *La dévoration des fées* prend métaphoriquement la valeur d'un tombeau poétique monodique, constituant en quelque sorte le « Tombeau d'une fée mal tournée¹¹ », pour reprendre le titre d'un article de Lalonde qui souligne les vingt ans du décès d'Yvon. Chez Savoie-Bernard, la présence yvonnaise, annoncée d'emblée, se fait plus flottante. Un vers en particulier a hanté l'écriture de *Royaume scotch tape*¹², et c'est celui qui figure en exergue du recueil : « mon amour je ne guérirai jamais si tu me fourres dans ma blessure » (*RST*, 7). Pour l'autrice, écrire au plus près de la blessure apparaît comme ce qui permet de tendre vers les autres. Cette faculté, elle la puise chez son aînée et la partage avec elle¹³. Dans *Royaume scotch tape*, Savoie-Bernard prend effectivement en charge une pluralité de destins, une souffrance partagée par de multiples voix qui se rassemblent par moments au sein d'un « nous », avec une tendresse voisine de la « grosse étreinte dans page » (*FCB*, 112) que constitue la poésie yvonnaise.

Le rapport à l'héritage et au legs poétique travaille profondément les recueils de Lalonde et de Savoie-Bernard. Dans *La dévoration des fées*, la p'tite, en faisant de sa grand-mère une amante par une secrète « dévoration » (*DF*, 123), tue la mère en elle, procède à son meurtre symbolique et en même temps comble le manque qui l'habite, lui redonnant une jouissance dont elle a été longtemps privée. Dans *Royaume scotch tape*, qui creuse la douleur du legs familial et où les héritages imposés sont refusés, la filiation est un fil qui tantôt étouffe et est à « découdre » (*RST*, 11), tantôt rassemble et stimule la création, liant la poète et les écrivaines sacrifiées dont elle fait ses muses : « notre hystérie est une robe pailletée / chaque sequin cousu par l'une de nous » (*RST*, 50). Montrant que l'on peut reconstruire son héritage grâce à la littérature, l'autrice prolonge la mémoire de ses « sœurs » littéraires, relaie leur parole et s'en fait l'écho parfois fidèle, parfois distordu. Si Yvon procède à une « liquidation du passé¹⁴ » littéraire québécois, Savoie-Bernard et Lalonde, avec leurs livres habités par Nelly Arcan, Marie-Claire Blais, Denise Boucher, Nicole Brossard, Geneviève Desrosiers, Anne Hébert, Hélène Monette, Marie Uguay et, bien sûr, Josée Yvon, pour ne citer que celles-là, retracent et rendent hommage à l'histoire littéraire québécoise des dernières décennies. « [N]ous ne craignons pas la dévoration » (*RST*, 14), écrit Savoie-Bernard, et cet énoncé me semble valoir pour les deux poètes, qui sont grugées par leurs héritages et se

¹¹ Catherine Lalonde, « Tombeau d'une fée mal tournée », *Le Devoir*, 12 juin 2014.

¹² « Je l'avais beaucoup en tête quand j'écrivais *Royaume scotch tape*. J'y pensais beaucoup. C'était lancinant dans ma tête. » (Chloé Savoie-Bernard, propos recueillis par Caroline Leblond, *op. cit.*)

¹³ Au sujet d'Yvon, Savoie-Bernard note effectivement : « elle écrit dans la blessure, parle aux noms des autres, il y a une idée du soin dans son imaginaire. Quand j'ai écrit *Royaume scotch tape*, sa voix m'a guidée. » (Chloé Savoie-Bernard, propos recueillis par Carole David, *loc. cit.*, p. 35.)

¹⁴ Valérie Mailhot, *op. cit.*, p. 249. Claude Gauvreau est l'un des rares poètes québécois épargnés par cette liquidation.

nourrissent de l'écriture de leurs devancières, de leurs « livres mâchés, livres [qu'elles font leur] par l'écho, la gratitude¹⁵ », pour reprendre la formulation de Suzanne Lamy.

Dans la poésie yvonnaise, elles puisent toutes deux une éthique, à la fois une résistance à « l'emprise coercitive des normes¹⁶ » et une ouverture aux différences. En ce sens, elles ne font pas que dévorer l'œuvre d'Yvon, mais la digèrent et l'absorbent pour la redéployer différemment. Aux laissées pour compte et aux marginaux qui peuplent ses textes se substituent chez elles des communautés de filles qui luttent contre plusieurs des mêmes injustices. À mon sens, c'est là que se situe le cœur de l'héritage yvonnien revendiqué par Savoie-Bernard et Lalonde. Si elles reprennent ponctuellement certaines des dimensions *queer* de son œuvre, les autrices poursuivent plus largement la critique de l'hétéronormativité et des catégories identitaires binaires qui la traversent. Les deux poètes reprennent effectivement le double mouvement qui consiste, chez Yvon, à exposer et à renverser tout à la fois la souffrance des plus vulnérables qui, comme le personnage de Jasmine, œuvrent à « toujours choisir le pire » :

Toujours choisir le pire
Boire, rire, et se coucher.
Toujours impatiente, toujours inconfiante.
Jasmine s'abandonne de partout. Inatteignable
de viols, morts ou blessures, que pouvait-il lui arriver¹⁷?

À des personnages plus mal en point que les leurs, pour qui nul lendemain radieux ne se profile, les deux poètes empruntent ainsi l'impulsion de « rire » malgré les blessures, de se relever et de se reconfigurer sans cesse, à la fois « inconfiante[s] » et « inatteignable[s] ». C'est là l'esprit du *Royaume scotch tape* de Savoie-Bernard, où les « filles », cyniques, se rafistolent souverainement, ouvrant la bouche pour exposer des sourires ambigus, de « friables palaces de gencives et de dentelles » (*RST*, 15)¹⁸. De manière différente, dans l'univers ludique de *La dévoration des fées*, la protagoniste naît sous de sombres auspices et connaît son lot de revers, et rien pourtant ne l'« empêche ni de gazouiller ni de rire » (*DF*, 42). Si l'on peut seulement « souri[re] d'une façon équivoque » (*FCB*, 115) dans *Filles-commandos bandées*, Savoie-Bernard et Lalonde puisent dans cette équivoque même une impulsion performative, celle de s'emparer de l'injure, du rejet et de la

¹⁵ Suzanne Lamy, *Quand je lis je m'invente*, Montréal, L'Hexagone, 1984, p. 9.

¹⁶ Judith Butler, *Rassemblement*, *op. cit.*, p. 45.

¹⁷ Josée Yvon, *Travesties-kamikaze*, *op. cit.*, p. 38.

¹⁸ Un poème de Chloé Savoie-Bernard paru dans *Françoise Stéréo* exprime bien l'ambiguïté de ce sourire à la fois ironique, menaçant et tragique : « je continuerai à vous serrer la main / mais sachez que mes dents sont croches / à chacun de mes sourires / quelque chose de l'ordre de l'univers / achoppe et crève ». (Chloé Savoie-Bernard, « Dans l'after du Salon du livre », *Françoise Stéréo*, 2017, en ligne, <<http://francoisestereo.com/chloe-savoie-bernard/#>>.

violence pour les transformer.

Ce mémoire a interrogé la possibilité de subvertir le discours injurieux grâce à la poésie et de le revendiquer sans reconduire sa logique misogyne. Au terme de cette étude, force est de constater que l'on ne peut purger complètement les injures de leur charge péjorative, ni en figer le sens et se les approprier à jamais. Ainsi, des termes tels « *queer* », « pédé », « *slut* » ou « gouine », qui ont été repris et transformés par les populations stigmatisées qu'ils servent à désigner, peuvent sans conteste être réemployés de manière blessante, et se transforment toujours au gré de la volonté politique de celles et ceux qui s'y reconnaissent. Si les resignifications proposées par Yvon, Savoie-Bernard et Lalonde témoignent d'une chose, c'est bien que les actes de langage peuvent échapper à la volonté de celles et ceux qui les prononcent, et peuvent même les trahir complètement. Pour cette raison, il n'est « pas possible de purifier le langage de son résidu traumatique [...] sinon par un effort laborieux pour orienter le cours de sa répétition¹⁹ ». Contre « l'utopie de la resignification radicale²⁰ », la théorie de la performativité butlérienne propose une resignification fragile, instable et laborieuse qui permet que des mots soient peu à peu recontextualisés sur des modes plus positifs. Incessamment à refaire, la resignification demeure une rénonciation qui n'est pas elle-même à l'abri de rénonciations subséquentes. D'où l'importance de suivre le destin de mots comme « fille », « chienne », « folle » et « sorcière », les métamorphoses que connaîtront ces figures et les luttes qui leur seront confiées dans le futur.

Quelques années avant Butler, Donna Haraway expose dans son *Manifeste cyborg* (1985), en décrivant la capacité de régénération des salamandres, un processus physique voisin de celui, langagier, de la resignification :

Chez les salamandres, la régénération qui suit une blessure, par exemple la perte d'un membre, s'accompagne d'une repousse de la structure et d'une restauration des fonctions avec possibilité constante de production, à l'emplacement de l'ancienne blessure, de doubles ou de tout autre étrange résultat topographique. Le membre qui a repoussé peut être monstrueux, dupliqué, puissant. Nous avons tou(te)s déjà été blessé(e)s, profondément. Nous avons besoin de régénération, pas de renaissance, et le rêve utopique de l'espoir d'un monde monstrueux sans distinction de genre fait partie de ce qui pourrait nous reconstituer²¹.

À la création toute puissante, Haraway oppose une forme de régénération qui propose de partir de ses blessures pour se reconstruire. Cet acte de survie a beaucoup à voir avec la conception

¹⁹ Judith Butler, *Le pouvoir des mots*, op. cit., p. 66.

²⁰ Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, op. cit., p. 327.

²¹ Donna Jeanne Haraway, « Manifeste cyborg : science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XX^e siècle » [1985], *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences, fictions, féminismes*, traduit par Marie-Hélène Dumas, Charlotte Gould et Nathalie Magnan, Paris, Exils, 2007 [1991], p. 81.

butlérienne du trauma infligé par l'injure, qui « s'inscrit dans le corps, les mots pénétrant les membres, façonnant les gestes et ployant l'échine²² ». Nous sommes tous·te·s des salamandres, des êtres chimériques à la fois marqués et construits par les coups que l'on reçoit, qui laissent des traces et modèlent au fil du temps nos subjectivités. Pour Preciado, les blessures qui écorchent les populations vulnérables et stigmatisées – les « putains », les « pédés » et les « sans-pouvoir²³ » dont traite *Un appartement sur Uranus* (2019) – découlent d'une lésion commune plus ancienne :

L'univers entier coupé en deux et uniquement en deux. Tout un endroit et un revers dans ce système de connaissances. Nous sommes l'humain ou l'animal. L'homme ou la femme. [...] Nous avons été divisés par la norme. Coupés en deux et forcés à rester d'un côté ou de l'autre de la faille. Ce que nous appelons subjectivité n'est que la cicatrice qui, sur la multiplicité de ce que nous aurions pu être, laisse apparente la plaie de cette fracture. C'est sur cette cicatrice qu'on a fondé la propriété, la famille et le patrimoine légué. C'est sur cette cicatrice qu'on écrit le nom propre et qu'on affirme l'identité sexuelle²⁴.

Infligée par « l'épistémologie binaire de l'Occident²⁵ », cette cicatrice est constituante de l'ordre social dans lequel nous vivons et des normes qui le régissent. Or par l'action de la régénération-resignification, nos cicatrices peuvent devenir des outils grâce auxquels repenser le monde et la place qu'on y occupe, et tracer une cartographie de nos résiliences. Selon Butler et Haraway, on peut y puiser l'impulsion de refuser la binarité pour embrasser l'équivoque et la multiplicité.

Ce refus de la binarité peut-il passer par la création de liens de solidarité entre les femmes et les animaux auxquels on les compare pour les rabaisser ? C'est ce que permet d'imaginer l'analogie animalière développée par Haraway. Les insultes – telles « grosse truie » (*FCB*, 115), « grosse vache » (*FCB*, 116), « oiselle » (*DF*, 47) ou « linotte » (*DF*, 78) – qui dénigrent les femmes en cherchant à les déshumaniser charrient une violence éloquentement traduite par un syntagme comme « chatte écorchée » (*DF*, 45), qui exprime la manière dont est ordinairement banalisée la cruauté envers les animaux. Revendiquer l'animalité à laquelle les femmes sont constamment renvoyées, voilà une idée présente chez de nombreuses autrices et auteurs féministes. C'est le cas de Preciado, pour qui « [il] ne s'agit plus de réclamer notre [...] appartenance à l'humanité en reniant le primate » : « il faut ouvrir toutes les cages et déboucler toutes les taxonomies pour inventer, ensemble, une politique des guenons²⁶. » Dans la même veine, Élise Desaulniers invite les femmes non seulement à se réapproprier le terme « vache » comme lieu d'identification positif, mais également à « aborder les vaches autrement, en dehors du système qui les exploite, pour les voir

²² Judith Butler, *Le pouvoir des mots*, op. cit., p. 231.

²³ Paul B. Preciado, op. cit., p. 42.

²⁴ *Ibid.*, p. 24-25.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, p. 64.

en sœurs sociables et aimantes, à la personnalité affirmée et au regard brillant²⁷ ». Une solidarité entre espèces teinte ainsi un poème de *Royaume scotch tape* intitulé « il faut fermer les usines porcines » (*RST*, 14), qui traite de personnages dont la maison est détruite en reprenant des éléments du conte *Les Trois Petits Cochons*. La King Kong Girl de Virginie Despentes, les gorilles des Guerrilla Girls de même que le monstre et les salamandres de Donna Haraway portent eux aussi un appel à l'animalité. À cette liste, j'ajoute la vache, le lapin, l'oie, la « serpente », les chatons, la « [c]hevale », la tigresse, les truies et les chiennes²⁸ qui peuplent les œuvres à l'étude, dont les locutrices reprennent toutes à leur compte des animalisations à valeur dépréciative. Pour Butler comme pour Haraway, la régénération-resignification nous permet de penser un monde où de nouvelles formes de solidarité peuvent se tisser entre les animaux humains et les guenons, les vaches, les truies et les chiennes qui les entourent. Ce monde « multipliant les possibilités de vivre [notre] vie²⁹ » déjouera les dichotomies féminin/masculin, nature/culture, animal/humain, abjection/beauté et objet/sujet, oppositions qui sont toutes, à un moment ou à un autre, mises en question par Josée Yvon, Chloé Savoie-Bernard ou Catherine Lalonde, et évoquées entre ces pages.

Dans ce « monde monstrueux » qui est déjà à nos portes, le rejet, les blessures et les injures recèlent d'infinies potentialités, aussi fugaces que prometteuses – comme dans *La dévoration des fées*, où une malédiction telle « Fuck. / C'est une fille » (*DF*, 19) se cicatrise au fil des années pour se transfigurer, de page en page, en « j'avais rêvé d'être une fille³⁰ » (*DF*, 139).

²⁷ Élise Desaulniers, « Vache », dans Suzanne Zaccour et Michaël Lessard (dir.), *op. cit.*, p. 220.

²⁸ *FCB*, p. 116 ; *RST*, p. 24, 65 ; *DF*, p. 35, 51, 60 et 93. Pour les « truies » : *FCB*, p. 115 et *DF*, p. 68. Pour les chiennes : *RST*, p. 46 ; *DF*, p. 59 et *La chienne de l'hôtel Tropicana* de Josée Yvon.

²⁹ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 50.

³⁰ Ce vers qui clôt *La dévoration des fées* est emprunté à Josée Yvon. (« Koréphilie », *op. cit.*, p. 66.)

Bibliographie

I. Corpus primaire

Lalonde, Catherine, *La dévoration des fées*, Montréal, Le Quartanier, 2017.

Savoie-Bernard, Chloé, *Royaume scotch tape*, Montréal, L'Hexagone, 2015.

Yvon, Josée, « Filles-commandos bandées » [1976], *Danseuses-mamelouk*, Montréal, Les Herbes rouges, 2020 [1982], p. 101-135.

II. Corpus critique

A. Sur le corpus primaire

1. Sur Josée Yvon et son œuvre

Arsenault, Mathieu et B., Daphné, « Le problème du fantôme », *Spirale Web*, 31 octobre 2017, en ligne, <<http://magazine-spirale.com/article-dune-publication/le-probleme-du-fantome-0>>.

Bordeleau, Francine, « Les cris du corps. France Théoret, Josée Yvon et Monique Proulx », dans Gabrielle Pascal (dir.), *Le roman québécois au féminin. 1980-1995*, Montréal, Triptyque, 1995, p. 89-94.

Delvaux, Martine, « Poupées », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 12, n° 2, 2009, p. 95-107.

Lalonde, Catherine, « Mission impossible », *Liberté*, n° 303, 2014, p. 78-79.

———, « Tombeau d'une fée mal tournée », *Le Devoir*, 12 juin 2014.

Mailhot, Valérie, « La « dislocation révolutionnaire » des corps chez Josée Yvon », dans Karim Larose et Frédéric Rondeau (dir.), *La contre-culture au Québec*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2016, p. 223-250.

Mavrikakis, Catherine, « Inhabiter le monde en poète », *Liberté*, n° 303, 2014, p. 76-77.

Potvin, Claudine, « L'hyper-réalisme de Josée Yvon. La scène pornographique », dans Lucie Joubert (dir.), *Trajectoires au féminin dans la littérature québécoise (1960-1980)*, Québec, Nota Bene, 2000, p. 197-212.

Vanier, Denis, « Postface » [1976], dans Josée Yvon, *Danseuses-mamelouk*, Montréal, Les Herbes rouges, 2020 [1982], p. 141-142.

2. Sur Chloé Savoie-Bernard et son œuvre

David, Carole, « Les filles de Josée », *Théâtre Denise-Pelletier*, cahier n° 99, automne 2017, p. 33-35.

Leblond, Caroline, « Chloé Savoie-Bernard — Savant Patchwork », *Portraits*, n° 1, 2017, en ligne, <<https://www.blogues.cstip.ulaval.ca/portraits/chloe-savoie-bernard>>.

Papillon, Joëlle, « Les lignes de désir de Chloé Savoie-Bernard et de Marilou Craft. Féminisme rabat-joie et travail de la diversité dans la littérature québécoise », *@nalyse. Revue des littératures franco-canadiennes et québécoise*, vol. 14, n° 1, 2019, p. 126-147.

Tardif, Dominic, « Royaume scotch tape », *La Tribune*, section Scène culturelle, Sherbrooke, 25 mars 2015, p. 10.

3. Sur Catherine Lalonde et son œuvre

« Aveugles, fous et oracles », table ronde animée par Jean-Michel Thérout et réunissant Catherine Lalonde, Alice Michaud-Lapointe et Yoan Lavoie, Montréal, Le Port de tête, 3 avril 2018.

« *La dévoration des fées* de Catherine Lalonde », *La vie secrète des libraires*, balado de La fabrique culturelle, épisode 1, 13 novembre 2018.

Boisclair, Isabelle, « Le lieu tabou. Désordonner l'espace dans *La dévoration des fées* de Catherine Lalonde », communication présentée dans le cadre du colloque annuel de l'ALCQ, University of British Columbia, 3 juin 2019.

Camus, Audrey, « Le récit des femmes poètes », *Voix et Images*, vol. 44, n° 2, 2019, p. 113-117.

Lamy, Jonathan, « Des fées et des sorcières », *Spirale*, n° 263, 2018, p. 80-82.

Parent, Marie, « Déjouer l'absence pour inventer une transmission féministe », *Voix et Images*, vol. 43, n° 3, 2018, p. 139-145.

B. Sur la « resignification » de l'injure

1. Sur la performativité et l'agentivité langagières

Brontsema, Robin, « A Queer Revolution. Reconceptualizing the Debate Over Linguistic Reclamation », *Colorado Research in Linguistics*, vol. 17, n° 1, juin 2004.

Butler, Judith, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, traduit par Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2018 [1993].

———, *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, traduit par Charlotte Nordmann et Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2017 [1997].

———, *La vie psychique du pouvoir. L'assujettissement en théories*, traduit par Brice Mathieussent, Paris, Éditions Léo Scheer, 2002 [1997].

———, *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*, traduit par Christophe Jaquet, Paris, Fayard, 2016 [2015].

Havercroft, Barbara, « Quand écrire, c'est agir. Stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret », *Dalhousie French Studies*, n° 47, 1999, p. 93-113.

Lorenzi, Marie-Emilie, « Créations langagières, créations politiques. Les collectifs féministes queer en France au prisme de leurs dénominations », *GLAD! Revue sur le langage, le genre, les sexualités*, n° 2, 2017.

Paveau, Marie-Anne, « La blessure et la salamandre. Théorie de la resignification discursive », actes du colloque *Stigmatiser. Normes sociales et pratiques médiatiques*, Paris, Université Paris II, mai 2017, p. 3.

2. Sur le discours injurieux

Guiraud, Pierre, *Les gros mots*, Paris, PUF, 1975.

Huston, Nancy, *Dire et interdire. Éléments de jurologie*, Paris, Payot, 1980.

Joseph, Sandrina, « Objet de mépris, sujet de langage. L'injure performative et la construction du sujet féminin chez Annie Ernaux, Suzanne Jacob, Violette Leduc et France Théoret », thèse de doctorat, Université de Toronto, 2006.

Lagorgette, Dominique et Larrivée, Pierre, « Interprétation des insultes et relations de solidarité », *Langue française*, vol. 4, n° 144, 2004, p. 83-103.

Larguèche, Évelyne, *L'effet injure. De la pragmatique à la psychanalyse*, Paris, PUF, 1983.

———, *Espèce de...! Les lois de l'effet injure*, Chambéry, Université de Savoie, 2009.

Lecerle, Jean-Jacques, *La violence du langage*, traduit par Michèle Garlati, Paris, PUF, 1996 [1990].

Rosier, Laurence, *Petit traité de l'insulte*, Loverval, Labor, 2006.

———, *De l'insulte... aux femmes. Un essai linguistique sur les insultes faites aux femmes*, Cork, Primento Digital Publishing, 2017.

3. Sur la pragmatique et les actes de langage

Austin, J. L., *Quand dire, c'est faire*, traduit par Gilles Lane, Paris, Seuil, 1970 [1962].

Derrida, Jacques, « Signature événement contexte » [1972], *Limited Inc*, Paris, Galilée, 1990 [1988], p. 15-51.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *Les actes de langage dans le discours. Théorie et fonctionnement*, Paris, Armand Colin, 2005.

Recanati, François, entretien mené par Adèle Van Reeth, « Le pouvoir de la parole : Parler, est-ce agir ? », *Les chemins de la philosophie*, France Culture, 11 novembre 2019.

4. Sur la sociolinguistique féministe

Abbou, Julie, Arnold, Aron et Marignier, Noémie, « Introduction. Le genre, lieu discursif de l'hétérogène », *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, n° 44, mai 2018.

Chetcuti, Natacha et Greco, Luca (dir.), *La face cachée du genre. Langage et pouvoir des normes*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2012.

Desaulniers, Élise, « Vache », dans Suzanne Zaccour et Michaël Lessard (dir.), *Dictionnaire critique du sexisme linguistique*, Québec, Somme toute, 2017, p. 212-221.

Hequet, Céline, « Hystérique », dans Suzanne Zaccour et Michaël Lessard (dir.), *Dictionnaire critique du sexisme linguistique*, Québec, Somme toute, 2017, p. 95-102.

Lakoff, Robin, *Language and Woman's Place*, New York, Oxford University Press, 1989 [1975].

Montreynaud, Florence, *Le roi des cons. Quand la langue française fait mal aux femmes*, Paris, Le Robert, 2018.

Spender, Dale, *Man Made Language*, Londres, Routledge et Kegan Paul, 1985 [1980].

Viennot, Éliane, *Non, le masculin ne l'emporte pas sur le féminin ! Petite histoire des résistances de la langue française*, Donnemarie-Dontilly, Éditions iXe, 2017.

Yaguello, Marina, *Les mots et les femmes. Essai d'approche sociolinguistique de la condition féminine*, Paris, Payot, 1992 [1978].

Zaccour, Suzanne et Lessard, Michaël (dir.), « Introduction », *Dictionnaire critique du sexisme linguistique*, Québec, Somme toute, 2017, p. 11-21

C. Sur les traits et les figurations de la « femme ingouvernable »

1. Sur l'irrévérence, le grotesque et l'abjection au féminin

Baker, Joyce et Demeule, Fanie (dir.), « Femmes ingouvernables. Postures créatrices », *Quartier F*, n° 5, 2018.

Bakhtine, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 2006 [1965].

Bérard, Sylvie et Zanin, Andrea, « Femmes extrêmes. Paroxysmes et expériences limites du féminin... et du féminisme », *Recherches féministes*, vol. 27, n° 1, 2014, p. 1-12.

Charron, Marie-Ève, « Ni polies ni jolies », dans Aline Caillet, Marie-Ève Charron, André-Louis Paré, Guy Sioui Durand et Thérèse St-Gelais, *Les Fermières obsédées*, Trois-Rivières, Éditions d'art Le Sabord, 2010, p. 46-79.

Davis, Natalie Zemon, « Women on Top » [1975], dans James B. Collins et Karen L. Taylor (dir.), *Early Modern Europe*, Malden, Blackwell, 2006, p. 398-411.

Isaak, Jo Anna, *Feminism and Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women's Laughter*, New York et Londres, Routledge, 1996.

Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.

Rowe, Kathleen, *The Unruly Woman. Gender and the Genres of Laughter*, Austin, University of Texas Press, 2005 [1995].

Russo, Mary, *The Female Grotesque. Risk, Excess, and Modernity*, New York, Routledge, 2009 [1995].

Tucker, Marcia (dir.), *Bad Girls*, New York et Cambridge, New Museum of Contemporary Art et MIT Press, 1994.

2. Sur le désir et la sexualité des femmes

Alarie, Milaine, « “Je ne suis pas une cougar!” : quand l'âgisme et le sexisme compliquent l'expression du désir sexuel féminin », *Recherches féministes*, vol. 32, n° 1, 2019, p. 49-70.

Andro, Armelle, Bachmann, Laurence, Bajos, Nathalie et Hamel, Christelle, « La sexualité des femmes. Le plaisir contraint », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 29, n° 3, 2010, p. 4-13.

Attwood, Feona, « Sluts and Riot Grrrls. Female Identity and Sexual Agency », *Journal of Gender Studies*, vol. 16, n° 3, 2007, p. 233-247.

Boisclair, Isabelle et Dussault Frenette, Catherine (dir.), *Femmes désirantes. Art, littérature, représentations*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2013.

Easton, Dossie et Liszt, Catherine A., *The Ethical Slut. Guide to Infinite Sexual Possibilities*, San Francisco, Greenery Press, 1997.

Gagnon, John et Simon, William, *Sexual Conduct. The Social Sources of Human Sexuality*, New York, Routledge, 2017 [1973].

Holmes, Diana, « Monstrous Women. Rachilde's Erotic Fiction », dans Alex Hughes et Kate Ince (dir.), *French Erotic Fiction. Women's Desiring Writing, 1880-1990*, Oxford et Washington, Berg, 1996, p. 27-48.

Mercier, Élisabeth, « Sexualité et respectabilité des femmes. La SlutWalk et autres (re)configurations morales, éthiques et politiques », *Nouvelles Questions Feministes*, vol. 35, n° 1, 2016, p. 16-31.

Paveau, Marie-Anne, « Sluts and goddesses. Discours de sexpertes entre pornographie, sexologie et prostitution », *Questions de communication*, n° 26, 2014, p. 111-135.

3. Sur la colère et la violence au féminin

Barthelmebs-Raguin, Hélène et Freyheit, Matthieu (dir.), *CriminELLES. Le crime à l'épreuve du féminin*, Reims, Éditions et presses universitaires de Reims, 2018.

Bellard, Chrystèle, *Les crimes au féminin*, Paris, L'Harmattan, 2010.

Bellivier, Florence, « Infanticide », dans Michela Marzano (dir.), *Dictionnaire de la violence*, Paris, PUF, 2011, p. 696-702.

Cardi, Coline et Pruvost, Geneviève (dir.), « Introduction générale », *Penser la violence des femmes*, Paris, La Découverte, 2012, p. 13-64.

Dauphin, Cécile et Farge, Arlette, *De la violence et des femmes*, Paris, Albin Michel, 1997.

Fassin, Éric, « Représenter la violence des femmes. Performance et fantasme », dans Coline Cardi et Geneviève Pruvost (dir.), *Penser la violence des femmes*, Paris, La Découverte, 2012, p. 343-344.

Gibeau, Ariane, « “Et maintenant la terre tremble” : mise en fiction et réinvention de la colère dans la prose narrative des femmes au Québec », thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2018.

Gilbert, Paula Ruth, *Violence and the Female Imagination. Quebec's Women Writers Re-Frame Gender in North American Cultures*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2006.

Guidée, Raphaëlle, « “Unsex me!” Littérature et violence politique des femmes », dans Coline Cardi et Geneviève Pruvost (dir.), *Penser la violence des femmes*, Paris, La Découverte, 2012, p. 388-399.

Halberstam, Jack, publié sous Halberstam, Judith, « Violence imaginée/violence queer. Représentation, rage et résistance », *Tumultes*, vol. 2, n° 27, traduit par Françoise Basch, 2006, p. 89-107.

Ledoux-Beaugrand, Evelyne et Mavrikakis, Catherine, « L'œuvre du fantasme infanticide et matricide dans l'évolution d'une prise de parole au féminin », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 13, n° 1, 2009, p. 91-99.

Mavrikakis, Catherine, « De la colère dans la littérature contemporaine des femmes. Quelques irritations », conférence, *Salon double, observatoire de la littérature contemporaine*,

23 novembre 2010, en ligne, <<http://salon.double.contemporain.info/de-la-colere-dans-la-litterature-contemporaine-des-femmes-quelques-irritations>>

———, « Le travail de la colère », *Françoise Stéréo*, n° 3, 2015.

Motz, Anna, *The Psychology of Female Violence. Crimes Against the Body*, Londres et New York, Routledge, 2008 [2000].

Parmar, Pratibha (réal.), *A Place of Rage*, 1991, Royaume-Uni, Hauer Rawlence Production, 54 min.

Regina, Christophe, *La violence des femmes. Histoire d'un tabou social*, Paris, Milo, 2011.

Saint-Martin, Lori, « De la rhétorique et de la violence », *Voix et Images*, vol. 32, n° 1, 2006, p. 152-156.

4. Sur la sorcière et ses « resignifications »

Bechtel, Guy, *Les quatre femmes de Dieu. La putain, la sorcière, la sainte & Bécassine*, Paris, Plon, 2000.

Burgoyne, Lynda, « D'une sorcière à l'autre », *Jeu*, n° 66, 1993, p. 29-37.

Chollet, Mona, *Sorcières. La puissance invaincue des femmes*, Paris, Zones, 2018.

———, entretien mené par Olivia Gesbert, « Du bûcher à #MeToo, la revanche des “sorcières” ? », *La grande table des idées*, France Culture, 31 octobre 2018.

Delpech, François, « La “marque” des sorcières. Logique(s) de la stigmatisation diabolique », dans Nicole Jacques-Chaquin et Maxime Préaud (dir.), *Le sabbat des sorcières en Europe. XV^e-XVIII^e siècles*, Grenoble, Jérôme Millon, 1993, p. 347-368.

Delporte, Julie, « Initiation à la sorcellerie politique », *Liberté*, n° 325, 2019, p. 67-69.

Ehrenreich, Barbara et English, Deirdre, *Sorcières, sages-femmes et infirmières. Une histoire des femmes et de la médecine*, traduit par Catherine Germain et Lorraine Brown, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1976 [1973].

Federici, Silvia, *Caliban et la sorcière. Femmes, corps et accumulation primitive*, traduit par Julien Guazzini et le collectif Senonevero, Genève, Entremonde, 2014.

Gagnon, Alex, « La communauté du dehors. Imaginaire social et représentations du crime au Québec (XIX^e-XX^e siècle) », thèse de doctorat, Université de Montréal, 2016.

———, « Des bûchers au cinéma. La sorcellerie dans tous ses états », *MuseMedusa*, n° 5, 2017.

Gibeau, Ariane, « Héritages de la sorcellerie dans la fiction contemporaine des femmes au Québec », communication présentée dans le cadre du colloque *Toujours deboutte! Perspectives sur le renouveau féministe au Québec*, Université du Québec à Montréal, 22 novembre 2019.

Hajdukowski-Ahmed, Maroussia, « La Sorcière dans le texte (québécois) au féminin », *The French Review*, vol. 58, n° 2, 1984, p. 260-268.

Hotton, Hélène, « Les marques du diable et les signes de l'Autre. Rhétorique du dire démonologique à la fin de la Renaissance », thèse de doctorat, Université de Montréal, 2011.

Michelet, Jules, *La Sorcière*, Paris, Librairie internationale, 1863 [1862].

Saint-Martin, Lori, « Figures de la sorcière dans l'écriture des femmes au Québec », *Contre-voix. Essais de critique au féminin*, Québec, Nuit blanche, 1997, p. 165-189.

Sollée, Kristen J., *Witches, Sluts, Feminists. Conjuring the Sex Positive*, Berkeley, Stone Bridge Press, 2017.

5. Sur le corps et sur son inscription dans la littérature

Bodiou, Lydie, « De l'utilité du ventre des femmes : Lectures médicales du corps féminin », dans Francis Prost et Jérôme Wilgaux (dir.), *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 153-166.

Castillo Durante, Daniel, Delorme, Julie et Labrosse, Claudia (dir.), *Corps en marge. Représentation, stéréotype et subversion dans la littérature francophone contemporaine*, Ottawa, L'Interligne, 2009.

Corbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques et Vigarello, Georges (dir.), *Histoire du corps. De la Renaissance aux Lumières*, vol. I, Paris, Seuil, 2005.

Duff, Christine et Labrosse, Claudia (dir.), *Corps écrit, corps écrivant. Le corps féminin dans les littératures francophones des Amériques*, Berne, Peter Lang, 2015.

Klein-Lataud, Christine, « La nourricriture ou l'écriture d'Hélène Cixous, de Chantal Chawaf et d'Annie Leclerc », dans Suzanne Lamy et Irène Pages (dir.), *Féminité, subversion, écriture*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1983, p. 93-106.

Oberhuber, Andrea, « Dans le corps du texte », *Tangence*, n° 103, 2013, p. 5-19.

Reid, Martine, « En-corps, brèves observations sur le manifeste d'Hélène Cixous », *Tangence*, n° 103, 2013, p. 21-30.

Smart, Patricia, « Vers la visibilité du corps dans l'écriture. Les écrits féministes des années 1970 », dans Christine Duff et Claudia Labrosse (dir.), *Corps écrit, corps écrivant. Le corps féminin dans les littératures francophones des Amériques*, Berne, Peter Lang, 2015, p. 71-83.

D. Critique féministe

1. Approches féministes

Ahmed, Sara, *Living a Feminist Life*, Durham, Duke University Press, 2017.

App, Corinne, *40 ans de slogans féministes, 1970-2010*, Donnemarie-Dontilly, Éditions iXe, 2011.

Belotti, Elena Gianini, *Du côté des petites filles*, Paris, Des Femmes, 1974 [1973].

Beauvoir, Simone de, *Le deuxième sexe*, t. I, *Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, 1976 [1949].

———, *Le deuxième sexe*, t. II, *L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, 1976 [1949].

Boisclair, Isabelle, Joubert, Lucie et Saint-Martin, Lori, *Mines de rien. Chroniques insolentes*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2015.

Brossard, Nicole et Théoret, France, « Préface », dans Marthe Blackburn *et al.*, *La nef des sorcières*, Montréal, Typo, 2014 [1976], p. 23-31.

Brossard, Nicole, *La lettre aérienne*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2009.

Cixous, Hélène, « Le rire de la Méduse », *L'Arc*, n° 61, 1975, p. 39-54.

Cixous, Hélène, Leclerc, Annie et Gagnon, Madeleine, *La venue à l'écriture*, Paris, Union générale d'éditions, 1977.

Collectif, « Manifeste des 343 », *Le Nouvel Observateur*, n° 334, avril 1971, p. 1-6, 40-44.

Delaume, Chloé, *Mes bien chères sœurs*, Paris, Seuil, 2019.

Delvaux, Martine, *Les filles en série. Des Barbies aux Pussy Riot*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2013.

Despentes, Virginie, *King Kong Théorie*, Paris, Livre de poche, 2017 [2007].

Firestone, Shulamith, *The Dialectic of Sex. The Case for Feminist Revolution*, New York, William Morrow and Company, 1970.

Garcia, Irma, *Promenade familiale. Recherches sur l'écriture féminine*, Paris, Des femmes, 1981.

Gay, Roxane, *Bad Feminist*, New York, Olive Editions, 2014.

Haraway, Donna Jeanne, « Manifeste cyborg : science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XX^e siècle » [1985], *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences, fictions, féminismes*, traduit par Marie-Hélène Dumas, Charlotte Gould et Nathalie Magnan, Paris, Exils, 2007 [1991], p. 29-105.

Lamy, Suzanne, *Quand je lis je m'invente*, Montréal, L'Hexagone, 1984.

- Ledoux-Beaugrand, Evelyne, « Imaginaires de la filiation. La mélancolisation du lien dans la littérature contemporaine des femmes », thèse de doctorat, Université de Montréal, 2010.
- Lorde, Audre, *Sister Outsider*, traduit par Magali C. Calise, Genève, Éditions Mamamélis, 2018 [1984].
- Mavrikakis, Catherine, « Faut-il beaucoup aimer les femmes ? », *Liberté*, n° 307, 2015, p. 26-29.
- Rocheffort, Christiane, « Présentation. Définition de l’opprimé », dans Valerie Solanas, *SCUM. Le premier manifeste de la libération des femmes*, traduit par Emmanuèle de Lesseps, Paris, La Nouvelle société, 1971 [1967], p. 7.
- Sastre, Peggy, *Ex utero. Pour en finir avec le féminisme*, Paris, La Musardine, 2009.
- Serano, Julia, *Manifeste d’une femme trans et autres textes*, traduit par Noémie Grunenwald, Paris, Cambourakis, 2020 [2007].
- Shraya, Vivek, *J’ai peur des hommes*, traduit par Arianne Des Rochers et Kama La Mackerel, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2020 [2018].
- Théoret, France, « Le féminisme. Passion de la parole et de la connaissance », *Spirale*, n° 200, 2005, p. 18-19.
- Wittig, Monique, *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018 [2001].
- Woolf, Virginia, *Killing the Angel in the House. Seven Essays*, Londres, Penguin Books, 1995.
- , *Une chambre à soi*, traduit par Clara Malraux, Paris, Denoël, 1996 [1929].

2. Sur la fabrication du genre et du sexe

- Bereni, Laure, entretien mené par Trachman, Mathieu, « Genre : état des lieux », *La Vie des idées*, octobre 2011.
- Butler, Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l’identité*, traduit par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2010 [1990].
- , « Contingent Foundations. Feminism and the Question of “Postmodernism” », dans Seyla Benhabib (dir.), *Feminist Contentions. A Philosophical Exchange*, New York, Routledge, 1995, p. 35–58.
- , *Défaire le genre*, traduit par Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam, 2006 [2004].
- Fassin, Éric, « Le genre aux États-Unis », dans Christine Bard, Christian Baudelot et Janine Mossuz-Lavau (dir.), *Quand les femmes s’en mêlent. Genre et pouvoir*, Paris, Éditions de la Martinière, 2004, p. 23-43.
- Fausto-Sterling, Anne, *Corps en tous genres. La dualité des sexes à l’épreuve de la science*, traduit

par Françoise Bouillot et Oristelle Bonis, Paris, La Découverte et Institut Émilie du Châtelet, 2012 [2000].

Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité*, t. I, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 2013 [1976].

Laqueur, Thomas, *La fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, traduit par Michel Gautier, Paris, Gallimard, 1992 [1990].

Scott, Joan W., « Le genre. Une catégorie utile d'analyse historique » [1986], *Les cahiers du GRIF*, vol. 37-38, n° 1, traduit par Eleni Varikas, 1988, p. 125-153.

———, *Gender and the Politics of History*, New York, Columbia University Press, 1999.

Showalter, Elaine, *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*, New York, Viking, 1990.

Stoller, Robert, *Sex and Gender. The Development of Masculinity and Femininity*, New York, Science House, 1968.

3. Sur les mouvements, la théorie et les études *queer*

Anonyme, *Queers Read This!*, New York, 1990.

Chauvin, Sébastien, entretien mené par Camille Regache, « Pourquoi je peux dire pédé et pas toi », *Camille*, balado de Binge Audio, épisode 1, 12 septembre 2019.

Chauvin, Sébastien et Lerch, Arnaud, *Sociologie de l'homosexualité*, Paris, La Découverte, 2013.

Eribon, Didier, *Réflexions sur la question gay*, Paris, Fayard, 1999.

———, « Queer », dans Didier Eribon (dir.), *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*, Paris, Larousse, 2003, p. 393-394.

———, entretien mené par Victoire Tuaillon, « Cours particulier avec Didier Eribon, première partie », *Les couilles sur la table*, balado de Binge Audio, épisode 45, 4 juillet 2019.

Goffman, Erving, *Stigmaté. Les usages sociaux des handicaps*, traduit par Alain Kihm, Paris, Éditions de Minuit, 2015 [1963].

Marche, Guillaume, « La dissidence entre théorie et pratique. Normes sexuelles et subjectivité », dans Jean-Paul Rocchi (dir.), *Dissidence et identités plurielles*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2008, p. 85-100.

Preciado, Paul B., publié sous Preciado, Beatriz, « Multitudes queer », *Multitudes*, vol. 2, n° 12, 2003, p. 17-25.

Preciado, Paul B., *Un appartement sur Uranus*, Paris, Grasset, 2019.

Sedgwick, Eve Kosofsky, « Construire des significations queer », dans Didier Eribon (dir.),

Les études gay et lesbiennes, Paris, Centre Georges Pompidou, 1998, p. 109-116.

Warner, Michael, *The Trouble with Normal. Sex, Politics, and the Ethics of Queer Life*, Cambridge, Harvard University Press, 2000.

4. Sur les représentations du féminin et les rôles genrés

Calle-Gruber, Mireille, « Monique Wittig. Des Amazones aux Guérillères », dans Guyonne Leduc (dir.), *Réalité et représentations des Amazones*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 437-446.

Calle-Gruber, Mireille, Crevier Goulet, Sarah-Anaïs, Oberhuber, Andrea et Peñalver Vicea, Maribel (dir.), *Les folles littéraires, des folies lucides. Les états borderline du genre et ses créations*, Montréal, Nota bene, 2019.

Chollet, Mona, *Beauté fatale. Les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, Paris, La découverte, 2015 [2012].

Clermont-Dion, Léa, *La revanche des moches*, Montréal, VLB éditeur, 2014.

Dufourmantelle, Anne, *La femme et le sacrifice. D'Antigone à la femme d'à côté*, Paris, Denoël, 2007.

Dulong, Mélanie, « Corps de femmes et contes de fées. Une étude de "La femme de l'Ogre" de Pierrette Fleutiaux et *Peau d'âne* de Christine Angot », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2011.

Kosman, Marcelle, « Rules of the Baby Shower. On the Ritual Disciplining of the Female Body », *GUTS*, 10 août 2015, en ligne, <<http://gutsmagazine.ca/rules-of-the-baby-shower/>>.

Lanctôt, Aurélie, « Ni plus ni moins folles que les autres », *Gazette des femmes*, 15 mars 2017, en ligne, <<https://www.gazettedesfemmes.ca/13729/ni-plus-ni-moins-folles-que-les-autres/>>.

Mihelakis, Eftihia, *La virginité en question ou les jeunes filles sans âge*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2017.

Verdier, Yvonne, *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard, 1979.

5. Sur les violences envers les femmes

« Statistiques concernant les agressions sexuelles au Québec », *Regroupement québécois des Centres d'aide et de lutte contre les agressions à caractère sexuel*, 2015, en ligne, <<http://www.rqcalacs.qc.ca/statistiques.php>>.

Bodiou, Lydie, Chauvaud, Frédéric, Gaussot, Ludovic, Grihom, Marie-José et Soria, Myriam (dir.), *Le corps en lambeaux. Violences sexuelles et sexuées faites aux femmes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.

Bolin, Alice, *Dead Girls. Essays on Surviving an American Obsession*, New York, Harper Collins, 2018.

Davis, Evan Grae (réal.) *It's a Girl!*, 2012, États-Unis, Shadowline Films, 63 min.

Larue, Anne, « En guise d'apéritif », dans Michèle Clément et Anne Larue (dir.), *La femme coupée en morceaux*, Poitiers, La Licorne, 1999.

Sigaud, Dominique, *La malédiction d'être fille*, Paris, Albin Michel, 2019.

Thériault, Anne, « Being A Girl. A Brief Personal History of Violence », *The Belle Jar*, 2015, en ligne, <<https://bellejar.ca/2015/12/03/being-a-girl-a-brief-personal-history-of-violence/>>.

Zaccour, Suzanne, *La fabrique du viol*, Montréal, Leméac, 2019.

6. Sur les récents mouvements féministes

Chartier, Nabi-Alexandre, « Des slogans à saveur sociale apparaissent à Montréal », *Radio-Canada*, 20 août 2020, en ligne, <<https://ici.radio-canada.ca/info/videos/media-8307645/slogans-a-saveur-sociale-apparaissent-a-montreal>>.

Colleuses féministes de Montréal (@collages_feministes_montreal), « On me naît pas femme, mais on en meurt », *Instagram*, 17 juin 2020, en ligne, <<https://www.instagram.com/p/CBiiBcxnurv/>>.

Delvaux, Martine, « Nous, les sorcières », *La Presse*, 28 juillet 2020, en ligne, <<https://www.lapresse.ca/debats/opinions/2020-07-28/denonciations-nous-les-sorcieres.php>>.

Franks, Mary Anne, « Witch Hunts. Free Speech, #MeToo, and the Fear of Women's Words », *University of Chicago Legal Forum*, n° 2019, 2019, p. 123-146.

Graffenried, Valérie de, « Les sorcières de l'ère #MeToo », *Le Temps*, 23 novembre 2019, en ligne, <<https://www.letemps.ch/societe/sorcieres-lere-metoo>>

Lequette, Samuel et Le Vergos, Delphine, *Cours petite fille !*, Paris, Des Femmes, 2019.

Ohlheiser, Abby, « The woman behind “Me Too” knew the power of the phrase when she created it — 10 years ago », *Washington Post*, 19 octobre 2017.

E. Autres textes cités

Althusser, Louis, « Idéologie et appareils idéologiques d'État », *Positions*, Paris, Éditions sociales, 1982 [1976], p. 79-137.

Amadiou, Jean-François, *Le poids des apparences. Beauté, amour et gloire*, Paris, Odile Jacob, 2005 [2002].

- Benasayag, Michel, « Guérilla », dans Michela Marzano (dir.), *Dictionnaire de la violence*, Paris, PUF, 2011, p. 561-566.
- Berger, John, *Voir le voir*, traduit par Monique Triomphe, Paris, Éditions Alain Moreau, 1976 [1972].
- Breton, André (dir.), *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Sagittaire, 1940.
- Dupriez, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, 10/18, 1984.
- Glissant, Édouard, *La Cohée du Lamentin. Poétique V*, Paris, Gallimard, 2005.
- Hugo, Victor, *La préface de Cromwell*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1897 [1827].
- Joubert, Lucie, *Le carquois de velours. L'ironie au féminin dans la littérature québécoise, (1960-1980)*, Montréal, L'Hexagone, 1998.
- Le Brun, Annie, « L'humour noir », dans Ferdinand Alquié (dir.), *Entretiens sur le surréalisme*, La Haye, Mouton, 1968, p. 99-124.
- Michaud, Yves, « Terrorisme », dans Michela Marzano (dir.), *Dictionnaire de la violence*, Paris, PUF, 2011, p. 1272-1279.
- Roszak, Theodore, *Vers une contre-culture. Réflexions sur la société technocratique et l'opposition de la jeunesse*, traduit par Claude Elsen, Paris, Stock, 1970.

III. Autres œuvres littéraires citées

- Acquelin, José et Bacon, Joséphine, *Nous sommes tous des sauvages*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2011.
- Arcan, Nelly, *Folle*, Paris, Seuil, 2004.
- , *Putain*, Paris, Seuil, 2019 [2001].
- Beauchamp, Marjolaine, *M.I.L.F.*, Montréal, Somme toute, 2018.
- , *Folles frues fortes*, Montréal, Tête première, 2019.
- Bersianik, Louky, *L'Eugélionne*, Montréal, La Presse, 1976.
- Blackburn, Marthe, Blais, Marie-Claire, Brossard, Nicole, Gagnon, Odette, Guilbeault, Luce, Pelletier, Pol et Théoret, France, *La nef des sorcières*, Montréal, Typo, 2014 [1976].
- Blais, Marie-Claire, *Les nuits de l'Underground*, Montréal, Stanké, 1978.
- , *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, Montréal, Boréal, 1991 [1965].
- , *Mai au bal des prédateurs*, Montréal, Boréal, 2005.

- Boucher, Denise, *Cyprine. Essai-collage pour être une femme*, Montréal, Éditions de l'Aurore, 1978.
- , *Les fées ont soif*, Montréal, Typo, 2008 [1978].
- Darsigny, Marie, *Filles*, Montréal, Les éditions de l'écrou, 2017.
- , *Trente*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2018.
- Desjardins, Roxane et Théroux, Jean-Michel, « La peste de la moitié du monde », *Moebius*, n° 156, 2018, p. 7-9.
- Dion, Lynda, *Grosse*, Montréal, Hamac, 2018.
- Doucet, Julie, *Fantastic plotte!*, Montréal, L'Oie de Cravan, 2014.
- Duras, Marguerite et Gauthier, Xavière, *Les parleuses*, Paris, Éditions de Minuit, 1974.
- Duras, Marguerite, *Sublime, forcément sublime Christine V.*, Montréal, Hélio trope, 2006 [1985].
- Gauthier, Xavière, « Pourquoi Sorcières ? », *Sorcières*, n° 1, mars 1976, p. 2-5.
- Gagnon, Madeleine, *Lueur*, Montréal, VLB éditeur, 1979.
- Gendreau, Vickie, *Drama Queens*, Montréal, Le Quartanier, 2014.
- , *Shit Fuck Cunt*, Montréal, Le Quartanier, 2018.
- Godin, Marie-Andrée, *Vulve-gueule*, Montréal, Les Éditions de l'Écrou, 2016.
- Grenier, Véronique, *Hiroshimoi*, Montréal, Les Éditions de Ta Mère, 2016.
- Hassman, Tupelo, *La fille*, traduit par Laurence Kiefé, Paris, Bourgois, 2014 [2012].
- Hébert, Anne, *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le lieutenant anglais*, Paris, Seuil, 1995.
- , *Les enfants du sabbat*, Montréal, Boréal, 1995 [1975].
- , *Kamouraska*, Paris, Seuil, 2006 [1970].
- Hébert, Marie-Noëlle, *La grosse laide*, Montréal, Éditions XYZ, 2019.
- Kapesh, An Antane, *Je suis une maudite sauvagesse*, traduit par José Mailhot, Montréal, Mémoire d'encrier, 2019 [1982].
- Lafontaine, Marie-Pier, *Chienne*, Montréal, Hélio trope, 2019.
- Laurens, Camille, *Fille*, Paris, Gallimard, 2020.
- Legendre, Claire (dir.), *Nullipares*, Montréal, Hamac, 2020.

- Les Panthères rouges, *Guédailles*, zines autopubliés, 2016, 2017 et 2019.
- Marchessault, Jovette, *La saga des poules mouillées*, Lachine, Les éditions de la Pleine lune, 1981.
- Mavrikakis, Catherine, *Ce qui restera*, Montréal, Québec Amérique, 2017.
- McBride, Eimear, *Une fille est une chose à demi*, traduit par Georgina Tacou, Buchet/Chastel, 2015 [2013].
- Nadeau, Roxane, *Pute de rue*, Montréal, Intouchables, 2002.
- O'Brien, Edna, *Girl*, Londres, Faber & Faber, 2019.
- Savard, Marie, *Journal d'une folle*, Montréal, Éditions de la Pleine Lune, 1975.
- Savoie-Bernard, Chloé et Trudeau Beaunoyer, Karianne, « C'est à elles de le dire », *Moebius*, n° 158, 2018, p. 7-12.
- Savoie-Bernard, Chloé, « Dans l'after du Salon du livre », *Françoise Stéréo*, numéro spécial poésie, 2017, en ligne, <<http://francoisestereo.com/chloe-savoie-bernard/#>>.
- Théâtre des cuisines, *Nous aurons les enfants que nous voulons*, Montréal, Comité de lutte pour l'avortement libre et gratuit, 1975.
- Uguay, Marie, *Poèmes*, Montréal, Boréal, 2005.
- Villemaire, Yolande, *La vie en prose*, Montréal, Les Herbes Rouges, 1980.
- Volut, Dorothée, *À la surface*, Marseille, Éditions Éric Pesty, 2013.
- Wittig, Monique, *Les Guérillères*, Paris, Éditions de Minuit, 2005 [1969]
- Yvon, Josée, « La poche des autres », *La Barre du jour*, n° 50, 1975, p. 78-104.
- , « Filles-commandos bandées », *Les Herbes rouges*, n° 35, juin 1976, n.p.
- , « La chienne de l'hôtel Tropicana » [1977], *Danseuses-mamelouk*, Montréal, Les Herbes rouges, 2020 [1982], p. 14-57.
- , *Travesties-kamikaze*, Montréal, Les Herbes rouges, 2019 [1979].
- , « Koréphilie » [1981], *Pages intimes de ma peau*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 2017, p. 45-68.
- , *Danseuses-mamelouk*, Montréal, Les Herbes rouges, 2020 [1982].
- , *Filles-missiles*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1986.
- , *La cobaye*, Montréal, VLB éditeur, 1993.