1

of/de

1

PM-1 3½"x4" PHOTOGRAPHIC MICROCOPY TARGET
NBS 1010a ANSI/ISO #2 EQUIVALENT

National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service

Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

**"LA VIEILLE PETITE FILLE":
L'ARCHITECTONIQUE DANS L'OEUVRE POÉTIQUE
DE FRANCE THÉORET**

par

Matthew Manera

Thèse soumise à la
"Faculty of Graduate Studies and Research"
comme exigence partielle en vue de l'obtention
de la Maîtrise ès Arts

Carleton University
Ottawa, Ontario.
1991

(c) copyright
Matthew Manera, 1991

National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service   Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-70912-X

Canada

Thesis Acceptance Form

M.A. CANDIDATE

The undersigned recommend to the Faculty of Graduate Studies
and Research acceptance of the thesis

"La vieille petite fille":
l'architectonique dans l'oeuvre poétique
de France Théorêt

submitted by Matthew Manera, B.A.
in partial fulfilment of the requirements for
the degree of Master of Arts

Patricia Smart

Chair, Department of French

Carleton University

August 27 , 1991

RÉSUMÉ

Cette dissertation se sert de l'intersection des écrits de France Théoret et de Mikhaïl Bakhtine afin de traiter de la subjectivité "au féminin" chez la première par rapport au dialogisme chez ce dernier. Tandis que l'architectonique et le dialogisme bakhtiniens traitent de la subjectivité de façon générale dans le genre romanesque, l'oeuvre poétique de Théoret porte sur l'appartenance sexuelle du sujet, et en particulier sur la domination de la femme-sujet par le patriarcat.

Bien que l'approche dialogique puisse bien servir à aborder cette subjectivité "au féminin" dans les rapports sujet/sujet, sujet/autre et sujet/réel, la femme-sujet de Théoret finit par s'opposer au patriarcat à partir d'une position aussi monologique que celle du patriarcat.

Je tiens à témoigner ici une reconnaissance particulière à ma directrice, Mme Patricia Smart dont la collaboration et l'encouragement étaient indispensables à la réalisation de ce travail.

Table des matières

Résumé	ii
Reconnaissance	iii
Table des matières	iv
Abréviations	v
INTRODUCTION	1
L'architectonique	2
Les essais de France Théoret	8
Gould, Dupré, Smart	17
Bakhtine et Théoret	23
CHAPITRE I. LA VIEILLE PETITE FILLE	26
CHAPITRE II. DU MIROIR, DE L'ÉCRITURE, DU CORPS: LE RAPPORT SUJET/SUJET	30
CHAPITRE III. DE L'OUVERTURE: LE RAPPORT SUJET/AUTRE	47
CHAPITRE IV. PROLÉTAIRE ET PROFESSEUR: LE RAPPORT SUJET/RÉEL	58
CHAPITRE V. NÉCESSAIREMENT EN ATTENTE	66
BIBLIOGRAPHIE	71

Abréviations

France Théoret

BM *Bloody Mary*

I *Intérieurs*

NP *Nécessairement putain*

RD *Entre raison et déraison*

V *Vertiges*

VO *Une voix pour Odile*

Louise Dupré

SV *Stratégies du vertige*

Karen Gould

WF *Writing in the Feminine*

Patricia Smart

EM *Écrire dans la maison du Père*

inner reservation, if we observe a certain distance from them, as if
limiting our own authorship or dividing it in two.¹⁴

La question se pose pourtant: d'où viennent les deux 'voix' du dialogue intérieur?

Appartiennent-elles toutes les deux au psychisme (*moi*) du sujet?

L'orientation que prend l'activité mentale à l'intérieur de l'âme (l'introspection) ne peut être séparée de la réalité de l'orientation qu'elle prend dans une situation sociale donnée. . . . De cette façon, il existe entre le psychisme et l'idéologie une interaction dialectique indissoluble: *le psychisme se démet, se détruit, pour devenir idéologie, et réciproquement*.¹⁵

Autrement dit, le dialogue intérieur est le champ de bataille où luttent entre eux le psychisme du sujet qui essaie de s'établir en tant qu'entité distincte, et l'idéologie qui est "toujours déjà là."

Comme je l'ai mentionné au début, toute la théorie de Bakhtine porte sur le genre romanesque. L'architectonique, le dialogisme, et l'adressivité dérivent tous de

---

14 Mikhail Bakhtin, Problems of Dostoevsky's Poetics, trad. Caryl Emerson (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984) 184.

15 Mikhaïl Bakhtine (V.N. Volochinov), Le marxisme et la philosophie du langage, trad. Marina Yaguello (Paris: Éditions de Minuit, 1977) 62,65. (La paternité littéraire de cet ouvrage est contestée depuis des années. Malgré l'insistance dans ce livre sur la dialectique par opposition au dialogisme, je suis d'accord avec Michael Holquist: "The author's periodic assertion [in The Formal Method attributed to Medvedev] that 'only Marxism' or 'dialectical materialism' provides a valid methodology for pursuing issues that the Formalists had pursued erroneously does not prevent him from taking a theoretical position substantially like the one Bakhtin adopted in *The Architectonics*. These 'Marxisms' do not represent mere random obsequies to the language of the age but follow a shrewd, well-worked-out strategy. Moreover, much the same strategy characterizes the 'Voloshinov' book *Marxism and the Philosophy of Language*. Both these factors suggest that the passages were added to the completed text in an effort to get the book past the censor." - Mikhail Bakhtin, 158-159.)

L'Architectonique

Les deux termes clefs dans le titre de cette thèse sont "architectonique" et "vieille petite fille." Le premier est un terme utilisé par Mikhaïl Bakhtine; le deuxième est une image récurrente dans l'oeuvre de France Théoret. Traiter de l'architectonique exige que l'on aborde aussi le concept du dialogisme chez Bakhtine, c'est-à-dire les relations de communication qui existent dans toute dualité. Il est peut-être plus facile de comprendre le dialogisme si on le fait entrer en contraste avec l'opposition binaire. Les deux pôles de l'opposition binaire s'excluent mutuellement - ils existent comme s'il y avait un mur infranchissable entre les deux. Un rapport dialogique insiste au contraire sur la façon dont on franchit toute barrière et tout espace entre les deux pôles d'une dualité: "Bakhtin emphasizes not so much the gaping dichotomies at the center of human existence as the strategies by which they might be bridged."¹ Le monde comprend d'innombrables dualités. Celles dont s'occupent les êtres humains portent sur la subjectivité et sur le fait que tout sujet se situe et est situé par rapport aux gens et aux systèmes culturels qui l'entourent. "[O]ur relation to the world is essentially communicative. Thus, the nature of human beings is dialogic."² Traiter du dialogisme exige, entre autres choses, qu'on aborde les structures des relations de communication, ou *l'architectonique* - "the activity of forming connections between disparate materials."³

Les relations dialogiques dont parle Bakhtine portent donc, non pas sur les deux pôles d'une dualité, mais sur l'activité de communication entre les deux:

---

¹ Katerina Clark et Michael Holquist, Mikhail Bakhtin (Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press, 1984) 83. (Je cite ces auteurs au lieu de Bakhtine lui-même parce que son livre sur l'architectonique n'est pas encore traduit du russe. Par ailleurs, puisque Bakhtine donne rarement des définitions spécifiques de ses termes dans ses propres ouvrages, il est souvent plus facile de les trouver et de les comprendre en faisant référence aux commentaires sur son oeuvre.

² Clark et Holquist, 84.

³ Clark et Holquist, 84.

"Opposition pure and simple necessarily leads to chaos and cannot serve as the basis of a *system*. True differentiation presupposes a simultaneous resemblance and difference."⁴ En outre, les deux pôles d'une relation de communication selon Bakhtine ne font pas partie d'une dialectique constituée d'une thèse, d'une antithèse, et d'une synthèse:

Dialogue et dialectique. Le dialogue, on lui enlève ses voix (séparation des voix), son intonation (émotive-personnalisée), le mot vivant et la réplique, on en prélève des notions abstraites et des raisonnements. On tasse le tout dans une conscience abstraite, et on obtient la dialectique.⁵

La dialectique voit les dualités comme des oppositions à résoudre. Le dialogisme par contre cherche à maintenir la subjectivité de toute voix; il cherche non pas à créer la ressemblance au prix de la différence, mais de conserver simultanément les deux voix. Le but du dialogisme n'est pas l'achèvement du sujet - au contraire. Rien n'est fixe; aucun sujet ne s'achève jamais de façon définitive. Autrement dit, aucun dialogue ne s'achève, et le dialogisme est un système éminemment *ouvert*.

Étant basé sur le dialogue, le dialogisme est ancré dans la langue: "Le commerce dialogique est justement la sphère véritable dans laquelle évolue une langue."⁶ Et il est impossible de traiter de la langue sans traiter du sujet; car chaque partie d'un dialogue doit appartenir à quelqu'un:

Les rapports dialogiques sont absolument impossibles sans les rapports logiques et sémantiques, mais ne peuvent s'y réduire et ont

---

4 Sergej Karcevskij, "The Asymmetric Dualism of the Linguistic Sign," The Prague School. Selected Writings, 1929-1946, trad. Wendy Steiner, sous la direction de Peter Steiner (Austin: University of Texas Press, 1982) 51.

5 Mikhaïl Bakhtine, Esthétique de la création verbale, trad. Alfreda Aucouturier (Paris: Gallimard, 1984) 368.

6 Mikhail Bakhtin, La poétique de Dostoïevski, trad. Isabelle Kolitcheff (Paris: Éditions du Seuil, 1970) 240.

une spécificité propre. Les rapports logiques et sémantiques, pour devenir dialogiques, doivent s'incarner, autrement dit entrer dans une autre sphère d'existence: se transformer en *mot* (en énoncé) et recevoir un *auteur*, c'est-à-dire qu'un sujet de l'énoncé y exprime sa position.⁷

Tout énoncé établit donc la position du sujet par rapport à l'énoncé d'un autre sujet:

Les énoncés ne sont pas indifférents les uns aux autres et ils ne se suffisent pas à eux-mêmes; ils se connaissent les uns les autres, se reflètent les uns les autres. . . . Un énoncé doit être considéré, avant tout, comme une réponse à des énoncés antérieurs à l'intérieur d'une sphère donnée. . . . Il ne faut pas oublier que l'énoncé occupe une position *définie* dans une sphère donnée de l'échange portant sur un problème donné, sur une question donnée, etc. Nous ne pouvons pas déterminer notre position sans la rapporter à d'autres positions.⁸

Il s'ensuit que le *moi* doit se situer par rapport à l'*autre*; pour que le *moi* puisse se voir en tant qu'entité distincte, il doit se mettre en dehors de lui-même - en d'autres mots, il doit devenir *autre*: "I must become *another* in relation to myself - to

---

7 La poétique de Dostoïevski, 241. A propos du mot "énoncé", il n'est pas aussi clair que le mot "utterance" en anglais. "Utterance" qu'utilisent les traducteurs/traductrices du russe vers l'anglais (Caryl Emerson dans Problems of Dostoevsky's Poetics, et Ladislav Matejka et I.R. Titunik dans Marxism and the Philosophy of Language) est parfois traduit en français par "énoncé" (Isabelle Kolitcheff dans La poétique de Dostoïevski), et Alfreda Aucouturier dans Esthétique de la création verbale) et parfois par "énonciation" (Marina Yaguello dans Le marxisme et la philosophie du langage). Selon Françoise Armangaud, dans La pragmatique, l'énonciation est l'acte de dire tandis que l'énoncé est ce qui est dit. Il est évident que Bakhtine entend les deux acceptions du mot à la fois. Mais puisqu'il n'y a pas de mot convenable en français qui équivaut à "utterance" en anglais, j'opterai pour "énoncé".

8 Esthétique de la création verbale, 298-299.

myself as living *this*, my own, life in *this* axiological world - and this *other* must take up an essentially founded axiological position outside myself."⁹

Le sujet, en se situant nécessairement dans "la spécificité d'une sphère d'échange"¹⁰ est, pour Bakhtine, un *projet* dans le sens de "something still in the process of creation, something still bending toward the future as opposed to that which is already completed."¹¹ "Dialogism conceives being as an event and human being as a project or a deed, the deed of having constantly to make judgments."¹² Il y a une relation dynamique entre le sujet et le monde; ils s'adressent l'un à l'autre, et ils se répondent l'un à l'autre.

Nothing means anything until it achieves a response. . . . Addressivity is *expressivity*; . . . life is . . . an activity, the dialogue between events addressed to me in the particular place I occupy in existence, and my expression of a *response* to such events from that unique place.¹³

Le dialogue n'est pourtant pas limité à l'échange entre deux sujets distincts; le dialogue intérieur aussi est possible:

Dialogic relationships are also possible toward one's own utterance as a whole . . . if we somehow detach ourselves from them, speak with

---

9 M.M. Bakhtin, Art and Answerability, trad. Vadim Liapunov, sous la direction de Michael Holquist et Vadim Liapunov (Austin: University of Texas Press, 1990) 113. J'ai choisi la traduction anglaise ici à cause de l'emploi du mot "axiological". La traduction française emploie seulement le mot "valeurs". Le concept d'"axiologie" souligne l'importance du fait que les valeurs se rattachent dialogiquement au sujet, à la place où il se situe, et à la façon dont il se situe dans cette place par rapport à l'autre.

10 Esthétique de la création verbale, 266

11 Michael Holquist, DIALOGISM Bakhtin and His World (Londres et New York: Routledge, 1990) 23.

12 DIALOGISM Bakhtin and His World, 152.

13 DIALOGISM Bakhtin and His World, 48.

inner reservation, if we observe a certain distance from them, as if limiting our own authorship or dividing it in two.¹⁴

La question se pose pourtant: d'où viennent les deux "voix" du dialogue intérieur?

Appartiennent-elles toutes les deux au psychisme (*moi*) du sujet?

L'orientation que prend l'activité mentale à l'intérieur de l'âme (l'introspection) ne peut être séparée de la réalité de l'orientation qu'elle prend dans une situation sociale donnée. . . . De cette façon, il existe entre le psychisme et l'idéologie une interaction dialectique indissoluble: *le psychisme se démet, se détruit, pour devenir idéologie, et réciproquement*.¹⁵

Autrement dit, le dialogue intérieur est le champ de bataille où luttent entre eux le psychisme du sujet qui essaie de s'établir en tant qu'entité distincte, et l'idéologie qui est "toujours déjà là."

Comme je l'ai mentionné au début, toute la théorie de Bakhtine porte sur le genre romanesque. L'architectonique, le dialogisme, et l'adressivité dérivent tous de

---

14 Mikhail Bakhtin, Problems of Dostoevsky's Poetics, trad. Caryl Emerson (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984) 184.

15 Mikhaïl Bakhtine (V.N. Volochinov), Le marxisme et la philosophie du langage, trad. Marina Yaguello (Paris: Éditions de Minuit, 1977) 62,65. (La paternité littéraire de cet ouvrage est contestée depuis des années. Malgré l'insistance dans ce livre sur la dialectique par opposition au dialogisme, je suis d'accord avec Michael Holquist: "The author's periodic assertion [in The Formal Method attributed to Medvedev] that 'only Marxism' or 'dialectical materialism' provides a valid methodology for pursuing issues that the Formalists had pursued erroneously does not prevent him from taking a theoretical position substantially like the one Bakhtin adopted in *The Architectonics*. These 'Marxisms' do not represent mere random obsequies to the language of the age but follow a shrewd, well-worked-out strategy. Moreover, much the same strategy characterizes the 'Voloshinov' book *Marxism and the Philosophy of Language*. Both these factors suggest that the passages were added to the completed text in an effort to get the book past the censor." - Mikhail Bakhtin, 158-159.)

la structure du roman. Peut-on utiliser ces concepts pour traiter de la poésie? Bakhtine lui-même opine dans le sens négatif:

Le monde de la poésie, quels que soient les contradictions et les conflits désespérés qu'y découvre le poète, est toujours éclairé par un discours unique et irréfutable. Contradictions, conflits, doutes, demeurent dans l'objet, dans les pensées, dans les émotions, et dans un mot, dans le matériau, mais ne passent pas dans le langage. En poésie, le langage du doute doit être un langage indubitable. . . . Le poète ne peut opposer sa conscience poétique et ses projets propres au langage dont il se sert, puisqu'il s'y trouve tout entier, et il ne peut donc, dans les limites de son style, en faire un objet de perception, de réflexion ou de relation. Le langage lui est donné seulement *de l'intérieur*, à mesure qu'il élabore ses intentions et non *de l'extérieur*, dans sa spécificité et sa limitation objectives.¹⁶

Ce commentaire s'applique à la poésie lyrique comme genre spécifique. Mais comme je le ferai remarquer plus tard, la poésie de Théoret, étant plutôt un mélange de genres, résiste à la catégorisation poétique traditionnelle. Néanmoins, le "discours unique et irréfutable" du poète dont parle Bakhtine est un aspect de l'oeuvre de Théoret dont je traiterai. Tandis que Bakhtine dit que les contradictions, les conflits et les doutes "demeurent dans l'objet," c'est essentiellement le contraire qui arrive dans la poésie de Théoret - ils demeurent dans le sujet. S'il est vrai que Théoret "ne peut pas opposer sa conscience poétique et ses projets propres au langage dont [elle] se sert," ce n'est pas parce qu'elle "s'y trouve tout[e] [entière]," mais plutôt parce que en tant que femme-sujet elle se trouve exclue du langage.

---

16 Mikhaïl Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, trad. Daria Olivier (Paris: Gallimard, 1978) 108.

L'architectonique et le dialogisme nous serviront donc d'entrée à l'oeuvre poétique de Théoret et à la problématique de la subjectivité sur laquelle elle porte. Toutefois, pour mieux comprendre la façon dont Théoret aborde la subjectivité de la femme, il faut traiter de ses propres théories telles qu'elles sont présentées dans le recueil d'essais Entre raison et déraison.

Les essais de France Théoret

"J'écris d'où je viens. Je parle d'où je suis. Le passé ne m'intéresse que pour agiter le devenir. L'ici et maintenant n'est pas aboli et n'est pas mémoire non plus, tout au plus une cage."¹⁷ Dans ces premières phrases d'Une voix pour Odile se trouvent une assurance et une franchise qui sont beaucoup plus évidentes dans les "essais écrits parallèlement à la fiction" que dans la poésie de l'auteure.¹⁸ Toute l'écriture de France Théoret - soit sa poésie qui "fait de nous des chercheurs" (RD, 124), soit ses essais qui "enseigne[nt] l'absence de neutralité dans le langage" (RD, 124) - sert, plus ou moins, d'apologie de sa propre subjectivité. Tandis que la poésie *met en jeu* la subjectivité, les essais traitent de la manière dont Théoret *analyse* cette même subjectivité. Il faut reconnaître pourtant que la voix de Théoret en tant que théoricienne et la voix de Théoret en tant qu'écrivaine de la fiction se chevauchent nécessairement:

Mais toute oeuvre littéraire tend vers une désignation, une cohérence, une organisation. . . . L'écriture de fiction ne fait pas exception. Elle tend à faire émerger une voix narrative qui inclut le poétique, le fait romanesque et l'essai. La voix narrative à l'oeuvre dans l'écriture subsume ce qui reste des genres littéraires identifiables. La voix narrative est tout à la fois pulsion et rationalité, elle établit ses mots

---

¹⁷ France Théoret, Une voix pour Odile (Montréal: Les herbes rouges, 1978) 9.

¹⁸ France Théoret, Entre raison et déraison (Montréal: Les herbes rouges, 1987) 8.

qui sont évalués, soupesés, transformés, en devenir, dans la fiction.
(RD, 125)

Entre raison et déraison est donc à la fois un recueil d'essais et un espace qu'habite France Théoret. Je démontrerai cependant que c'est un espace très différent de celui de sa poésie, et que la femme-sujet qui y est présentée est beaucoup moins assurée que l'auteure des essais.

"Entre raison et déraison l'accent porte sur la conjonction" (RD, 7). Le mot "entre", en tant que conjonction dans le sens grammatical, signifie l'espace qui sépare deux choses. Pourtant, l'espace qui sépare est aussi celui qui rattache: tout dépend de la perspective qu'on adopte. S'attarder sur la séparation, c'est choisir l'opposition binaire. S'attarder sur le rattachement, par contre, c'est choisir la "true differentiation [which] presupposes a simultaneous resemblance and difference."¹⁹ C'est dans ce deuxième sens que l'on peut saisir dans les essais de France Théoret la nature des relations de communication, "car l'écriture telle que je la conçois est une expérience globale qui participe tout à la fois de l'être, du temps et de l'espace"(RD, 8). A mon avis, ce rattachement s'avère moins évident dans la poésie que dans les essais.

"Écrivaine et Québécoise. Ces mots me situent en retrait" (RD, 11). Il y a deux points importants qui sous-tendent cette constatation: d'abord, l'emploi de la forme féminine d'"écrivain", afin de signaler un refus de l'exclusion de la présence des femmes dans ce mot, et ensuite, le fait que Théoret *se situe* en tant qu'écrivaine, tout en étant *située* par son appartenance sexuelle et par sa culture. C'est cette simultanéité de ce que Michael Holquist appelle "something that is 'given' and something that presents itself in the nature of a task, as something that must be 'conceived'"²⁰ qui active la subjectivité. Le fait d'*être* est un projet qui porte sur le

---

¹⁹ Karcevskij, 51.

²⁰ DIALOGISM Bakhtin and his World, 23.

rapport, dans le sujet humain, entre ce qui est "donné" et ce qui doit être "conçu". Pour France Théoret, la base de ce qui est "donné" est la langue - "car la langue, reprise, réinvestie d'images et de significations, trame une médiation, un espace pour la pensée" (RD, 17). Le "conçu" est l'acte d'écrire: "Or, dans le geste d'écrire je me situe en position de choisir, d'élire des mots, et non pas dans la négation" (RD, 28).

Lorsque France Théoret traite du rapport entre les différents aspects de son propre *je*, elle fait allusion à ce qu'elle appelle "la turbulence intérieure." Cette turbulence provient de l'"envahissement psychique par des contraintes extérieures réelles et/ou imaginaires intériorisées par le moi" (RD, 49). Elle se manifeste par une voix intérieure qui se divise en deux parties dont ni l'une ni l'autre, ni les deux ensemble, ne peuvent exister indépendamment du monde extérieur:

Etre empêtrée en soi-même, être obstinée dans le désir de dénouer seule ce qu'on croit être sa propre énigme, voilà la voix toujours présente, la voix constante lorsqu'elle est unique. Une phrase toute simple a causé ce ravage: connais-toi toi-même. . . . Une autre voix peut se manifester isolément lorsqu'elle n'est pas noyée dans la cacophonie, elle répète que . . . la réponse venue du livre, d'un enseignement n'est jamais la bonne. . . . Il arrive que la voix intérieure soit celle qui questionne, qu'elle se dédouble et fasse naître l'autre voix protestaire, c'est ce que j'appelle le dialogue. (RD, 52)

Ces voix intérieures et le dialogue entre elles diffèrent d'une façon importante du dialogue intérieur dont il s'agit chez Bakhtine. Dans ce dernier, "il existe entre le psychisme [le *moi*] et l'idéologie une interaction dialectique indissoluble" (voir la note 15), ce qui veut dire que la lutte entre les deux ne favorise ni l'un ni l'autre. Dans le cas des voix intérieures de Théoret, par contre, il y a un aspect de défiance de la part du sujet à l'égard de ce qui vient de l'extérieur. Pour

Théoret, le terme "turbulence intérieure" signifie quelque chose de perturbateur, qui dérive de l'oppression de la dominée par un système de pouvoir. Cette situation dérive à son tour du fait que "la conscience constitue un fait socio-idéologique":²¹ "Les processus qui déterminent pour l'essentiel le contenu du psychisme se déroulent non dans l'organisme mais en dehors de lui, quoique l'organisme individuel y prenne part."²² Ce qui se trouve en dehors du psychisme du sujet est "toujours déjà là," et réside par ailleurs dans la parole - "le signe le plus pur, le plus démonstratif" - et donc dans le langage:²³

Par nature, le psychisme subjectif est localisé à cheval sur l'organisme et le monde extérieur, pour ainsi dire *à la frontière* de ces deux sphères de la réalité. C'est là qu'a lieu la rencontre entre l'organisme et le monde extérieur, mais cette rencontre n'est pas physique: *l'organisme et le monde se rencontrent dans le signe*.²⁴

Là où en principe on parle de l'identité du sujet comme si l'identité se rattachait au sujet en une unité statique, France Théoret se concentre dans ses essais sur le sujet en tant que projet toujours en cours. La recherche de l'identité est donc une activité: "L'identité n'est pas une figure, elle est peut-être un projet, elle est interrelation, connexion avec d'autres" (RD, 107). Toute interrelation entre le *je* et ce qui lui est extérieur dépend de la langue qui est "toujours déjà là." France Théoret *est située* dans la langue avant de pouvoir *se situer*. Ce n'est qu'au moyen de la langue, tout en reconnaissant son pouvoir inéluctable de manipuler ceux qui l'utilisent, qu'elle peut agir: "On ne s'approprie pas la langue, on devient un sujet pensant dans la langue" (RD, 17). Elle croit qu'il faut à la fois "bien consentir à la

---

²¹ Le marxisme et la philosophie du langage, 46.

²² Le marxisme et la philosophie du langage, 46.

²³ Le marxisme et la philosophie du langage, 31.

²⁴ Le marxisme et la philosophie du langage, 47.

langue pour écrire quoi que ce soit" (RD, 17), et maîtriser celle-ci "pour mieux éprouver le sentiment de la langue" (RD, 14). Écrire, comme "l'autre voix protestaire", est à la fois un acte de résistance et de devenir. Bien que la langue soit "toujours déjà là," déjà organisée et d'accès difficile pour les femmes - "du lieu de mon retrait, la langue est patriarcale, soit" (RD, 17) -, France Théoret affirme son désir d'être reconnue là-dedans, insistant sur le fait que "le code de la langue m'interpelle plus encore que sa transgression" (RD, 14). Remplacer la langue patriarcale par une langue nouvelle n'est pas faisable. France Théoret semble insister sur le fait que c'est le rapport entre son *je* et la langue qui importe, et non pas la création et le renforcement d'encore une autre opposition binaire:

Le langage au féminin n'est pas une langue nouvelle au sens où il faudrait parler d'un nouvel idiome. Le langage au féminin est déplacement du symbolique. Il est plus que l'affirmation d'une identité, il est une autre version du réel encore en train de s'élaborer.
(RD, 152)

Mais ce "langage au féminin," déplace-t-il vraiment le symbolique? La femme-sujet dans la poésie de Théoret, bien qu'elle essaie de résister, se trouve devant une force fixe; comme nous le verrons, elle se trouve en fin de compte bloquée dans sa marche en avant.

L'ordre symbolique est fondé sur la séparation entre le symbole et l'objet symbolisé. En d'autres mots, le symbole devient langage en permettant au mot de se séparer de son emploi quotidien, de sorte que le symbolique a le pouvoir de faire de la langue une sorte de "club" fermé à l'ici et maintenant. Le symbolique, comme la langue, préexiste toujours au *je* ici et maintenant qui veut s'en servir. Si la langue est patriarcale, le symbolique l'est lui aussi; et comme la langue, le symbolique semble être fermé aux femmes. "Ces dernières années, l'entreprise la plus considérable des femmes est certes la réévaluation de la position du sujet dans le

champ symbolique. Changer la langue. Entre autres, donner un contenu symbolique au mot *femme* et non plus à l'*éternel féminin*" (RD, 35).

Dans ses réflexions sur le code symbolique, France Théoret parle généralement en tant que femme plutôt qu'en tant que simple "individu." Cela ne veut pas dire cependant qu'elle parle comme "représentante" des femmes: "Je sais difficilement dire les femmes parce que j'écris les tremblements de l'être, les processus psychiques et ne peux le faire en pensant à toutes les femmes" (RD, 34). Mais son rapport au symbolique dans le système patriarcal, à mon avis, ne peut qu'être celui de toutes les femmes en tant que "minorité" dominée.

Tout comme le symbolique dérive du système patriarcal, "l'autre" aussi y est toujours relié d'une façon idéologique.²⁵ Tandis que Bakhtine traite de l'idéologie comme partie intégrante de tout système culturel, Théoret se concentre sur l'aspect du pouvoir où il se trouve une dominée et un oppresseur. Lorsque France Théoret parle d'autres écrivain(e)s c'est souvent de l'influence et du pouvoir du patriarcat sur la vie des femmes qu'elle parle. Dans l'essai "La vieille petite fille," par exemple, elle réfléchit sur la question de la maternité à partir d'une citation tirée de La Promenade au Phare de Virginia Woolf. Théoret se demande "si devenir mère n'était plus nécessairement une fatalité, pouvait-il alors être de l'ordre du désir?" (RD, 78), et répond tout de suite à sa propre question: "Or il m'arrive de croire que l'idéologie a pris la relève du destin ou de la fatalité" (RD, 78). L'idéologie à laquelle elle fait référence porte sur les valeurs que la société accorde au "sujet de la maternité et de la paternité" (RD, 79). C'est en passant brièvement en revue le récit de Lily Briscoe et en citant quelques passages pertinents du *Journal* de Virginia Woolf que Théoret aborde le problème de l'excentrement des femmes face à l'image du Père:

---

25 Le terme "l'autre" comprend les personnes, par opposition au "réel" et à l'"imaginaire" qui traitent de la culture, de l'idéologie, etc.

Ni la mère comme personnage principal, ni le père comme elle [Woolf] le dit dans le *Journal* mais le vide du centre. Le centre vide est l'espace du doute, celui de la narratrice qui fait n'étant pas sûre de faire. Elle fait malgré un vide de savoir. C'est l'expérience même de l'excentrement. (RD, 79-80)

La "vieille petite fille" dans ce cas est donc la femme "excentrée" qui n'est pas mère, mais qui approche de l'âge où elle "ne risque plus de subir l'attraction séductrice du désir d'être mère" (RD, 80). Elle se trouve simultanément dans le passé et l'avenir, mais non pas dans le présent; elle n'a pas de centre. Comment faire accorder cela avec l'affirmation de l'auteure que "[l]e passé ne m'intéresse que pour agiter le devenir. L'ici et maintenant n'est pas aboli et n'est pas mémoire non plus?"

Ce sont l'écriture et l'acte d'écrire qui rattachent le *je* de France Théoret à la langue. Écrire veut dire se mettre en présence de la langue qui définit la subjectivité et les rapports, et qui est donc à la base du symbolique, du réel, et de l'imaginaire: "Ce que j'écris est de l'ordre de la passion en quête du réel" (RD, 33), "Écrire l'imaginaire du réel" (RD, 123), "J'écirai pour faire voir les dégâts psychiques de la civilisation" (RD, 46). Le réel et l'imaginaire sont interdépendants. Le réel - le fait inéluctable de la vie - est à la fois un état et un processus: situant le *je* dans le système de valeurs qui est à la base de la culture et de l'idéologie, il préexiste au *je*, mais peut être influencé par lui. Être face au réel c'est faire partie du processus de la culture et des idéologies déjà bien systématisés.

En dépit de l'impossibilité de confondre le monde représenté et le monde représentant, en dépit de la présence immuable de la frontière rigoureuse qui les sépare, ils sont indissolublement liés l'un à l'autre, et se trouvent dans une action réciproque constante. . . . L'oeuvre et le monde dont elle donne l'image pénètrent dans le monde réel et

l'enrichissent. Et le monde réel pénètre dans l'oeuvre et dans le monde qu'elle représente.²⁶

Le défi pourtant est de garder l'individualité du *je* en même temps que de se lancer dans la mêlée qu'est la société. Le *je* - fictif ou réel - provient de la nature et de la culture, c'est-à-dire qu'il est en partie "donné" et en partie "conçu." Il ne s'agit pas d'opposition mais de coexistence. "Il s'agit . . . d'inventer un sujet capable de déterminer un parcours incluant ce qui tient de la nature et de la culture" (RD, 152). La culture, elle aussi, est en partie "donnée" et en partie "conçue": même si elle est bien systématisée avant que l'individu entre là-dedans, ce sont en même temps les individus qui la systématisent. Étant donné alors qu'une partie de la culture est "donnée", on peut choisir de quelle manière on veut s'y intégrer: on peut devenir actif au lieu de rester passif.

Dois-je l'avouer, il y a une sorte de terreur à la frontière de la fiction telle que je la pratique, et que je puisse arriver encore à me relier à la culture m'apparaît le chaînon vital. . . . Je cherche à rejoindre la culture, la culture au sens restreint du terme, celle-là même qui peut être garante du fait de penser, celle qui est essentiellement choisie. (RD, 100)

Théoret veut se relier à la partie "essentiellement choisie" - la partie "conçue" - de la culture, mais c'est contre la partie "donnée" qu'elle lutte dans sa poésie. La "terreur à la frontière de la fiction" est celle qui dérive de sa rencontre avec cette partie donnée, et qui la bloque.

Pour Théoret, l'imaginaire est toujours "l'imaginaire du réel," c'est-à-dire qu'il ne peut pas exister sans le réel. C'est l'imaginaire qui rend supportable le réel.

---

²⁶ Esthétique et théorie du roman, 394.

Écrire l'imaginaire du réel m'amène à choisir la fiction. . . . Le réel me donne à imaginer, le réel passe par du langage qui me permet de faire des suppositions, d'énoncer des hypothèses, de conjuguer des fabulations. J'écris pour faire connaissance avec le réel parce que les mots ont une consistance autre que la réalité. . . . Précisément à cause de la dure réalité, les mots font apparaître un surcroît d'imagination rendant plausible le réel. Les mots sont nos médiateurs, ils sont entre soi et le monde. (RD, 126-127)

La vérité, la fiction, le *je*, l'*autre*, le réel, l'imaginaire, le symbolique: toutes ces "catégories" sont nettement reliées entre elles. "Un *je* ontologique traverse les faits de la fiction entre l'imaginaire et la *doxa*, à la recherche d'expériences dont les fondements ne peuvent se trouver que dans le langage" (RD, 128). Ce qui est bien évident dans la discussion de ces catégories c'est qu'il n'est pas possible d'en traiter une sans les traiter toutes. Elles ressemblent aux perles dans le filet d'Indra: chacune d'entre elles reflète toutes les autres en même temps qu'elle est reflétée dans toutes les autres. Comme les perles tournent continuellement dans la lumière, ces catégories sont toujours en cours. En parler, c'est parler de rapports et de processus, et non de quelque chose de statique.

J'ai parlé jusqu'à présent des rapports et de la conjonction des catégories comme si ceux-ci constituaient une toile dans laquelle chaque fil se détachait nettement de tous les autres. On pourrait cependant voir le chevauchement de tant de catégories, et même de tant de mots dans la langue qui les définit, comme un noeud à dénouer:

D'où viendraient les mots pour écrire, si ce n'est de soi et des autres?
D'où viendraient les mots, si ce n'est de l'appréhension de soi et du monde? La pratique esthétique liée à une conscience féministe interroge son rapport à la réalité: on le voit, c'est le mot *rapport* que je

questionne. Le rapport que j'ai décrit est un noeud, pourrait-on dire métaphoriquement. (RD, 53)

C'est ce rapport devenu noeud - le dialogue contrecarré, et le projet de la femme-sujet bloquée - qui symbolise le mieux la position de la femme-sujet dans la poésie de Théoret, et qui fera l'objet de l'analyse subséquente.

Gould, Dupré, Smart

Les trois analyses les plus approfondies de l'ensemble de l'oeuvre poétique de France Théoret jusqu'à maintenant sont celles de Karen Gould dans *Writing in the Feminine. Feminism and Experimental Writing in Quebec*, de Louise Dupré dans *Stratégies du vertige* et de Patricia Smart dans *Écrire dans la maison du père*. Dans son livre, Karen Gould traite de l'écriture de Nicole Brossard, de Louky Bersianik et de Madeleine Gagnon aussi bien que de celle de France Théoret. Le chapitre qu'elle consacre à Théoret, "Voicing the Agony of Discourse", se concentre sur la manière souvent contradictoire dont Théoret, en tant que femme, se situe par rapport à "the totalizing trap of patriarchal language" (WF, 202). Les trois mots clefs - "voicing", "agony" et "discourse" - nous présentent ce que Gould croit être les aspects les plus importants de l'oeuvre de Théoret en général, et en particulier dans les trois recueils de poésie, *Bloody Mary*, *Nécessairement putain* et *Une voix pour Odile*. La voix que Théoret essaie d'établir, selon Gould, est celle multiple et multidirectionnelle de la femme qui est toujours absente du discours patriarcal. Dans *Bloody Mary* la voix accablée de l'histoire de la reine Marie I d'Angleterre et de la Vierge Marie, parmi beaucoup d'autres Marie célèbres, se trouve aliénée: "For the female voice struggling to speak in *Bloody Mary*, both body and language, outside and inside, have come to resemble alien ground" (WF, 211). Celle d'*Une voix pour Odile* est "a generational voice, one that seeks to unite families of women and, ultimately, bond the personal and collective spheres of women's experience"

(WF, 216). Gould souligne le fait que Théoret voit l'identité de la femme comme toujours façonnée par le système patriarcal. Ce dernier a besoin de dominer complètement la femme, et c'est la raison pour laquelle elle est "nécessairement putain": "Both the cultural and symbolic positioning of the whore are clearly the results of male fear . . . thus, she exemplifies more fully than any other the object of the male look" (WF, 223).

L'agonie dérive de la lutte dans et contre la langue: "For Théoret, language is formulated, if at all, with the greatest of pain. [...] Théoret is locked in deadly battle with a language, a personal past, and the institutional forces that she holds responsible for the unnatural silencing of women" (WF, 204). Gould fait référence à la contradiction qui se trouve dans "the agony of articulation and a secret love of words" (WF, 221). Elle nous rappelle constamment que Théoret décide de lutter contre le patriarcat en maîtrisant la langue qui l'exclut afin d'y revendiquer sa propre place. Puisque la femme est en train de se tirer de l'emprisonnement du système patriarcal, mais n'a pas encore atteint une subjectivité indépendante, elle habite un espace de l'entre-deux. C'est la situation de la femme dans *Nécessairement putain*:

Here a female speaker attempts to situate herself among words in the uneasy space she claims as her own, on the boundary between confinement and freedom, between continual objectification and the formulation of a radically new notion of female subjectivity. It is an agonizing space. (WF, 229)

En somme, Gould s'attarde sur ce qu'elle voit comme des oppositions binaires - dans le sens d'une dialectique - dans l'écriture de Théoret. Elle les voit comme des oppositions que Théoret essaie de résoudre dans le "precariousness of female identity in language and in culture" (WF, 243). La connotation de cet "espace angoissant" de l'entre-deux dans l'analyse de Gould est celle d'un espace

statique où l'on arrive ou se situe et qu'on essaie de quitter. A la différence de Gould, je crois qu'il s'agit d'un processus bloqué où le projet de la femme-sujet est en train de se réaliser, et pas nécessairement située dans une position fixe. En d'autres mots, l'entre-deux dans l'analyse de Gould dérive de la recherche d'une solution à partir des positions fixes, tandis que je me concentrerai sur la perspective dialogique où aucune position n'est jamais fixe.

L'approche de Louise Dupré dérive de la narratologie et porte sur "l'écart entre le dire et le faire, [où] l'énoncé est en perpétuel déséquilibre par rapport à l'énonciation" (SV, 39). C'est la poésie comme langage qui intéresse Dupré - "le langage poétique [par lequel] l'individu se met en procès" (SV, 26). A la différence de Gould, Dupré souligne que "l'espace de la signification déconstruit le système d'oppositions binaires pour penser autrement le partage entre corps et texte, privé et politique, pratique et théorie" (SV, 27).

La majeure partie de l'analyse de Dupré s'occupe de la question "qui parle?" Elle fait remarquer que "traditionnellement . . . le *je* poétique est identifié à la figure de l'auteure" (SV, 35), mais que chez Théoret "le *je* n'arrive pas à se constituer" (SV, 35). Autrement dit, c'est le processus qui l'emporte sur le résultat; c'est l'énonciation - l'acte de dire (ou d'écrire) - qui l'emporte sur l'énoncé - ce qui est dit (ou écrit). Dupré s'attarde sur la formule fréquente "je suis" afin de souligner l'importance de "l'expérience plutôt que de l'expérimentation" (SV, 39-40) dans l'écriture de Théoret.

Selon Dupré, une des raisons pour laquelle le *je* n'arrive pas à se constituer chez Théoret, est son aspect de multiplicité. Quelques-uns de ces *je* "correspondent à des moments autobiographiques" (SV, 43), et "représentent des étapes différentes de la conscience" (SV, 44). Dupré souligne le fait que la voix de l'auteure est celle de toutes les femmes à la fois, mais que ces voix restent toujours indépendantes les unes des autres et ne fusionnent jamais en une voix unique. Même le *elle* "est un *je*

qui se tient à distance pour mieux se voir" (SV, 47). La séparation entre l'énonciation et l'énoncé produit donc un *je* "objectivé." De cette façon Théoret réussit à lier l'individuel et le collectif, le *je* et le *nous*. Puisque aucun des individus qui constituent chaque *je* ne servent à faire disparaître les autres, il s'ensuit que "les contraires ne s'excluent plus: toutes les contradictions existent en même temps, modifiant la perception de la réalité" (SV, 53). Quant à la question "comment distinguer entre l'auteure, la narratrice, le 'personnage'?" (SV, 58), Dupré insiste sur le fait que la réponse en est une d'inclusion au lieu d'exclusion. La "résurgence de la subjectivité" (SV, 58) dans la poésie, surtout dans celle de Théoret, pose "un *moi* volumique, kaléidoscopique" (SV, 58).

Dans la section "La modernité en question" Dupré reprend l'idée que l'écriture de Théoret en est "une de l'expérience plutôt que de l'expérimentation" (SV, 59). D'après elle, le féminisme de Théoret, en soulignant la subjectivité, fait passer la poésie de la modernité qui a cherché "la neutralité du corps, l'évacuation du sujet et du sens" (SV, 18), à la postmodernité - "cet autre point de vue qui opère plutôt par addition que par soustraction ou discrimination" (SV, 20). C'est une écriture qui pose "une philosophie de la différence procédant par multiplication plutôt que par division" (SV, 21). Ainsi l'écriture de Théoret est toujours située dans un entre-deux des genres.

Selon Dupré, un tel espace - cet entre-deux qui correspond à l'"espace angoissant" dont parle Gould -, puisqu'il n'appartient "purement" ni à un pôle ni à l'autre, est celui de l'impureté. Écrire dans un tel espace est "une entreprise de contamination: du contraste même entre la fiction et la théorie, la poésie et la prose, l'énonciation et l'énoncé, il se crée un dialogue ouvrant sur une béance qui, loin de résoudre les oppositions, leur donne du jeu" (SV, 80). A la différence de Dupré, je proposerai que ce "dialogue" n'est pas réalisé dans l'écriture de Théoret, et que c'est cet échec qui est à la base de l'obstruction de la femme-sujet là-dedans.

Dans son livre *Écrire dans la maison du père*, Patricia Smart a choisi comme titre du chapitre sur l'écriture de France Théoret: "Appropriier Électre." C'est la position d'Électre, "par où l'existence des femmes a toujours soutenu la structure de la Maison du Père, que ce soit par complicité ou par défaite" (EM, 298), que Théoret, en tant que femme, cherche à s'approprier. L'analyse de Smart porte sur "l'émergence de cette voix qui n'a jamais parlé, qui tâtonne, se brise, se retourne contre elle-même" (EM, 296). Cette voix est celle d'Électre qui "est promise au tombeau, [où] elle sera emmurée vivante, lui promet-on, ses cris seront étouffés."²⁷ "La voix qui émerge ne naît pas dans le vide, mais plutôt à l'intérieur des modèles et des comportements imposés par la famille et la culture" (EM, 299). C'est la façon dont Théoret fait émerger cette voix - dont elle s'approprie cette voix - que Smart voit comme la force la plus importante dans l'écriture de Théoret: "France Théoret se distingue des écrivaines des générations précédentes par sa conscience d'écrire en tant que femme, dans une relation avec la collectivité des autres femmes, et à l'intérieur d'un langage et d'un ordre symbolique dans lesquels la réduction de la femme à un statut d'Autre ne fait plus de doute" (EM, 296).

Smart nous rend conscient des modalités par lesquelles Théoret - aussi bien que d'autres écrivaines féministes comme Nicole Brossard, Louky Bersianik et Madeleine Gagnon - approprient leur position dans le système patriarcal afin de le déconstruire:

La récupération de la figure de la mère, la patiente archéologie des mythologies du passé à la recherche de traces féminines, l'exploration de nouveaux rapports entre les 'dualités' du corps et de l'esprit, de l'émotion et de la pensée, de la fiction et de la théorie qui ont été séparées en catégories étanches par la culture patriarcale, sont autant

---

27 France Théoret, Nous parlerons comme on écrit (Montréal: Les herbes rouges, 1983) 113.

de facettes de la déconstruction de l'ordre symbolique patriarcal entreprise comme une tâche partagée dans leurs écrits (EM, 297).

D'après elle, le tombeau où s'est enfermée Électre ressemble à la prison du langage patriarcal où est emprisonnée la femme aujourd'hui. Cette "maison paternelle emprisonnante" (EM, 302) est "la prison des représentations" (EM, 301). Pour que l'on puisse y échapper il faut "entrer dans la maison de la représentation réaliste, et . . . l'ouvrir grande pour y faire entrer le réel" (EM, 303).

Le "réalisme patriarcal" correspond au système figé des oppositions binaires; le "réel" de la femme est ce qui déconstruit de telles dualités. Smart aborde l'ouverture du système patriarcal de la même façon que le fait Théoret dans ses essais - en posant des questions qui sont elles-mêmes des ouvertures: "Comment suggérer une *direction* dans l'infinie densité des signes sans retomber dans l'ancien dualisme?" (EM, 305). Smart suggère que "par un savant tissage de procédés 'réalistes' et 'modernes', France Théoret renouvelle la tradition réaliste, inscrivant la marche de la nouvelle femme-sujet dans le champ du corps, des idéologies et de l'histoire contemporaine" (EM, 323).

Smart saisit dans l'écriture de Théoret une lutte qui est à la fois une lutte "contre" et une lutte "pour." La première est celle de la voix féminine, et du corps féminin "si longtemps bafoué par les idéologies et condamné à la reproduction de l'espèce et des codes de la domination" (EM, 318), tandis que la deuxième est celle "d'un art engagé . . . qui permette plutôt l'écoute des voix muettes écrasées par la culture" (EM, 317). En posant des questions, en créant des ouvertures comme le fait Théoret, Smart suggère qu'il n'y a pas de réponses définitives; il n'y a que le processus qui relie ce qui était à ce qui sera.

Tandis que Smart suggère que "l'existence des femmes a toujours soutenu la structure de la Maison du Père, que ce soit par complicité ou par défaite," je dirais que c'est *et* la complicité *et* la défaite de la femme-sujet dans la poésie de Théoret

qui garantissent la perpétuation de son propre emprisonnement dans ce que Smart appelle "la Maison du Père." Il s'ensuit que "l'exploration de nouveaux rapports entre les `dualités'" dont parle Smart à l'égard de l'écriture de Théoret ne déconstruit pas l'ordre symbolique patriarcal, mais le laisse à sa place.

Bakhtine et Théoret

Gould, Dupré et Smart soulignent toutes les trois le fait que Théoret est une femme, et qu'elle traite de la subjectivité de la femme face à une culture patriarcale. Louise Dupré souligne que "la femme" est "un mot-clef engendrant un réseau thématique signifiant, le plus signifiant peut-être de l'oeuvre."²⁸ Karen Gould écrit pour sa part que: "[o]ne of Théoret's principal preoccupations since the mid-1970s has . . . been the question of whether or not - and if so, at what price - it is possible to insert the feminine into writing as a means of seizing cultural control over self-definition and to thereby pluralize the field of cultural meanings."²⁹ Enfin, d'après Patricia Smart,

France Théoret se distingue des écrivaines des générations précédentes par sa conscience d'écrire en tant que femme, dans une relation avec la collectivité des autres femmes, et à l'intérieur d'un langage et d'un ordre symbolique dans lesquels la réduction de la femme à un statut d'"Autre" ne fait plus de doute.³⁰

De telles approches de l'oeuvre de Théoret sont évidemment nécessaires et importantes. Je l'aborderai pourtant d'un point de vue qui favorise davantage

---

²⁸ Louise Dupré, Stratégies du vertige (Montréal: Les éditions du remue-ménage, 1989) 33.

²⁹ Karen Gould, Writing in the Feminine. Feminism and Experimental Writing in Quebec (Carbondale & Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1990) 203.

³⁰ Patricia Smart, Écrire dans la maison du père (Montréal: Québec/Amérique, 1990) 296.

l'aspect *dialogique* de la subjectivité que sa spécificité sexuelle - ce qui ne veut pas dire que je ne tiens aucun compte de cette dernière. C'est avant tout l'importance des relations de communication dans la poésie de Théoret qui m'intéresse - c'est-à-dire la façon dont la femme-sujet se voit, et la façon dont elle tente d'entrer en dialogue avec les autres êtres et avec la culture ambiante.

La question demeure pourtant: le dialogisme bakhtinien peut-il permettre une entrée à la problématique de la subjectivité telle qu'elle se présente dans l'oeuvre poétique de Théoret? Bien que les théories de Bakhtine jouissent d'une certaine faveur ces dernières années, certains commentateurs y trouvent un défaut qui vient de l'absence de la catégorie spécifique de la femme-sujet et de son rapport au patriarcat. Il s'ensuit, d'après ces derniers, que les théories dialogiques de Bakhtine ne sont pas valables dans le domaine de l'écriture des femmes. D'autres critiques ajoutent que ces théories ne traitent pas de l'hétérogénéité du sujet lui-même. Bien que Bakhtine ne traite pas spécifiquement de la subjectivité de la femme ni de l'hétérogénéité du sujet en général, cela ne veut pas dire que ses théories ne peuvent pas servir à en dégager le sens. Je ne suis donc pas d'accord avec Régine Robin, qui dit à propos de "la problématique bakhtinienne" qu'elle

ne permet pas d'envisager le clivage du sujet, une parole hétérogène qui ne soit pas une parole provenant d'un sujet souverain, d'un sujet qui puisse se situer de toutes sortes de façons par rapport à sa langue et à ses langues. Bakhtine ne peut penser ce qui se joue dans l'investissement imaginaire et inconscient de la langue.³¹

Je démontrerai au contraire dans le deuxième chapitre que l'architectonique et le dialogisme bakhtiniens aident bien à aborder "le clivage du sujet" - en particulier celui de la femme-sujet tel que présenté par Théoret.

---

³¹ Régine Robin, Le roman mémoriel (Montréal: Les Éditions du Preamble, 1989) 169-170.

Dale M. Bauer écrit: "What is missing from the dominant mode of Bakhtin scholarship is any interest in gender theory or sexual difference in a materialist-feminist practice." Elle souligne pourtant que: "A materialist-historical practice is certainly *in* Bakhtin. . . . The conjunction of feminism and dialogism allows me to read the contradictory moments of representation and sexual difference."³² En d'autres mots, les théories de Bakhtine, même si elles ne s'adressent pas de façon spécifique à la problématique de la subjectivité de la femme, n'excluent pas une interprétation féministe.

J'ai choisi l'approche dialogique parce qu'elle me permet d'aborder l'oeuvre poétique de Théoret d'un point de vue quelque peu différent de ceux de Gould, Dupré et Smart. Bien qu'il soit évidemment impossible d'ignorer la spécificité sexuelle de la femme-sujet dans l'écriture de Théoret, je me pencherai surtout sur l'architecture des rapports dialogiques sujet/sujet, sujet/autre et sujet/réel, afin de mesurer l'importance du dialogue dans la formation de cette subjectivité "au féminin."

---

32 Dale M. Bauer, Feminist Dialogics A Theory of Failed Community (Albany: State University of New York Press, 1988) xiii-xiv.

CHAPITRE I

LA VIEILLE PETITE FILLE

France Théoret se sert de l'image de la "vieille petite fille" dans sa poésie (Nécessairement putain et Une voix pour Odile) comme elle le fait dans ses essais. La contradiction apparente de cette image tient au fait que la femme-sujet se situe et est toujours située dans un présent tellement influencé par le passé et l'avenir qu'il devient un entre-deux. Il résulte de cette situation l'obstruction du projet de la femme-sujet. Théoret parle de "toutes les autres [femmes], les intouchables des générations où l'amour ça n'existe pas, celles qui ne savent pas s'aimer" (NP, 30). Elle suggère que c'est l'idéologie, "toujours déjà là," qui situe toute femme avant qu'elle ne puisse créer son propre rapport au monde: "Elles sont nées ridées et fatiguées" (NP, 30-31). Dans *Le hall de gare*, Théoret fait dire au *je* presque la même chose: "Pire, je suis née ridée et vieille, une coquille vide" (VO, 47). La femme entre dans le monde déjà prête à en sortir sans pouvoir rien y changer: "En commençant, je termine. Entre deux, rien" (BM, 14). Ne rien faire sauf servir les autres, c'est depuis toujours son lot: "c'est vieux cette histoire de la vieille enfant qui a gagné sa vie depuis qu'elle est au monde et plus encore tout fait pour vous plaire" (NP, 37).

Théoret cherche à "dénouer le cercle enchanteur autour de qui ne s'aime pas" (NP, 31); elle cherche à "faire bouger l'apparis le corrigé le renié le désapparis le perdu retrouvé ressassé qui fuit s'engage se retourne une poursuite un passage une passade" (VO, 13). Dans les prochains chapitres je tenterai de suivre dans les rapports sujet/sujet, sujet/autre et sujet/réel, la trace de Théoret en tant que femme-sujet dans Bloody Mary, Une voix pour Odile, Nécessairement putain, Vertiges et Intérieurs. D'abord je présenterai un résumé de ces derniers.

Bloody Mary nous montre la jeune femme enfermée dans les images de "Bloody Mary Holy Mary Crunchy Mary. Monument à la gloire du fils" (BM, 9) - elle qui cherche à s'ouvrir au monde mais qui y arrive comme partie d'une histoire toujours déjà là dans un village et une école sans issue, et qui finit enfin par déparler.

Dans la première partie d' Une voix pour Odile, Théoret se concentre sur une tante disparue, Odile, dont il ne reste que "la voix à inventer l'écho de la voix le rappel de la voix qui se noie" (VO, 24).³³ Ensuite la femme-sujet se présente devant le miroir comme la fille du bar dans le tableau de Manet: la serveuse qui se cherche dans le reflet qui lui vient de sa propre image et de l'image qui lui est renvoyée par l'homme. "Cette mort, là-bas", "Le livre de la peur", "Le hall de gare" et "Le sang" présentent une vie dominée par la mort et la peur, et par l'homme qui seul peut déranger le rythme de son sang qui coule avec le cycle de la lune: "le sang heureux [qui la] fait renaître" (VO, 50). Comme elle se regarde dans le miroir, elle se voit aussi dans son rapport avec ses amies Norma et Lyliane dans "Lettre sur la fiction à mes amies étrangères." Elle se voit étrangère par rapport à elles: "Si je me vis étrangère, il m'est plus facile de vous le faire savoir à vous mes amies étrangères" (VO, 51). Théoret utilise son écriture comme "Plaidoyer pour le droit à l'existence des femmes" (VO, 58) en même temps qu'elle insiste, en citant Antonin Artaud, sur le fait que "Toute écriture est de la cochonnerie" et qu'elle hait "le jeu citationnel" (VO, 65).

Théoret prétend dans Nécessairement putain que l'homme impose à la femme le rôle de putain. Étant donné le système patriarcal qui exige la servitude de la femme, celle-ci ne peut que se prostituer pour survivre. L'homme a la parole, la femme son cul: "Il n'y a pas de paroles parce qu'il y a mon cul" (NP, 17). La fille du

---

33 Selon Gould et Smart, "Odile" est la tante de l'auteure, mais Dupré dit: "Odile Blais, la grand-mère de l'auteure" (SV, 60).

bar est encore présente dans ce recueil, mais il y a aussi la guerrière - "Les mots ne me sont plus donnés. L'imagination morte depuis toujours. Que reste-t-il? Des lignes d'impossible fuite. Il n'y a plus d'issue sinon peut-être à venir de la vigilante guerrière" (NP, 50). Enfin nous est présentée pour la seule fois dans la poésie de Théoret la jeune femme assurée.

Elle est là comme, toujours comme, en tant que, voulant dire, s'arrêtant sur qui est là et s'ouvre extérieure d'un rêve retourné, elle se prête généreuse, elle s'offre globale, elle dépasse, elle émerge, elle signifie sans alourdir, elle présente, elle ne se raréfie d'aucune substance, elle éclaire, elle entraîne et réunit, elle voulant que ça soit et ça se fait, elle inclut, elle transparait, elle par ce qu'elle allume sans contraindre, elle fardée ou non, elle au départ et à l'arrivée des choses, elle marche et ça se voit. (NP, 23)

Vertiges nous offre comme matière première du vertige "l'empilage du verbe", "la rengaine" et "le rire spiralé" (V, 4-6). Les poèmes sont parsemés de "graffiti gris sur noir [qui] débordent les pages" (V, 16). Théoret semble suggérer qu'ils valent mieux que ce qu'on appelle la poésie: "J'ai lu les poètes et les mots battent au bord du vide" (V, 15). Comment aborder le réel quand "Tous les réalismes ont la peau épaisse" (V, 14)? Le vertige qu'est la langue est très évident dans "Traduction" - texte sans ponctuation et sans démarcation aucune - rien que la vague des mots sans répit. Comment s'orienter dans le dédale sans modèle sauf celui de l'autre: "D'une saison l'autre, j'ai vu s'exhiber des modèles. Il y en a pour tous les goûts de papa, de la voisine, de l'amie de mon frère, de ma collègue de bureau, du militant syndical" (V, 33)? Et encore une référence à la putain, et au chemin du viol réel et métaphorique.

Enfin, Intérieurs - ceux des femmes comme des maisons qu'a fait construire l'homme afin d'y vivre. Ce qui reste de la femme c'est le "vide une vaste demeure

délabrée/ singulière et froide présence" (I, 3), "vacuité inaltérable telle [sic] un signe/ le référent précis évacué" (I, 17).

Plusieurs recueils, un seul thème: celui de la femme-sujet qui essaie de se créer en se situant dans les rapports sujet/sujet, sujet/autre et sujet/réel. J'aborderai donc l'oeuvre poétique de Théoret comme un seul grand ouvrage qui est toujours en cours, et dans lequel l'architecture des relations de communication est de la plus haute importance.

CHAPITRE II

DU MIROIR, DE L'ÉCRITURE, DU CORPS: LE RAPPORT SUJET/SUJET

Quand on parle du *sujet* dans la poésie de Théoret, de quoi exactement parle-t-on? L'expression de la subjectivité exige la présence de "quelqu'un" qui dit "je," devenant ainsi le sujet d'un discours direct. Mais "quelqu'un d'autre" peut répondre à ce discours en utilisant le même mot "je," de telle sorte qu'à son tour il devient le sujet de son propre discours. La subjectivité dans la langue dérive donc de l'appropriation temporaire du mot "je" par celui qui parle à un moment donné. Émile Benveniste dit que *je* est un "signe vide" que remplit le sujet parlant; Roman Jakobson, quant à lui, appelle le "je" "a shifter." En tout cas il est indéniable que le *je* du discours appartient toujours à la personne - au sujet - qui parle.

Mais le *je* écrit? Dans ce cas le *je* peut appartenir à l'auteur ou à un personnage créé par l'auteur. Il peut aussi être le sujet d'un discours rapporté. Quand Théoret écrit *je* dans sa poésie, qui remplit ce signe vide? Si le *je* n'est pas l'auteur, peut-il être quelqu'un d'entièrement distinct de l'auteur? N'importe qui peut appartenir au *je*, et ce n'est que par la médiation de l'auteur que cette appartenance existe tant soit peu. Les *je* dans la poésie de Théoret ne se distinguent pas entre eux en ce qui concerne leur rapport au monde ambiant. La polyphonie dans sa poésie est celle des positions spatiales et temporelles, et non pas de voix indépendantes. Autrement dit, lorsqu'on lit *je* dans la poésie de Théoret, on lit "des étapes différentes de la conscience" de France Théoret. Le contexte dans lequel le *je* se trouve change, mais le propriétaire du *je* ne change pas.³⁴

---

³⁴ Comme le dit Louise Dupré, "Traditionnellement en effet, le *je* poétique est identifié à la figure de l'auteure" (p.35). Pourtant, la poésie de Théoret n'est pas du tout traditionnelle, et il faut donc souligner que cette identification du sujet et de l'auteur dans sa poésie survit à "l'éclatement" du genre traditionnel.

Quant au fait que "le *je* n'arrive pas à se constituer," et qu'"[i]l apparaît en situation d'immanence, de non-maîtrise," cela ne veut pas nécessairement dire, comme le suggère Louise Dupré, que le *je* de Théoret est moins "personnalisé" ou moins "fort" que celui dans la poésie traditionnelle où "le *je* en émane comme une transcendance: il en ressort plus personnalisé, plus assuré, plus fort."³⁵ C'est à cause du fait que Théoret se voit comme nécessairement déplacée et même désarticulée qu'elle se présente comme telle dans sa poésie. En fait, aucun *je* n'est jamais parfaitement "articulé": "il n'y a pas d'unité du je d'identité du je d'un je central" (V, 21). Tandis que "tout le monde dit je mais presque personne n'entend je" (VO, 16), Théoret le dit et l'entend.

Les sujets dans l'oeuvre poétique de France Théoret sont toujours *je* ou *elle*. Si le *je* est toujours Théoret, qui est *elle*? *Elle* représente à la fois Théoret "objectivée" et la femme "subjectivée." Autrement dit, Théoret se situera parfois dans la position d'une autre - dans *elle* - afin de mieux se voir comme sujet, et ce faisant elle donne à la femme la subjectivité que le système patriarcal lui a traditionnellement refusé. Il s'agit enfin du "sujet femme":

L'identité, le savoir, la fiction et la lutte politique tracée à même nos coordonnées femmes devenues sujets fera éclater les vieilles structures. (Le sujet femme: l'égalité à comprendre comme du semblant et la différence à vivre dans la négativité.) (VO, 52)

Le rapport sujet/sujet comprend donc celles entre Théoret et elle-même, en tant que femme individuelle et femme en général.

De quelle façon ce rapport est-il structuré dans la poésie de Théoret? Puisque c'est une relation qui existe à l'intérieur du sujet, il faut se concentrer sur la manière dont le sujet se comprend. Une des images principales qui se trouve dans

---

³⁵ Dupré, 35-36.

cette oeuvre poétique est celle du miroir au moyen duquel la femme-sujet³⁶ essaie de se voir, non seulement dans le sens évident d'un reflet simplement physique, mais aussi dans le contexte d'un sujet qui a beaucoup de mal à se voir en tant qu'entité indépendante face à la société qui l'entoure. Le *moi* que cherche le sujet dans le miroir n'est pas quelque chose de statique; c'est une activité - un projet. L'acte d'écrire, pour Théoret, traite du même problème que l'acte de se regarder dans le miroir - celui de la création de soi:

Both looking into mirrors and reading/writing are attempts to create the self without another person literally present. In the reflection or in the book, there is another presence. Once you objectify yourself into a mirror or onto a page, then that image has a separate reality.³⁷

Selon Jenijoy La Belle, ce processus d'auto-réflexion dans les écrits des femmes se distingue du "stade du miroir" dont parle Jacques Lacan: "This mirror phase, however, is for Lacan a single, originary event. I have found that, for women, mirroring is not a stage but a continual, ever shifting process of self-realization."³⁸ De façon similaire, Luce Irigaray affirme que la femme-sujet cherche le "Je-moi réunis en un accouplement toujours recommencé".³⁹

J'ai déjà abordé de façon générale le phénomène de l'objectivation en se projetant dans l'autre. Ici il s'agit plutôt de s'objectiver au moyen du miroir ou de l'écriture. A quoi s'attend la femme-sujet devant le miroir? Se met-elle devant "le miroir . . . qui, sans mémoire, sans souvenir d'aucunes traces, empreintes, re-

---

³⁶ Je suis conscient du fait qu'il y a une différence subtile dans la signification des expressions "sujet femme" et "femme-sujet", mais j'ai décidé d'utiliser "femme-sujet" afin de garder les mots "femme" et "sujet" aussi bien que le genre féminin.

³⁷ Jenijoy La Belle, Herself Beheld. The Literature of the Looking Glass (Ithaca: Cornell University Press, 1988) 155.

³⁸ La Belle, 10.

³⁹ Luce Irigaray, Speculum de l'autre femme (Paris: Les Éditions de Minuit, 1974) 237.

présente l'image de qui se présenterait devant lui?"⁴⁰ Le problème et l'image sont plus complexes. D'une façon, s'approcher du miroir ou de l'écriture équivaut à s'approcher du regard intérieur - il y a toujours "quelqu'un" qui vous regarde et ce n'est pas un regard passif: "Le regard du dedans furieusement tue. Feuille carnivore la débilité la nuit haletante en cette place risque la destruction. Tu me manges. Je me mange et ne me manque pas" (BM, 8).

D'ailleurs, on ne fait pas que se regarder dans le miroir; on peut y *entrer*: "Elle est entrée vivante dans le miroir et n'en est pas revenue" (NP, 8). Mais où est ce lieu dont elle ne revient jamais? Entre-t-elle, comme l'a fait Alice, dans un monde imaginaire où tout est renversé? Il se peut que oui, dans le sens que la femme-sujet, en entrant dans elle-même, trouve un état de conscience où la raison devient la déraison, la loi devient la folie. "Elle est l'envers du monde mis au monde" (NP, 25). *Etre l'envers* du monde et en même temps *être à l'envers*: "comme il y a un trou dans mon corps à partir duquel je pourrais retourner bout pour bout ma peau par l'envers rouge j'imagine rugueuse torture pour les yeux muette de terreur" (BM, 23). La femme-sujet entre dans la recherche du, et dans l'activité qu'est son *moi*; elle stimule le rapport sujet/sujet. L'image que renvoie le miroir vient de son intérieur - sa conscience et son inconscient.

Tandis que l'Alice qui revient du miroir est la même jeune fille que celle qui y était entrée, la femme-sujet de Théoret n'est pas aussi chanceuse. La jeune femme-sujet qui y entre en s'attendant à voir "[l]écran femme-idéale: l'image de glace retournée" (VO, 34), ne revient pas. La personne qui sort du miroir est à la fois la jeune et la vieille. Tandis qu'Alice habite soit le monde réel ou son envers imaginaire, la vieille petite fille habite simultanément les deux. Il n'y a pas d'opposition mais plutôt une coïncidence d'images. Coïncidence négative plutôt que

---

40 Irigaray, 384.

positive, cependant, selon la perspective de Théoret: "C'est une vieille petite fille au sourire fatigué. Toutes les fées auraient présidé, un jour, à la venue au monde de ce corps de langage? Les mensonges de la déesse mère et la main tendre" (NP, 8). Cette "vieille petite fille" habite les extrêmes de la vie - là où rien n'est encore formé, et rien n'est plus possible. Cette simultanéité de temps provient du fait qu'aussitôt que la femme naît femme, tout lui est refusé:

En ce temps-là au sortir de l'enfance assaillie par les uns, surveillée par les autres, le moi en miroir projeté s'est absenté. Le refuge du logis des rêves s'ouvre grand. A la clôture comme à l'ouverture, les frontières se joignent à un point innommé, figure de l'infini. (VO, 28)

La promesse du corps est écrasée par les mensonges inhérents au langage. A l'intérieur du système patriarcal qui domine le langage, il existe un écart entre le corps et le *moi*, entre le "pré-dire" et le dire. C'est précisément cette aliénation millénaire que souligne Smart, lorsqu'elle fait allusion à "l'esprit séparé du corps" (VO, 28), que la femme a besoin de surmonter afin de se connaître, se comprendre et se créer. Jenijoy La Belle montre comment cet écart, véhiculé par la religion et la philosophie occidentales, est vécu de façon particulièrement aiguë par les femmes:

Seneca said, "No one is free who is a slave to the body." To a very large degree, Western religion and philosophy have depended upon this basic idea of the autonomous self, one that tends to exclude women who form identities in other ways. Perhaps the paucity of female contributions to transcendentalizing traditions has some basis in a woman's unwillingness to define self through its alienation from the body. . . . When women look at themselves in mirrors, they participate in a largely ignored panoply of body/self interactions

programmatically excluded from the metaphysics of masculine self-presence.⁴¹

Ainsi donc, lorsque la femme-sujet se regarde dans le miroir, l'image qu'il lui renvoie ne dérive pas simplement de la *division* du sujet en *je/moi*, mais aussi de sa *fragmentation*. Dans les deux cas la femme-sujet essaie de rassembler les aspects d'elle-même afin de créer et de maintenir le projet du *moi*. Surmonter la division du sujet exige la revendication de son histoire de femme; surmonter la fragmentation exige le rassemblement de quelque chose que l'on - à savoir le système patriarcal - a fait éclater: "Du miroir, forcerai un jour toutes les représentations de l'un qui se tue en mille" (VO, 39). Non seulement la totalité échappe-t-elle à la femme-sujet, mais la raison d'être de la totalité aussi: "A quelle étrange fidélité vouer cette existence? A quelle vision conjuguer sa patience muette, son espérance de métamorphose, femme, support illusoire de la totalité?" (I, 25). Le problème d'une telle recherche de la totalité vient de l'absence de centre ou de base vers lesquels le sujet peut retourner pour trouver une sorte de stabilité: "Le centre est vide. Il n'y a pas de centre" (VO, 11). "Tout désir du centre, de l'identité, de la totalité ou de la fixation me gêne, m'exaspère et me tue. Je ne me suis pas vécue excentrée pour retourner vers je ne sais quelle source" (VO, 64). Mais ce n'est pas non plus la totalité dite patriarcale que cherche la femme-sujet:

L'entendez-vous, je crève des répétitions du déjà-là, du déjà-lu, du déjà-dit. Je m'oblitére mille et une fois par jour. Clichés et mots dits. Envie de cochonnerie. Pédanterie dans la tête. M'échappent les phrases les mots-clés des petits matins. Surir sur place. Vu à des milliers d'exemplaires. C'est cela qu'il m'est échu de traverser. Toutes les fois. Toujours répété. Cette hantise de commencer par le

---

41 La Belle, 172.

commencement jusqu'à la fin ici et maintenant la totalité si souvent entendue redite dans les mêmes termes. Les dits indéfiniment déroulés jusqu'à l'angoisse (prise de gorge) saturation de la totalité. (VO, 66)

Une telle totalité est stagnante jusqu'à la pourriture. Elle n'est pas un centre mais un vortex abrutissant. Mais si toute totalité échappe à la femme, qu'est-ce qui lui reste? "Répéter tous les jours sans fin la totalité ou le vide" (VO, 54). "[É]prouver le vide, au commencement était le rien, une violence inorganisée, puissante, sans nom" (I, 26). L'opposition binaire de la totalité et du vide devient plutôt une simultanéité qui ressemble à la temporalité de la "vieille petite fille." Il se peut enfin qu'il n'y ait pas d'image de soi dans le miroir, mais seulement un masque:

D'image il n'y en a pas. Je regarde se conformer un masque qui n'est pas mien. Poids. Précautions puériles. Les moments solubles dans la mer du temps. Je vis aux prises avec un corps dans un lieu. Encombrée. Obligée. Mangée et d'avoir salué la mort. Toute destruction (NP, 19)

Le rapport sujet/sujet est donc le projet d'un *moi* qui, dans la poésie de Théoret, ressemble à une planète sans axe et en orbite instable. Un tel rapport intérieur, privé de tout point de repère extérieur, rend très difficile toute tentative de se situer - on se situe en principe par rapport à quelque chose qui est en dehors de soi-même. La femme-sujet, en essayant d'échapper au langage restrictif du patriarcat qui exige l'écart entre le corps et l'esprit, cherche donc à se situer, en tant que projet, précisément dans son propre corps - "à l'intérieur cette femme/ en transformation corporelle" (I, 15). Dans *Intérieurs*, Théoret compare ce corps qui situe le projet de la femme-sujet à une maison où "tout l'ordre vital est à réinventer.

... Et ce n'est jamais fini."⁴² Le corps féminin est le lieu qui préexiste au langage patriarcal: "Elle a un corps, elle est un corps. . . . Atteindre du corps qui n'est pas du corps et qui est du corps est si difficile que les mots échouent" (NP, 31-32). Si les mots échouent pour la femme, le système patriarcal qui est inséparable des mots et du langage qu'il soutient, le fait aussi. Tandis que l'homme vit dans la tête - le siège du langage -, la femme-sujet cherche à vivre dans le corps - ou du moins à relier le corps et la tête: "Elle poursuit un rêve fantomatique, persévère jour après jour. Stop. Corps limité. Santé, vie à gagner, passages à l'acte, absente parole antérieure. L'impossible tête présente" (I, 36). "Il faut que tout passe par mon corps" (VO, 15).

Le *moi* est insaisissable parce qu'il est à la fois partie du sujet et objectivation du sujet. Lorsque le sujet essaie de le saisir, le *moi* échappe dans le sujet comme si l'image dans le miroir en sortait et se réunissait avec le sujet, devenant pendant un moment impossible à différencier du sujet: "A la porte se tient mon double. Il a les yeux globuleux, il s'amuse à sonner et s'enfuir" (NP, 12). Pour maintenir le *moi* objectivé, "Il faut l'image qui se refreine et reste vissée dans le miroir" (NP, 18).

Il se trouve cependant une image éphémère de la femme assurée face au monde extérieur dans "La Marche" (Nécessairement putain). C'est la seule vision positive de la femme-sujet que nous présente Théoret dans sa poésie:

Elle garde la totalité pour la totalité. Elle ne peut morceler le corps et ne donne aucune envie au voyeur. . . . Elle n'a d'autre raison d'exister que sa propre existence. . . . Elle marche pour marcher, elle existe pour exister. . . . Elle coïncide avec sa ligne. . . . Elle arrive à point nommée. Elle s'offre gravement dans la certitude d'être mortelle à chaque pas. (NP, 24,26)

---

42 André Brochu, "Des fous et des autres", Voix et images, Vol. X, no 3, printemps 1985: 182.

J'ai déjà mentionné le fait que l'écriture aussi agit comme miroir. De la même façon que la femme-sujet se regarde dans le miroir pour se voir, elle se cherche dans l'écriture: "Je me regarde écrire comme je me suis toujours regardée vivre. Sans narrateur autre" (VO, 46). Le *moi* est un projet, et l'acte d'écrire fait partie de cette activité. Bien que l'écriture serve en principe de communication avec ce qui est extérieur au *moi*, je suis d'accord avec Richard Giguère sur l'intimité de l'écriture de Théoret:

La pensée riche et touffue, livrée en vrac de France Théoret, ses réflexions prises sur le vif, tirées tout droit du vécu se rapprochent beaucoup plus du témoignage et du journal intime que de l'essai. Pages de journal qui rejoignent une toute autre efficacité que celle de la poésie . . . qui projettent un ton d'intimité attachant.⁴³

On dirait que l'écriture de Théoret s'adresse à l'auteure elle-même plutôt qu'au lecteur anonyme: "[T]rop proche du journal. Trop proche des réminiscences. J'ai toujours envie d'écrire. Toujours envie de hurler" (BM, 18). Hurler - ce qu'on fait pour libérer quelque chose de l'intérieur plutôt que de le projeter vers l'extérieur.

Dans le rapport sujet/sujet la femme-sujet se situe donc à l'intérieur d'elle-même, dans son propre corps; et l'acte d'écrire est une tentative pour faire remonter à la conscience - "là où je m'essaie à savoir ce que je sais" (NP, 45) - ce qui se cache d'habitude dans l'inconscient. L'auteure cherche à relier le corps et l'écriture: "Je veux écrire le corps de qui écrit" (VO, 28). Le besoin qu'elle a d'écrire est presque une folie:

Une envie folle force ma vie. Cette envie, désir fou me montre partout l'impensé. A partir de là où ça insiste avec force, j'écris la

---

43 Richard Giguère, "Vertiges de France Théoret", Livres et auteurs québécois 1979: 105-106.

fureur ressentie par à-coups, la pulsion, dit-on dans la main, la trace, le corps de qui écrit. (VO, 64)

Mais, "Écrit-on avec son savoir, son imagination, sa mémoire, son sexe?" (VO, 15). Écrire exige pour la femme-sujet la traduction du corps. Écrire exige un langage. Y a-t-il pourtant une langue du corps féminin qui préexiste à la langue patriarcale, ou qui en est au moins différente? Théoret semble suggérer que le projet de la femme-sujet se trouve entre les deux:

Mon corps écrit d'un souffle chaud une langue. Un silence, j'y suis. Je rattrappe [sic] mon corps. Substantif marqué à sa place la langue d'une femme sortie d'un pas encore pays pas encore langue pas encore voix qui s'échappe zigzague file le raidissement. (VO, 12)

Le projet qu'est la femme-sujet, tant qu'il demeure dans le domaine intérieur - le corps -, est toujours "pas encore" par rapport au système patriarcal; il cherche à se créer au moyen d'un langage autre que celui donné. Les mots qui existent déjà ne peuvent pas servir à traduire le corps féminin: "CE QUE JE VOIS, je suis incapable de l'écrire. Je n'ai pas les mots. Je diffracte la réalité à dire à travers des représentations données, importées, avalées d'un savoir que je n'ai pas fait mien" (VO, 53). Dans une entrevue avec Patricia Smart, Théoret a parlé du fait qu'"il faut apprendre, désapprendre, réapprendre. La subjectivité n'est pas une donnée déjà là. Ce qui est donné est là pour être déconstruit, reconstruit, je suis constamment dans le mouvement d'un acquis." 44

Un autre aspect très important de l'écriture c'est qu'elle libère silencieusement la pensée peu conventionnelle - selon le patriarcat - de la femme. Elle permet aux pensées et aux rêves de monter à la surface où la femme-sujet peut les voir plus facilement, et de rester en dialogue avec elle-même sans s'adresser

---

44 Patricia Smart, "Entrevue avec France Théoret," *Voix et images*, Vol. XIV, no 1, automne 1988: 17.

immédiatement ou directement à l'extérieur: "Écrire le mot déjà convenu désir moitié affadi. Voeu, appels d'offre. Oscillation du coeur. A chaque fois la fabulation. Le rêve verbal tue. La porte est étroite. Fenêtres d'illusion" (I, 37). S'il n'y a pas d'exutoire pour les pensées, il arrive la peur et l'emprisonnement que l'on s'impose à soi-même:

La peur de penser ce que je pense depuis que je pense. Pas une petite âme, sorte de fleur bleue cachée, gardée secrète, pas davantage un coeur gros d'angoisses, prison d'une prisonnière métamorphosée tout aussi bien en geôlière. (VO, 46)

l'ordure mentale si grande si dépossédée emmurée dans la peur des mots du sens de la marche le désordre jusque dans le corps (BM, 23)

La peur de sa propre pensée mène à la peur de l'acte d'écrire, qui à son tour mène à la situation où la femme s'enferme dans sa propre prison. Autrement dit, si la femme-sujet devient bloquée, c'est parce qu'elle se bloque elle-même: "comment comprendre quand l'oeil central du je bouche censure coupe vide les lieux du savoir. Je suis un filtre où ça passe. Ma mémoire est captée dans un aller-retour. Je suis une prison" (VO, 25).

Le rapport sujet/sujet dépend en grande partie de l'acte d'écrire qui est enfin l'ouverture à la mémoire des femmes. Si cette mémoire n'est pourtant transmise que dans le non-dit et le non-écrit de l'inconscient, au moyen de la pensée refoulée, ce n'est que la pesanteur qui sera transmise:

Ah! les cercles intolérables, les magies venimeuses, les superstitions du vieux fond des générations qui se meuvent pour se perdre et ne savent transmettre que leur pesanteur. Qui sait transmettre autre chose que le poids? L'espèce survit de s'enfermer. Les générations déplacent les lourdeurs. Elle est seule à lutter corps défendant. Elle

sait le noeud des générations. L'engendreuse voudrait fournir à l'espèce ses vivants et l'espèce refuse. (NP, 31)

Il faut donc écouter le corps; il faut que la femme-sujet dialogue avec le corps où demeure la mémoire des femmes qui préexiste à la langue patriarcale. Il faut "Laisser venir cette source que je refoule, renvoie, taris à chaque fois du même revers de l'oeil" (VO, 53). Lorsqu'on permet pourtant aux voix intérieures trop longtemps refoulées de remonter à la conscience, on risque la "turbulence intérieure." Dans cette turbulence on ne peut pas toujours distinguer les voix intérieures des bruits abstraits:

Entendre un BUZZ ce n'est pas entendre des voix. C'est un signal une alarme peut-être alarme de quoi? Schizo-parano-hystéro les mots inutiles. A quoi ça sert? . . . Un BUZZ énorme emplît le cerveau les yeux la bouche. Noire l'opacité du martèlement du cri en dedans. (VO, 26-27)

Comment distinguer les voix qui viennent de l'intérieur de celles qui vous envahissent de l'extérieur? Peut-on écouter seulement celles de la mémoire, de l'inconscient? Comment s'échapper de la prison qui entrave non seulement le rapport dialogique intérieur du sujet/sujet mais aussi celui entre le sujet et tout ce qui lui est extérieur?

Je suis coupée et dissolue dans un éclat de voix intérieures qui font gronder, gronder, trembler les parois invisibles qui me coupent du dehors. Il n'y a surtout pas d'humour là-dedans. Il n'y a pas de mots. Le verbe est mort. Une tâche urgente: circonscrire cet aveuglant mirage qui me coupe pendant de très longs moments du langage. (VO, 60-61)

Ce qui devient de plus en plus clair à propos du rapport sujet/sujet dans la poésie de Théoret, c'est que la femme-sujet a très peur de se livrer à son

inconscient, son corps, ses voix intérieures: "J'écris parce que j'ai peur et j'ai peur parce que j'écris" (VO, 43). "Peur. Mot que j'écirais partout" (VO, 45). Cette peur dérive de son incapacité d'entrer dans un rapport dialogique sans en devenir accablée:

Elle est muette ou bégayante ou écrasée par le cri du dedans ou déparlante ou disant l'exact contraire de ce qu'elle veut dire. Autant qu'elle se rappelle, elle a toujours connu la difficulté de parole, la pensée difficile, lui a-t-on dit. Une jonction qui ne se fait pas: la terreur, à chaque fois, que ça sorte tout de travers. L'arrêt sur ce qui doit venir.

De très près ce qu'elle profère le mieux, c'est la plainte, la sienne, faut-il le dire. Elle passe des jours couchée au-dedans. Les yeux gonflés, la parole tapie. (VO, 30-31)

Une des sources de la turbulence intérieure est la lutte entre la mémoire et l'oubli. La voix qui dit, "Il faut tout oublier. Il n'y a rien à oublier. Tout peut s'oublier" (I, 20), est là pour subvertir le rapport dialogique entre le corps et la tête; elle exige l'oubli:

Bruits de fond continus, il faut développer l'oubli. Au conditionnel, vivre l'impossible, comme si on avait fait tous les deuils. Il y eut une promesse, cette unique certitude dont on ne sort pas indemne. Il faut s'endeuiller, piège de l'esseulée captive. Les bruits assourdissants syncopés la nuit, interruptions venues de l'intérieur, déplacements, fixations jusqu'au nom qui n'a pas de nom. Espace intérieur violé. Passages sans fin, épuisement nerveux. Le langage se révèle autre. Il n'y avait personne, il n'y aura personne au bout de l'attente. (I, 31)

La peur est donc, non seulement qu'il n'y aura personne d'"autre" au bout de l'attente, mais qu'il n'y aura plus de mémoire comme base du rapport intérieur

nécessaire au projet qu'est l'émergence de la femme-sujet. Tout cela mène à l'état de l'infinitif où il n'y a aucun sujet ni aucune direction déterminée. L'infinitif fonctionne comme une sorte de prison où s'enferme la femme-sujet lorsqu'elle refuse le dialogue intérieur. L'infinitif est la stase qui nie l'activité essentielle du projet: il fait se lover la femme-sujet en spirale désarticulée ne débouchant nulle part:

Elle se love bras dans les jambes, tête au ventre, grouillante. Une autre paire d'yeux. Les gestes d'infinitifs appréhendés, secousses, pulsations. Cardiographie. L'étendue de sable, le diabolique miroir, l'eau pénétrante aux effluves d'avant. (NP, 9)

La suite ne vient pas. La logique d'enchaînement, c'est ça qui est abolie. Je suis de la logique affirmative du sujet-verbe-complément, menacée à chaque détour de la langue d'être encerclée par l'infinitif. (VO, 53-54)

La femme-sujet est donc bloquée; figée dans une immobilité qui dérive de son impuissance à se situer en soi, et donc à se distinguer du monde extérieur. Dans un tel état, selon Luce Irigaray, "on ne cessera de douter de ce qui revient à soi, à l'autre. De ce qui seraient reflets des autres en soi. De l'Autre en soi, de soi dans l'Autre. De la propriété des attributs de chacun. Suspicion sans cesse récurrente qui paralyse toute activité."⁴⁵

En somme, dans le rapport sujet/sujet, le projet de la femme-sujet que nous présente Théoret se résume bien par l'image du noeud. Ce qui est très révélateur, c'est que Théoret fait suivre directement "La Marche," où elle nous offre un portrait

---

⁴⁵ Irigaray, 226.

de la jeune femme bien assurée, par "Noeud" où elle présente la situation contraire. J'en cite un passage qui est long mais très important:

Et c'est à devenir folle de rage de voir comment se cycle [sic] à perte, constamment à perte ces ultimes moments de lucidité pour la survie de l'espèce enfermée. Elle souffre et l'animalité est perdue, où est son corps? Le corps est disparu, elle peut faire l'amour et elle ne ressent presque rien, l'amour ainsi demanderait plus que les gestes d'amour, l'amour demanderait la fusion de partout qu'elle soit imbibée, rassérénée par une immersion totale du corps aimé qui devrait s'élargir, s'ouvrir, s'agrandir, se modeler entièrement devenu informe pour insuffler à la fois à la tête, au ventre et jusqu'aux jambes pendant des jours et des jours une vie nouvelle, une nouvelle incubation pour qui n'a brutalement jamais eu de mère. Celle-là s'en nourrirait à son goût. Il y a les autres, toutes les autres, les intouchables des générations où l'amour ça n'existe pas, celles qui ne savent pas s'aimer elles-mêmes. Elles sont hautaines et inaccessibles, il faudrait leur donner tout à la fois et peut-être d'abord, l'amour d'elles-mêmes. Mais il est de ces choses qui arrivent et qui ne se donnent pas. Elles sont vieilles, terriblement vieilles celles qui ne s'aiment pas. Elles sont nées ridées et fatiguées. Elles sont insaisissables car elles ne tolèrent pas d'être approchées. Comment approcher qui refuse toute approche? Comment dénouer le cercle enchanteur autour de qui ne s'aime pas? (NP, 30-31)

Le rapport le plus important - celui qui peut servir à établir un rapprochement malgré toute opposition - est l'amour. Théoret suggère fortement que l'amour a été refusé aux aïeules, et que ce manque les a engourdies et aliénées de leur propre corps et donc de la possibilité d'un centre en dehors de la langue

patriarcale. Mais la femme-sujet "contemporaine" que nous présente Théoret est aliénée elle aussi. Elle se voit comme "une masse moite, compliquée et tordue. Ensemble la tête, le cou, le tronc. . . . Je suis engourdie dans mon corps. . . . Je rate tout. Je me rate aussi. J'existe et n'existe pas" (VO, 45-46). La femme-sujet voit les dualités - mémoire/oubli, fille/vieille, corps/tête, totalité/vide et même je/moi - non pas comme le champ des rapports dialogiques mais comme des contradictions impossibles à résoudre - d'où la situation du noeud:

face à face promesse et feinte
 détresse jusqu'à l'outrance
 plainte inaudible
 noeuds pas d'aveux rien
 des mots la honte des blancs
 des mots dette et deuil
 la refoulée des âges antérieurs
 fille femme silencieuse
 piège sinistre le nu
 coup d'envoi hors les murs (I, 35)

Le projet de la femme-sujet se bloque s'il n'arrive pas à dénouer les contradictions, à faire d'elles autre chose que des oppositions binaires. Pour maintenir le projet il faut "Ouvrir les contradictions, insolemment, de toutes parts" (VO, 72), parce qu'enfin "Il n'y a que des contradictions" (VO, 43). Il faut fusionner les contradictions dans le sens de reconnaître qu'elles ne sont que des différences simultanées. Sinon, il y aura "De grandes rancunes à naître dans le refus de les fusionner" (VO, 43). La femme-sujet a pourtant le pouvoir de le faire:

Corps cadavre mais jamais totalement inerte, il est fouillé et bafoué et l'autopsie n'est jamais possible. Il y a dans ce noeud le nom des générations telles qu'elles se mettent au monde dans notre monde.

Elle possède la clé de sa forteresse qui apparaît et disparaît au gré de qui, de quoi? Quelles forces en jeu? Quelle prise de possession? Autrefois sorcières maintenant, encore la superstition dans l'enjeu. Elle est trop brillante même et réclame la fusion, l'objet déterminant et la cartomancie. Elle brûle infiniment sur place, sûre qu'elle peut se décomposer immédiatement et sûre qu'elle se recompose tout aussi immédiatement. Elle garde pour toute force la capacité de s'éveiller ou de s'endormir. (NP, 29-30)

Avoir vraiment un rapport dialogique sujet/sujet exige ce geste fondamental: ne demeurer ni d'un côté ni de l'autre d'une contradiction. Il ne faut pas non plus demeurer dans l'entre-deux qu'est l'infinif. Dans sa poésie Théoret nous présente une femme-sujet qui est un projet seulement dans le sens qu'elle est toujours en mouvement - ce qui ne veut pas dire nécessairement qu'elle est toujours *en cours*. Tandis que ce dernier mot suggère un processus - une action qui mène quelque part - le mouvement chez Théoret n'est en fin de compte qu'un trajet circulaire. Dans le domaine du rapport sujet/sujet, la femme-sujet de Théoret n'arrive jamais à se situer solidement, sauf dans un noeud qu'elle semble ne pas pouvoir dénouer. La grande contradiction dont Théoret elle-même ne semble pas être consciente, c'est celle d'une femme-sujet qui croit se servir de façon efficace de l'architectonique du dialogue, mais qui réagit à l'obstruction de ce dialogue en la renforçant elle-même.

CHAPITRE III

DE L'OUVERTURE: LE RAPPORT SUJET/AUTRE

Si la femme-sujet a de la difficulté à se situer dans ses rapports intérieurs, il n'y a pas de telles difficultés dans le domaine sujet/autre. Étant donné l'existence d'un autre, le sujet ne peut que se situer par rapport à lui, et ne peut qu'être situé par lui. C'est ce dialogue entre le fait de *se situer* et le fait d'*être* situé qui est un des aspects les plus importants dans le rapport sujet/autre. L'"autre", dans la poésie de Théoret, ce sont les personnes à l'extérieur de la femme-sujet, ceux ou celles qui d'une façon ou d'une autre influencent son projet ou sont influencés par lui.

Le rapport sujet/sujet dans lequel la femme-sujet essaie d'établir une base dans elle-même - dans le corps -, et le rapport sujet/autre se chevauchent nécessairement; il ne peut y avoir qu'un rapport dialogique entre les deux. Le problème du noeud d'immobilité touche donc aussi ce qui est extérieur à la femme-sujet: "Cet état de clôture dans le petit dedans n'est pas si personnel que ça. C'est connecté aux autres" (VO, 12).

J'ai déjà parlé du miroir qui aide la femme-sujet à mieux se saisir. Son image dans le miroir est le reflet de son propre regard. Mais si elle trouve son image aussi dans le regard de l'autre? "[U]ne image de soi, c'est encore et toujours dans le regard voisin" (I, 25), "elle se reflète sans doute dans la pupille des passants" (NP, 24). Dans la première citation il s'agit du regard de l'autre qui projette l'image de soi - le sujet reçoit son image du regard de l'autre; dans la deuxième par contre c'est dans le reflet de son propre regard que le sujet voit son image. Il y a toujours ce dialogue de regards et d'images: nous nous "créons" l'un l'autre en nous situant l'un l'autre.

Tandis que dans le rapport sujet/sujet la femme-sujet entre en elle-même en entrant dans le miroir, dans le rapport sujet/autre il se peut qu'elle se projette dans l'autre - qu'elle "s'objective" - d'où le danger d'être envahie par l'autre. La

turbulence intérieure ne dérive donc pas seulement des voix intérieures; il y en a aussi qui viennent de l'extérieur: - "me vois et me vis ainsi travaillée par des voix qui m'assaillent" (VO, 59) - et qui se mêlent à celles de l'intérieur: "Le dedans et le dehors sont unis dans ces cercles de cris et de rires. La respiration est difficile. Le corps oppressé n'a plus d'axe vertical" (VO, 27).

L'idée du miroir est donc reliée à celle de la pensée d'où viennent les voix intérieures - soit celles qui naissent dans la femme-sujet, soit celles qui l'envahissent du dehors. L'échange de pensées (traduit en paroles) est un des rapports sujet/autre. De cette façon la femme-sujet et l'autre se créent et se situent mutuellement:

S'il s'imposait donc tout autant, sinon plus, de conclure l'existence de l'autre - et encore de soi comme autre - du fait de penser? Si je ne pensais jamais qu'à partir de l'introjection, intromission, de l'autre. Soit comme pensée, soit comme miroir où je (me) réfléchis. . . . [J]e ne peux (me) réfléchir que grâce à un écran réfléchissant.⁴⁶

L'échange avec l'autre comporte pour Théoret la peur - la peur de la femme-sujet qui ne sait pas jusqu'à quel point elle sera envahie par les voix extérieures, la peur de s'ouvrir à l'autre, et peut-être d'être emprisonnée par celui-ci. "As-tu peur? Phrase magique. Ramenée au corps toujours en question dans cette histoire" (V, 32).

A qui appartiennent ces voix extérieures? A l'homme ou aux aïeules. La voix des aïeules, qui est en partie intérieure et en partie extérieure, est bien représentée par Odile, la tante silencieuse évoquée par l'auteure. Odile représente la mémoire de la femme qui se trouve dans toute femme, mais aussi le modèle pour la femme qui habite le monde - le dehors. Et comment la femme voit-elle ce

---

⁴⁶ Irigaray, 228.

modèle? "Les filles d'Odile n'ont eu peur que d'elle. Du modèle" (VO, 12). La femme-sujet cherche une voix pour Odile - la voix de l'aïeule/la femme historique avec laquelle elle peut dialoguer en tant que femme contemporaine: "Elle disparue il y a la voix à inventer l'écho de la voix le rappel de la voix qui se noie" (VO, 24). Il est à remarquer qu'Odile ne parle pas dans Une voix pour Odile. La voix de la femme engendreuse a été réduite au silence; il ne reste que les souvenirs - "profil d'outre-mémoire/ matières référentes à l'absence" (I, 33) - et la continuation de la lignée - "Ma grand-mère, ma mère et moi" (VO, 24).

Elle me rappelle d'autres femmes et c'est à la chaîne qui rappelle d'autres temps qui s'enchaînent de se peupler et de dire un tableau où il n'y a pas de suite que de se perdre. Là où ça regarde ne pas vouloir suivre la trace et d'affronter aussi le vide. Car il y a certes d'autres enjeux. C'est là où l'on dit le continent noir comme expression de bouchage, là où Dora devient forteresse imprenable, là où se déterrent les hontes qui ont partie liée avec l'enfilade des générations. (NP, 28)

Mais l'enfilade des générations ne semble pas émerger du pesanteur de sa propre histoire. "Génération morte quel est votre nom? Les croisements s'entendent vers le bas et l'aveuglement renaît insondable obligation" (NP, 20). La femme-sujet contemporaine, située à la pointe des croisements, sent le besoin de dialoguer avec les générations antérieures afin de se lancer vers l'avenir: "J'écris d'où je viens. Je parle d'où je suis. Le passé ne m'intéresse que pour agiter le devenir. L'ici et maintenant n'est pas aboli et n'est pas mémoire non plus, tout au plus une cage" (VO, 9). Mais au lieu de l'assurance, l'urgent besoin de changement et la cage du présent ne font naître que la peur. L'idée du changement engendre la peur d'être aliéné (car on peut lire le mot "autre" en deux sens: comme adjectif aussi bien que comme substantif):

D'un quartier de Montréal à l'autre, d'une école à une autre, d'un travail à l'autre et pourquoi pas d'un pays à un autre. Un change de plus. C'est tout simple. Cependant, à chaque fois, l'inexactitude, un sentiment d'approximer au hasard le comment ça va sortir, avec au-dedans et du même coup, la frousse que ça sorte de travers. Le mot convenu pour désigner cette peur, c'est l'aliénation. (VO, 56)

La cage engendre la peur d'être enfermé. J'ai déjà parlé de la prison où il s'agit du sujet lui-même qui s'enferme. Dans ce cas c'est paradoxalement l'ouverture à l'autre qui mène à l'emprisonnement: "Sauvage la crise du mur de l'ouverture à l'autre. Je t'aime tu me tues. Je t'aime ne m'as jamais vue. Je suis sans visage debout dehors quatre vents, percluse toute blanche. Dedans la tour. Dedans le jour nuit double" (BM, 8).

Une des façons dont l'autre situe la femme-sujet c'est donc de l'enfermer, ou bien de la pousser à s'enfermer. Dans les deux cas, le rapport qui en dérive débouche sur la folie: "entre deux folies l'une issue du corps l'autre engendrée du dehors" (V, 22). L'autre - d'habitude l'homme - croit et fait croire à la femme qu'elle est folle:

elle sera sur les dents
il y aura les cercles de fer
les pleurs la peur de l'imbécillité
les disproportions du corps
vous la regarderez c'est une folle (VO, 25)

La femme-sujet habite la folie - la déraison - en tant que dominée de l'homme, mais elle y trouve aussi une sorte de refuge: "Je joue il n'y a pas de doute à l'enfermement. Il n'y a pas de honte à la folie" (NP, 15).

Le service, souvent la servitude, constitue un enfermement au moyen duquel est structurée une partie du rapport sujet/autre: "Je passe des heures à travailler

efficace correcte avenante et souriante sorte de servante à toutes épreuves. Vous avez besoin de moi, oui, puis-je être utile, bien sûr" (V, 29). Cet enfermement qui dérive du service ressemble étrangement à celui du miroir. Tandis qu'en se regardant dans le miroir la femme-sujet ne cherche qu'elle-même, dans la situation du service elle se voit validée par l'autre: "Agi de l'extérieur, le dominé est essentiellement quantité négligeable et c'est d'un autre qu'il reçoit sa valeur."⁴⁷ Une telle validation n'est pourtant qu'une dérivée des valeurs patriarcales, et ce qui est validé n'est que le masque que la femme-sujet présente au monde extérieur. Dans le rapport sujet/autre dans la poésie de Théoret c'est pourtant la seule validation qui s'offre à la femme.

L'image de la fille du bar, inspirée du tableau de Manet qui se trouve sur la couverture d'Une voix pour Odile, est très importante dans l'écriture de Théoret. C'est par rapport à cette "image" que Théoret nous montre le rapport - on pourrait le décrire comme insidieux - que le patriarcat cherche à conserver et que la femme doit tolérer: celui entre la femme contemporaine qui essaie de créer et d'habiter son propre projet ici et maintenant, et l'image romantisée de la femme du dix-neuvième siècle:

Miroir derrière le bar. La peinture de Manet, le décor raccorni [sic] d'avoir laissé passer quatre-vingts, cent ans. La décadence des grandeurs passées. Décadence des civilisations et du Nouveau-Monde! En belles-lettres, elle se rappelait avoir passé une année dans le dix-neuvième siècle français. C'est ce qu'on nous faisait voir avec le plus d'aisance. Erreur de parcours? Erreur de date? Nous y étions bien, l'élite de la société qu'on nous ressassait, nageant dans les thèmes français, patriotiques et nostalgique:

---

⁴⁷ Lise Noël, L'intolérance: une problématique générale (Montréal: Les Éditions du Boréal, 1989) 91.

L'élite a deux faces. (VO, 33-34)

La fille du bar - toujours prête à servir l'homme, toujours prête à servir d'ornement sophistiqué dans les deux sens du mot: raffiné et frelaté. Pour l'homme, elle est une entité fixe, une présence figée. L'aliénation dans ce cas se rapproche de manière inquiétante de la "normalité": "L'aliénation est à l'opprimé ce que la bonne conscience est à l'opresseur. L'un et l'autre pensent réellement que les rapports d'inégalité qu'ils entretiennent sont dans l'ordre des choses ou voulus par des forces supérieures."⁴⁸ Pour que la femme-sujet puisse être active en tant que projet il faut réactiver le rapport entre elle-même et la fille du bar, de même qu'entre l'homme et la femme contemporaine qui n'est plus la fille du bar. Et cela exige le remplacement de la fille du bar - une image figée - par la femme contemporaine - un projet. Sinon,

De la servante qu'on se garde d'appeler ainsi, l'ultime service. Elles est murée, forteresse de cet oiseau ridicule et blanc. Tous les chemins mènent au viol. Ils ont tous deux trois quatre fois son âge et sortent chaque fin d'après-midi des bois. Ils viennent à la croisée des chemins où la fille du bar aveugle et sourde à l'infini répète le service de la bière. (NP, 49)

Répétant des répliques apprises depuis des temps immémoriaux, la femme-sujet, elle aussi répond: "Tu as toujours voulu le viol et je dis oui j'ai toujours voulu le viol" (NP, 15). Chemin sans issue. Pour échapper à cette image figée, pour permettre un rapport vraiment dialogique entre le sujet et l'autre, il faudrait au contraire l'ouverture de soi à l'extérieur - à l'autre:

Comment trouver une voie, une voix, assez forte ou assez fine, pour retraverser ces couches de style ornemental, cette sépulture

---

⁴⁸ Noël, 91.

décorative, où elle perd jusqu'à son souffle? Étouffée sous tous ces/ses airs. Encore faut-il qu'elle veuille de toutes ces étoffes émerger, qu'elle consente à laisser exp(l)oser sa nudité, et son dénuement, dans le langage. Envers, et contre tous - les mots aussi. La nécessité impérieuse de sa honte, de sa chasteté - dûment ceinturée par le discours convenant -, de sa décente modestie, de sa discrétion, n'ayant cessé de s'affirmer par tous.⁴⁹

La nudité, le dénuement, l'envers, la honte: ce qui reste quand la femme-sujet s'ouvre. Théoret nous présente deux conséquences possibles d'une telle ouverture. La première - le poème "La Marche," à laquelle j'ai fait allusion au chapitre précédent - nous est offert comme en passant, et n'est pas représentatif de la façon dont Théoret voit la situation de la femme. Ici on voit l'archétype des possibilités de la femme - une femme ouverte à l'autre, et pleine d'assurance malgré sa vulnérabilité:

Elle nuance toutes les gammes, elle prête à confusion, elle se prête en quelques minutes et fait tressaillir la honte comme si cette honte pouvait avoir honte. Et ce n'est pas la honte qui a honte, ce n'est jamais sur qui devrait rejaillir que ça rejaillit. La vie passée à éviter les éclaboussures. . . . Elle est nue même vêtue, il n'y a de surplus et d'empêtrements qu'ailleurs. . . . Elle est le vêtement et la nudité, le maquillage et le visage et constamment le mouvement. . . . Pourtant, elle est profondément impudique et ouverte. . . . Elle ouvre les autres dimensions. . . . Elle est l'envers du monde mis au monde. (NP, 23-25)

---

⁴⁹ Irigaray, 177.

Malheureusement, cette femme ne fait qu'affleurer dans l'oeuvre poétique de Théoret comme un mirage qui prend forme et se déforme avant que l'on ne puisse être sûr de son existence.

La deuxième conséquence de l'ouverture est beaucoup plus dangereuse et réelle, et donc plus évidente dans la poésie de Théoret: l'ouverture c'est l'accablement par l'autre, ce qui met à nu la vulnérabilité de la femme-sujet. L'intérieur devient l'extérieur, comme une vieille maison abandonnée dont l'espace intérieur serait violé: "vieille maison ouverte/ la peau rugueuse les veines/ surface rouge bleue" (I, 16). L'ouverture peut mener à la perte de soi:

Et je suis nue, violemment nue, vue et nue d'être nue sans raison
d'espérer sans borne de me justifier, de me confondre, vive, oeuvre
vive. (NP, 40)

Je n'ai ouvert d'yeux, d'oreilles qu'à votre parole et que suis-je
devenue boue, devenue lourdeur, devenue l'infinie tristesse de ne voir
que les coups et les blessures. . . . Je me suis laissé sculpter par vous,
je me suis laissé dominer jusqu'à la lie et vous me suiviez où que je
puisse être (NP, 41)

Ce qui est évident dans l'ouverture à l'autre, dans l'enfermement possible par l'autre et dans la peur de l'autre tels que Théoret les présente, c'est l'obstruction de tout rapport dialogique malgré le fait que l'architectonique soit à sa place. Pourquoi? D'après la femme-sujet que nous présente Théoret, la position de l'homme est fixe et dominante; c'est une position monologique - l'homme parle et exige, mais il n'écoute jamais. Sa parole est à sens unique. Comment la femme peut-elle espérer établir un rapport dans une telle situation? Si elle reste muette, elle est enfermée, ou pire, violée; si elle défie cet enfermement et ce viol, elle est rendue folle par rapport au système dominant. N'y a-t-il nulle part une issue? La

situation ressemble à un match de tennis où il y a la volée de l'homme suivie de la reprise de la femme qui (s')attend (à) une reprise de plus de l'homme - en somme un échange de monologues. Il reste toujours une barrière entre les deux, que ni l'un ni l'autre ne semble capable de franchir. Théoret suggère que l'homme a besoin de conserver cette barrière parce que c'est elle qui garantit sa position de dominance et de pouvoir. C'est face à ce dilemme qu'elle avance, guerrière à la frontière de l'autre:

La frontière est une porte battante. . . .

figures ouvertes sur la fuite. Marche arrière. Je suis une boîte fermée. . . .

A la frontière, feu de toutes parts. . . .

La place envahie par les restes violents. . . .

A la frontière, des sables mouvants.

Les mots premiers de l'obéissance. Rester enfant a force de sages réponses. Monde brutal. Sous tous rapports. . . .

A la frontière du singulier qui n'existe pas. . .

Il n'y a ni paix ni salut nulle part. Il y a la guerre. . . .

A la frontière, le gardien. . . .

La barbarie. L'obscène, c'est l'envahissement mental par le gardien fantôme. . . .

A la frontière, l'impossible séduction. . . .

Tous les chemins mènent au viol. . . .

A la frontière, la juste dépense. . . .

Demain, ailleurs, autrement. . . . Elle

charme, il abuse. D'un souffle unis.

L'horizon sans faille, l'obéissance. (NP, 45-49)

Peut-être est-ce vrai que l'homme ne cherche pas à dialoguer avec la femme. Mais on peut se demander aussi si la femme-sujet essaie vraiment de dialoguer avec l'homme. Dire que l'homme n'est qu'un tyran qui exerce son pouvoir sur la femme, n'est-ce pas une position monologique? Quelle est la différence entre une telle exposition et celle de l'homme qui dit que la femme n'est qu'un objet qui doit se soumettre à son pouvoir? Je ne dispute pas le fait que le pouvoir du système patriarcal écrase la subjectivité de la femme, mais ce n'est pas seulement la femme qui souffre de ce système monologique. "Bakhtin's works demonstrate how authoritative language constricts *all* voices other than the privileged ones" (les italiques sont de moi).⁵⁰ Il y a des hommes qui sont écrasés par le patriarcat; il y a des femmes qui y appartiennent. Pour être vraiment dialogique, le rapport sujet/autre doit traiter l'autre comme un autre *sujet* - ce qui n'est pas le cas dans la poésie de Théoret. L'homme que nous présente Théoret est toujours le père méchant - "Et depuis que j'ai l'âge de penser par moi-même vous ne me parlez que de mon cul" (NP, 17), l'ivrogne - "L'homme de ménage est saoul. Il rôde. Pas plus titubant qu'il n'en faut, il tourne autour. La cinquantaine passée, il pue la bière et la saleté" (V, 34), ou l'ouvrier borné - "Les noirs travailleurs de la rue: visages fermés, yeux rivés, peaux fanées, serrant contre eux la boîte de métal noir, vêtus tel un uniforme quittent tous les matins les maisons de briques" (BM, 14). C'est un portrait monologique d'un personnage monologique. Au mieux l'homme sert d'amant de passage comme dans "Plage Nocturne" (*Vertiges*).

L'architectonique du rapport sujet/autre est à sa place comme elle l'est pour le rapport sujet/sujet. Mais tandis que la femme-sujet essaie au moins de dialoguer avec sa propre mémoire, son propre corps, son propre inconscient, elle ne le fait pas

---

⁵⁰ Bauer, xii.

avec l'autre. Elle se présente monologiquement devant un autre qui lui aussi est monologique. La question qui se pose est donc: le dialogue est-il possible? Il se peut enfin que l'homme veuille éviter tout échange, et que la femme, étant consciente de cette attitude, croie inutile toute tentative de dialogue. Mais est-ce que cela veut dire par conséquent que l'architectonique et le dialogisme s'avèrent inutiles pour aborder la problématique de la subjectivité de la femme? S'il y a une porte d'un côté de laquelle se trouve un homme qui ne permet à personne de l'ouvrir, et de l'autre côté une femme qui refuse d'y frapper pour entrer, est-ce que cela veut dire que la porte, comme moyen d'accès, est fondamentalement inutile?

CHAPITRE IV

PROLÉTAIRE ET PROFESSEUR: LE RAPPORT SUJET/RÉEL

Tandis que le terme "l'autre" fait référence aux personnes qui entourent le sujet, le "réel" est le milieu socio-culturel où le sujet et les autres se trouvent. Il s'agit surtout de l'idéologie qui est toujours déjà là. La base du rapport entre le sujet et son milieu est la langue, dont dépend toute communication. Quand la dépendance de la langue de la part du système patriarcal devient plutôt une manipulation de la langue afin d'en faire un système clos, on se trouve face à un code symbolique régi par une autorité stricte et monologique. Lorsque France Théoret parle du symbolique, une peur se mêle à sa colère. Dans ce mélange se trouvent les moments les plus passionnés de toute l'oeuvre poétique de l'auteure. Cette passion ne semble pourtant pas stimuler le dialogue avec le réel; il s'agit plutôt, encore une fois, de l'attitude de la guerrière face à l'ennemi. Car la langue patriarcale, pour Théoret, est toujours une barrière à franchir.

Y a-t-il une autre langue pour les femmes, ou doivent-elles maîtriser la langue qui est toujours déjà là? Dans ses essais Théoret insiste sur le fait qu'elle doit maîtriser la langue, mais dans sa poésie elle fait agir la femme-sujet comme s'il fallait détruire tout ce qui la précède:

Depuis tantôt, je veux détruire ce qui précède comme je me détruis
toutes les fins d'après-midi. . . . Menacer de tout terminer à l'infinif.
Tout confirme ma culpabilité: cette impossibilité de penser. . . . Tout
confirme ma folie. . . . Je pense être toujours à côté, décentrée de mon
propre discours y lisant mon incapacité fondamentale à reproduire les
discours d'université ou de parti. (VO, 62)

C'est ici que la dialectique remplace le dialogisme chez Théoret. Maîtriser la langue, qui est la base du pouvoir de tout système - y compris celui du patriarcat -, c'est entrer dans la communication, c'est *se situer* aussi bien qu'*être situé*, c'est

prendre la responsabilité de sa propre position et de son propre discours. Se mettre à détruire ou à usurper le pouvoir de "l'ennemi", par contre, dérive des tactiques de la dialectique. Si la femme-sujet ne réussit pas dans une telle lutte, elle finit par confirmer sa propre folie - toujours par rapport au système qui la rend folle.

De là vient une des contradictions majeures de la poésie de Théoret. D'une part elle veut maîtriser la langue comme base du système du pouvoir qui l'écrase; d'autre part elle insiste sur le fait que cela est impossible. D'une part: "J'ai toujours envie d'écrire" (BM, 18); d'autre part: "Je n'écirai sûrement jamais" (VO, 36); et entre les deux:

Moi, France Théoret, je suis capable d'écrire depuis que mes mains
m'apparaissent plissées, qu'on m'appelle souvent madame et que le
matin, il me reste des yeux cernés ou enflés. Je ne me dédouble plus
dans le miroir de ce que j'écris: je ne me vois pas écrivant. (VO, 69)

Il s'agit ici de l'architectonique non pas des forces qui structurent les relations dialogiques, mais du symbolique. Lorsque Théoret est professeur dans le système scolaire, elle fait consciemment partie du système du pouvoir; on s'adresse à elle comme "madame," et elle est "capable d'écrire." Lorsqu'elle se trouve en dehors du système - exclue du symbolique - elle devient complètement déplacée: "Des langues supputent que je n'aurai jamais d'identité que je suis d'ici et d'ailleurs en même temps. Déplacée tout le temps" (VO, 21).

"Qui a la langue responsable? C'est ça qu'on cherche tout le temps: le coupable, celui qui l'a fait. L'a fait quoi? La montée des prix, la fusillade sur les grévistes des minoteries" (VO, 21). Ici Théoret situe la femme-sujet non pas comme professeur, comme partie du système du pouvoir, mais comme prolétaire qui juge l'opresseur. La femme-sujet se voit encore une fois comme l'abusée lorsqu'elle emprunte la voix de la femme/élève d'un mari/professeur:

Je ne viens précise-t-elle, ni de prison, ne d'asile psychiatrique, ni de l'université, ni d'un parti politique, je me suis seulement échappée d'un long mariage. . . . Le mariage d'Abélard et d'Héloïse, une classe d'université, mon professeur tendrement cherché et son élève tendrement mise.

Les mots en loques. Des oui, oui, oui, oui d'une soirée entière multipliée oui. Piégée oui par toi, gardien de la bibliothèque paraphée, barbouillée, cadennassée du savoir triste. (VO, 37)

Théoret est vraiment "d'ici et d'ailleurs en même temps": du présent - où elle est écrivaine, professeur, faisant partie du système scolaire qui lui fait partie du système du pouvoir -, et du passé - les années cinquante où elle était fille de parents ouvriers, ou les années soixante où elle était étudiante et épouse. Si dans "La Marche" (Nécessairement putain) elle nous présente la femme-sujet bien assurée, dans "Traduction" (Vertiges), "Une voix pour Odile" et "Plaidoyer pour le droit à l'existence des femmes!" (Une voix pour Odile) elle nous présente plutôt la femme prolétarienne, en colère et stigmatisée comme folle par le patriarcat:

C'est un cliché de parler de folie aux femmes, comme il existe un autre, la parole sur la laideur. Comment oublier que là-dessus les dépendances furent échafaudées? Beaucoup plus subtilement, les enfants dépourvus - prolétaires justement - dans les années cinquante ont grandi ont été domptés? Dans de perpétuelles comparaisons les uns aux autres: compétition, individualisme conformiste, regards jaloux et arrivisme. Un lot commun de l'enfance à la mort? (VO, 23-24)

C'est au moyen de la langue que le patriarcat rend folle la femme, que le système du pouvoir dompte les enfants prolétaires:

[L]a langue constamment oublie les minorités avalées le génocide permanent des amérindiens les tortures et les disparitions en argentine à l'échelle planétaire a force de caviarder les lignes tant de déchets dans l'esprit il y a de la violence camouflée la colmater et l'occulter par les bons mots du bonheur les proviseurs du monde coupé en deux la violence est debout prête à affleurer sabrer à la première alerte d'une vie durant à jouer des coudes tout le temps et atomiser jusqu'à ce que les miettes s'échappent en poussière je manque la langue (V, 23)

Ce qui est important à remarquer ici c'est que Théoret, dans sa passion et sa colère, admet que ce n'est pas seulement la femme qui est écrasée par le système du pouvoir; ce sont toutes les minorités - et cela comprend des hommes aussi - qui souffrent des abus

Qu'elle en soit consciente ou pas, la relation de communication qu'a Théoret avec le réel quand elle se souvient de son enfance prolétarienne est bien différente de celle qui entre en jeu quand elle regarde le monde du présent, où elle est écrivaine et professeur. Comme jeune fille, comme "fille du bar," elle se voit comme solidaire de l'ouvrier déshérité. Elle n'avait pas alors la maîtrise de la langue; elle n'avait pas d'entrée dans le symbolique. Son dialogue avec le réel à ce temps-là était plutôt un monologue, s'opposant au monologue du système. Cependant, une fois qu'elle a eu un baccalauréat, une maîtrise et un doctorat du système scolaire - une fois qu'elle a maîtrisé la langue, même si elle insiste sur le contraire - elle semble être devenue confuse par le fait d'habiter à la fois les deux pôles de la dualité. En tant que membre du système elle doit se poser des questions:

Qui peut écrire tranquillement un arbre, une rivière sans noter la maladie du bouleau, les mousses jaunes grisâtres amoncelées près des pierres riveraines? Qui peut dire ce qui se passe sur la Plaza Saint-

Hubert ou au Centre Laval un jeudi soir de paye? Qui à l'écoute de la serveuse de restaurant et du travailleur des fonderies prétend connaître leur mode d'existence s'il n'est pas n'a pas été cette serveuse ce travailleur? L'écart entre les riches et les pauvres s'est accru ces dernières années. (V, 14)

Ce ne sont pas des questions que poseraient d'habitude ceux qui appartiennent au système du pouvoir. Théoret, par contre, appartient et n'appartient pas à la fois au système. Voilà une raison pour son déplacement. Elle se sent toujours déplacée parce qu'elle ne sait pas où se centrer par rapport au réel:

J'ai de moins en moins de liens officiels avec la réalité qui me pend au bout du nez, mais qui ne m'a jamais été familière. Je crie, je proteste. Je veux sortir de cet état infiniment pesant et douloureux. . . . Dire ici comme je menace de m'échapper à moi-même. . . . Je m'isole à côté de moi. (VO, 69)

Sa partie prolétaire dialogue avec sa partie "professionnelle" *par rapport* au réel. Mais l'une ou l'autre dialogue-t-elle *avec* le réel? Oui, par rapport à l'imaginaire du réel, et c'est ce dialogue qui mène à la fiction:

Écrire l'imaginaire du réel m'amène à choisir la fiction qui oeuvre dans le métissage des genres . . . Le réel me donne à imaginer, le réel passe par du langage qui me permet de faire des suppositions, d'énoncer des hypothèses, de conjuguer des fabulations. J'écris pour faire connaissance avec le réel parce que les mots ont une consistance autre que la réalité. . . . Les mots sont nos médiateurs, ils sont entre soi et le monde (ou la réalité) mais irréductibles au sujet parlant. (RD, 126-127)

Tout mot facilite la conjugaison du réel et du sujet: le langage et donc l'écriture sont l'espace où le sujet peut rencontrer le réel sans en être accablé ou

écrasé. En d'autres mots, la fiction peut servir à déplacer le symbolique; dans la fiction la femme-sujet peut trouver des mots qui ne sont pas prisonniers du symbolique. C'est de la même façon que Théoret, par sa femme-sujet, peut rencontrer le réel. Le mot ouvre le réel en même temps qu'il protège le sujet parce qu'il a "une consistance autre que la réalité". Le rapport dialogique entre Théoret et le réel a un espace par excellence - celui du mot, de la fiction - où s'épanouir. Mais l'incertitude et la peur s'avèrent toujours dominantes:

Je m'échappe fragmentée à ce que je suis en train de vivre ou comment je place la fiction au cours des jours de ma vie. Elle me prend entièrement provocant surtout des blancs des sommeils et de longues marches où je suis assaillie par des mots. Tous les jours cette fixation comme un rêve où je vis. (VO, 53)

On dirait en fin de compte que la théorie dialogique que Théoret embrasse dans son essai n'a pas cours dans sa poésie. Toujours il s'y trouve des contradictions qui ne servent qu'à bloquer l'avance de la femme-sujet. Au lieu de permettre à l'imaginaire - la fiction - de la libérer de la prison des mots, de l'enfermement qui domine ses rapports avec l'autre et avec elle-même, Théoret finit par s'enfermer dans l'imaginaire. "Je suis barrée. Les doubles tours" (VO, 37): ici les doubles tours sont ceux de l'imaginaire. Là où il devrait y avoir un dialogue entre la femme-sujet et le réel au moyen de l'imaginaire, là où il devrait y avoir un dialogue entre Théoret en tant que théoricienne et Théoret en tant qu'écrivaine, entre Théoret comme auteure et Théoret comme sa propre femme-sujet, il reste toujours un état d'obstruction dû à la peur du vrai dialogue. Les contradictions dont j'ai parlé tout au long de cette étude attendent leur libération - leur transformation en fondement d'un rapport dialogique - dans l'imaginaire:

Ouvrir les contradictions, insolément, de toutes parts.

J'imagine tracer les coordonnées du trou où l'on gueule, on bave, on traite de fou.

Imaginez que ça imagine la naissance forcée de l'enfant sage, douce et timide entrée folle de rage dans la glace. (VO, 72)

C'est avec trop d'aise que la femme-sujet de Théoret glisse dans la folie face aux contradictions, face au pouvoir, face au dialogue. De la jeune fille de treize ans "Enfermée à double tour pour toute manifestation dans le réel" (VO, 27) à la femme qui est "encore enfermée au point d'un non-retour possible pour certaines manifestations dans le réel" (VO, 12), on pourrait croire que la femme-sujet est en voie de devenir la vieille pour qui toute manifestation dans le réel sera possible. Mais cela n'arrive pas. Dans l'appellation "la vieille petite fille" telle qu'elle est présentée par Théoret, il s'agit moins en fin de compte de la femme-sujet comme projet en cours que d'une femme-sujet frustrée et finalement immobilisée par l'énormité des obstacles. Jamais elle ne pourra concilier la jeune femme assurée de "La Marche" avec celles de "Noeud", "nées ridées et fatiguées":

Je n'ai pas de richesses, je n'en eus jamais. Je n'ai que moi toute nue, nue et vraiment nue. Les atavismes me prennent à la gorge, je suis triste de voir à la place de la belle parole la parole de pouvoir, la lourdeur. Pourquoi désespérément faut-il que tout s'oppose dans cette société? Quand j'aurai conjoint réellement ce qui veut dire dans mon corps des faits, des substances inséparables, je pourrai dire: j'existe. Et je n'existe pas et je ne vis pas et c'est séparé et quand aurai-je droit à la vie d'exister conforme à l'image que je me fais de la vie d'exister? (NP, 39)

Exister conforme à une image qu'on a de la vie, c'est toutetois un projet qui exige le dialogue - dialogue dont Théoret semble avoir peur, et qu'elle refuse, en fin de compte.

CHAPITRE V

NÉCESSAIREMENT EN ATTENTE

*Mais, même lorsque l'émancipation est possible, la conscience de son oppression s'accompagne presque toujours de la peur de l'échec ou de la crainte du succès, chez qui a fait l'expérience d'une servitude séculaire. Peur de l'échec qui confirme l'intime conviction qu'avait induite l'opresseur d'une infériorité réelle. Crainte du succès que fait naître le long apprentissage d'une tutelle qui, par définition, n'a pas inculqué l'habitude des responsabilités.*⁵¹

- Lise Noël, L'Intolérance

Je reprends l'image de la porte: d'un côté la femme-sujet, de l'autre côté son propre *moi*, l'autre, ou le réel. Accès impossible? Ou simplement bloqué? Accès refusé? De quel côté? Toute tentative d'accès évitée à cause de la peur? L'architectonique - la porte - est toujours là. Le dialogue dépend de l'ouverture de la porte. Si la porte ne s'ouvre pas, il se peut que la femme-sujet se trouve emprisonnée. Ce qui est clair c'est qu'il n'y a pas de vrai rapport dialogique dans la poésie de Théoret; la porte ne s'ouvre pas. Théoret laisse entendre que, pour tout rapport - sujet/sujet, sujet/autre et sujet/réel -, la femme-sujet est bloquée par le patriarcat. Elle n'a pas de base ni de centre pour dialoguer avec *elle-même* parce que le patriarcat l'exclut de la langue, et fait de son rapport avec son corps et son esprit un espace de folie. Elle ne peut pas dialoguer avec *l'autre* parce que l'autre

---

⁵¹ Noël, 93.

est, ou bien une autre femme qui se trouve dans le même dilemme qu'elle-même, ou bien l'homme, toujours vu comme représentant du patriarcat. Enfin, elle trouve impossible le dialogue avec *le réel* parce que ce réel correspond au système de pouvoir qui contrôle la culture et ne fait qu'un objet de la femme. Mais la question demeure: la femme-sujet, est-elle bloquée, ou se bloque-t-elle elle-même?

Peut-être faudrait-il aborder la réponse en réfléchissant à celui qui attend Théoret de l'autre côté de la porte. Est-ce l'homme-sujet, ou plutôt l'homme en tant que représentant du patriarcat? Les deux ne sont pas nécessairement le même. Assez paradoxalement, étant donné l'importance de la problématique de la subjectivité là-dedans, il n'y a pas d'homme-sujet dans cette poésie; il n'y a que l'homme-objet - l'homme qui fait partie du système du pouvoir - l'homme monologique. Théoret est à la fois indignée contre cet homme, et elle a peur de lui; peur de s'ouvrir à lui et peur d'être enfermée par lui. Il en résulte une incapacité de s'ouvrir au dialogue. Si l'homme est vraiment monologique et menaçant, cela veut dire qu'il bloque la femme-sujet en interdisant tout dialogue. Mais si, par contre, il y a une ouverture possible au dialogue avec lui, et si la femme-sujet l'évite - à cause de son indignation ou de sa peur -, elle se bloque elle-même, et s'interdit la possibilité du dialogue.

Les deux situations existent à la fois. Dans le cas de l'homme patriarcal il est vrai que le dialogue est probablement impossible à cause de sa position monologique. Mais il existe des hommes-sujets qui eux aussi résistent au patriarcat, et c'est cela que semble ignorer Théoret. Dans sa poésie non seulement ne présente-t-elle pas l'homme-sujet; elle ne semble pas admettre la possibilité d'un tel homme. Mais n'y a-t-il pas des hommes-sujets parmi "les minorités avalées le génocide permanent des amérindiens les tortures et les disparitions en argentine" (V, 23), ou même dans les bureaux, les salles de classe et les maisons de Montréal? Théoret veut donner une voix à "Odile" et aux minorités écrasées par le patriarcat,

elle veut que celles-ci accèdent à leur propre subjectivité, mais il faut reconnaître que le patriarcat - même si le mot dérive du "père" en latin - affecte les hommes aussi bien que les femmes, et qu'il y a par conséquent des hommes-sujets avec qui elle peut dialoguer. Ces derniers se trouvent eux aussi de l'autre côté de la porte, et, comme la femme-sujet, ils cherchent le dialogue.

En fin de compte, il faut que la femme-sujet se dépouille de la vieille petite fille. Répéter toujours qu'elle est la vieille petite fille, répéter "je dis oui j'ai toujours voulu le viol" (NP, 15), c'est assurer la perpétuation de so. propre emprisonnement à double tour - non seulement dans le patriarcat, mais aussi en elle-même. Nier la possibilité du dialogue, c'est embrasser le monologisme. L'architectonique est à sa place; la porte attend pour s'ouvrir. Si, d'un côté de la porte la femme-sujet attend l'ouverture, de l'autre côté il y a d'autres subjectivités, y compris celle de l'homme, qui attendent l'ouverture elles aussi. Une situation de dialogue en attente.

en conclusion c'est-à-dire achèvement autrement dit fin du projet *ça veut dire je ne dis pas ce que je veux dire* la vieille petite fille noeud de l'intrigue jeunesse dissipée vieillesse prématurée simultanéité d'absence et de présence qui mène à l'infinitif toute structure un dédale *j'erre dans mon corps ma prison à moi j'erre dans la langue c'est pas ma faute* croisement des générations des genres carrefour où se rencontrent en travers au travers de travers passé futur théorie fiction femme homme minorité pouvoir *je cherche le dialogue je ne peux pas dialoguer il n'y a que le dialogue personne ne dialogue* glissement déroutant dans la dialectique ouverture du tombeau sort le père entre la fille sort le pouvoir entre la folie "*Laissez-moi passer. On l'entend. - Laissez-la passer.*"⁵² *je n'ai pas les mots je signe d'une croix c'est là*

---

⁵² France Théoret, Une voix pour Odile (Montréal: Les Herbes Rouges, 1978) 76. (Les italiques sont de moi)

dans le signe symbole de l'appartenance que se rencontrent la langue et la femme-sujet écoute-t-on les mots aussi bien que les paroles on lit dans la voix narrative la rationalité y écoute-t-on la pulsion entre le mot et la parole entre la tête et le corps pourquoi la bouche et l'oreille se trouvent-elles dans la tête et le sexe dans le corps *d'où sort/entre le réel y a-t-il deux logiques différentes et simultanées dans le dialogique* entre raison et déraison la diaraison *oui je veux dialoguer mais d'abord j'ai besoin de crier de hurler de protester de me plaindre* à la fois jusqu'au et à cause du vide de l'excentrement les essais et les théories analyse claire du dialogue des voix intérieures la voix qui désire "denouer seule ce qu'on croit être sa propre énigme" la voix qui répète "la réponse venue du livre, d'un enseignement n'est jamais la bonne"⁵³ dans la poésie elles deviennent "un éclat de voix intérieures qui font gronder, gronder, trembler les parois invisibles qui me coupent du dehors"⁵⁴ la théorie ne dialogue pas avec la poésie le professeur écoute mal le poète contradiction évidente ouvrez ouvrir impératif infinitif clôture être sur le point de *m'écoutez-vous* qui parle qui écoute la structure abandonnée une charpente "C'est vide ouvert mais l'entrée est inaccessible" pas de frontière entre le petit dedans et le dehors ouverture béante vulnérable "il dit pas de place pour deux"⁵⁵ peur *j'ai toujours peur* sujet/sujet *oui j'y suis à l'aise de temps en temps* mais face à l'autre elle tourne en rond descend en vrille SPIRALE DÉDALE ÉNIGME NOEUD PRISON elle se voit vieille petite fille elle se présente vieille petite fille projet mort-né commence et finit à la fois miroir sans tain d'un côté l'homme (l'autre) qui crée la femme monologique de l'autre côté la femme qui crée l'homme monologique deux fois mono n'égale pas dia CROISEMENT CARREFOUR FRONTIERE LIGNE DE COMBAT nécessairement achevée nécessairement bloquée vertige réel ou

---

⁵³ Entre raison et déraison, 52.

⁵⁴ Une voix pour Odile, 60.

⁵⁵ France Théoret, Intérieurs (Montréal: Les Herbes Rouges, 1984) 37.

vertige imaginaire devant le miroir avant/devant le symbolique ombre projetée
 reflet disparu de la femme-sujet le cadeau de l'homme à la femme le service
 perpétuel la langue du pouvoir la partie donnée la partie *c'est pas mienne* la besogne
 le besoin de la femme être sujet mais pas à l'infinitif *je suis je veux on ne permet pas*
je ne peux pas la partie conçue nécessairement putain n'est pas nécessairement la
 conséquence de nécessairement tyran on a le choix de toujours "devenir" et de ne
 plus simplement "être" lorsqu'on vous donne une charpente vous pouvez la détruire
 l'ignorer continuer à la construire CHOIX IMAGINATION DÉSIR
 VULNÉRABILITÉ OUVERTURE PROJET ASSURANCE DIALOGUE PAS
 NÉCESSAIREMENT VIEILLE PETITE FILLE de chaque côté de toute position
 il est elle est nous sommes en attente

Bibliographie

I. Oeuvres de France Théoret

Théoret, France. Entre raison et déraison. Montréal: Les Herbes Rouges, 1987.

---. Bloody Mary. Montréal: Les Herbes Rouges, 1977.

---. Une voix pour Odile. Montréal: Les Herbes Rouges, 1978.

---. Vertiges. Montréal: Les Herbes Rouges, 1979.

---. Nécessairement putain. Montréal: Les Herbes Rouges, 1980.

---. Intérieurs. Montréal: Les Herbes Rouges, 1984.

II. Études sur Théoret et son oeuvre

Beausoleil, Claude. "France Théoret, nécessairement les mots." les Livres parlent.

Trois-Rivières: Écrits desForges, 1984. 207-208.

Bonenfant, Joseph et André Gervais. "Le fantôme de la *BJ*, c'est la théorie." Voix & images 10.2 hiver (1985): 87-92.

---. "Bloody Mary." Livres et auteurs québécois (1977): 157-160.

Brochu, André. "Des fous et des autres." Voix & images 10.3 printemps (1985): 179-187.

Corriveau, Hugues. "Poésie: des lèvres et des vertiges." la Nouvelle Barre du jour 81 septembre (1979): 87-90.

---. "Des yeux qui écrivent." Estuaire 38 (1986): 13-22.

Dupré, Louise. Stratégies du vertige. Montréal: Les éditions du remue-ménage, 1989.

Gagnon, Madeleine. "Une voix pour Odile." Voix & images 4.1 septembre (1978): 143-146.

- Gaudet, Grald. "Les fictions du rel." Estuaire 38 (1986): 11-12.
- Gigure, Richard. "Vertiges." Livres et auteurs qubcois (1979): 105-106.
- Giroux, Robert. "Une voix pour Odile." Livres et auteurs qubcois (1978): 147-150.
- Gould, Karen. Writing in the Feminine. Carbondale & Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1990.
- Haeck, Philippe. Naissances. De l'criture qubcoise. Montral: VLB diteur, 1979.
- - -. "Ncessairement putain." Livres et auteurs qubcois (1980): 98-100.
- Lamarre, Andr. "Ncessairement putain." Livres et auteurs qubcois (1980): 135-137.
- Muir, Michel. "Imposture potique: France Thoret." Potes ou Imposteurs. Montral: Louise Courteau, ditrice, 1985. 51-61.
- Nepveu, Pierre. "Intrieurs d'une pense." Estuaire 38 (1986): 23-29.
- Roy, Monique. "Une voix pour Odile." Les Cahiers de la femme automne (1978): 111-112.
- Smart, Patricia. crire dans la maison du Pre. Montral: Qubec/Amrique, 1988.
- - -. "Entrevue avec France Thoret." Voix & Images 14.1 automne (1988): 11-23.

III. Oeuvres de Mikhal Bakhtine

- Bakhtine, Mikhal. La Potique de Dostoievski. Trad. Isabelle Kolitcheff. Paris: Seuil, 1970.
- - -. Esthtique et thorie du roman. Trad. Daria Olivier. Paris: Gallimard, 1978.
- - -. Esthtique de la cration verbale. Trad. Alfreda Aucouturier. Paris: Gallimard, 1984.
- - -. (V.N. Volochinov). Le marxisme et la philosophie du langage. Trad. Marina Yaguello. Paris: ditions de Minuit, 1977.

- . Speech Genres & Other Late Essays. Trad. Vern W. McGee. Réds. Caryl Emerson et Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1986.
- . Art and Answerability. Trad. Vadim Liapunov et Kenneth Brostrom. Réds. Michael Holquist et Vadim Liapunov. Austin: University of Texas Press, 1990.
- . The Dialogic Imagination. Trad. Caryl Emerson et Michael Holquist. Réd. Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- . Problems of Dostoevsky's Poetics. Trad. Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

IV. Études sur l'oeuvre de Bakhtine

- Clark, Katerina et Michael Holquist. Mikhaïl Bakhtin. Cambridge, Massachusetts, et Londres, Angleterre: Belknap Press of Harvard University Press, 1984.
- Holquist, Michael. Dialogism Bakhtin and his World. Londres et New York: Routledge, 1990.
- Morson, Gary Saul, réd. Bakhtin: Essays and Dialogues on His Work. Chicago & London: University of Chicago Press, 1981.
- Todorov, Tzvetan. Mikhaïl Bakhtine: Le principe dialogique suivi de Écrits du cercle de Bakhtine. Paris: Seuil, 1981.

V. Oeuvres et études théoriques

- Bauer, Dale M. Feminist Dialogics. Albany: State University of New York Press, 1988.
- Benveniste, Émile. Problèmes de linguistique générale, tome 1. Paris: Gallimard, 1966.
- Eagleton, Terry. Against the Grain. Essays 1975-1985. Londres et New York: Verso, 1986.

- - -. Literary Theory: An Introduction. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
- - -. Marxism and Literary Criticism. Berkeley et Los Angeles: University of California Press, 1976.
- Herrmann, Anne. The Dialogic and Difference. New York: Columbia University Press, 1989.
- Irigaray, Luce. Speculum de l'autre femme. Paris: Les Éditions de Minuit, 1974.
- Karcevskij, Sergej. "The Asymmetric Dualism of the Linguistic Sign." The Prague School. Selected Writings 1929-1946. Trad. Wendy Steiner. Réd. Peter Steiner. Austin: University of Texas Press, 1982. 47-54.
- Lacan, Jacques. Écrits I. Paris: Seuil, 1966.
- - -. Écrits II. Paris: Seuil, 1966.
- Lee, Jonathan Scott. Jacques Lacan. Boston: Twayne Publishers, 1990.
- Meese, Elizabeth, et Alice Parker, réds. The Difference Within: Feminism and Critical Theory. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1989.
- Moi, Toril. Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory. Londres et New York: Routledge, 1985.

VI. Autres

- Buber, Martin. I and Thou. Trad. Ronald Gregor Smith. New York: Charles Scribner's Sons, 1958.
- La Belle, Jenijoy. Herself Beheld. Ithaca: Cornell University Press, 1988.
- Noël, Lise. L'Intolérance. Montréal: Boréal, 1989.
- Robin, Régine. Le roman mémoriel. Montréal: Les Éditions du Préambule, 1989.
- Rose, Jacqueline. Sexuality in the Field of Vision. Londres: Verso, 1986.

Yaeger, Patricia. Honey-Mad Women. New York: Columbia University Press, 1988.

Zavalloni, Marisa, réd. L'Émergence d'une culture au féminin. Montréal: Saint-Martin, 1987.

END

28.05.92

FIN