

Interview Partir de l'intime pour aller vers l'inconnu

Hélène Marcotte

Number 78, Summer 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/44703ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)

1923-5119 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Marcotte, H. (1990). Interview : partir de l'intime pour aller vers l'inconnu. *Québec français*, (78), 68–70.

INTERVIEW

France Théoret

Partir de l'intime pour aller vers l'inconnu

Propos recueillis par
Hélène MARCOTTE

Vous avez pratiqué plusieurs genres littéraires. Y en a-t-il un qui vous convienne davantage ?

L'écriture est différente d'un genre à l'autre, mais la source d'imagination est semblable. J'ai pratiqué jusqu'ici la poésie en prose, le roman et le récit. Dans la poésie, la question de l'altérité joue beaucoup moins que dans les deux autres genres. Essentiellement, c'est la grande différence. La poésie énonce, la poésie dit, la poésie est. Du côté théâtral, je n'ai pas pu dépasser véritablement le monologue, comme dans «l'Échantillon» (publié dans *la Nef des sorcières*). Dans *Transit*, il s'agit d'un dialogue mais avec un alter ego, presque un double du personnage. La question du dialogue est posée au théâtre. Aussi je ne sais pas si j'y reviendrai un jour. Je pense maintenant que le roman me convient.

Les critiques parlent beaucoup du « je » de votre œuvre. Qu'en est-il de la part autobiographique dans vos écrits ?

Je peux dire que tout ce que j'écris est autobiographique, que ce soit la poésie, le roman, le récit et même l'essai. Ce qui est autobiographique, c'est ma façon d'entendre les discours, de voir la société, ce qui est lié à la subjectivité, à ma façon de concevoir l'identité comme quelque chose qui n'est pas arrêté, qui n'est jamais fermé, qui est continu. Dans *l'Homme qui peignait Staline*, par exem-

ple, je suis partie de moments autobiographiques et, à partir de là, j'ai essayé d'écrire des instants de subjectivité au passé. J'ai voulu poser un regard qui s'ouvre sur la société, j'ai voulu partir du plus petit et ouvrir sur le plus grand.

Dans la poésie, ça ne se passe pas de la même façon. Il y a, dans la poésie en prose, des éléments de narration et, dans ceux-ci, des bribes de moments de subjectivité qui sont dits pour faire en sorte que le langage explore la subjectivité. Le mouvement de l'écriture autobiographique est celui qui part de l'intime pour aller vers l'inconnu. L'autobiographie est le théâtre du moi.

J'écris dans l'autobiographie ce que je peux soutenir dans un texte, mais aussi ce qui est signifiant. L'autobiographie exige une maîtrise de la mémoire. Une recherche du sens a lieu dans une tentative d'aller vers ce qui me dépasse. Je pars de l'autobiographie, donc de ce que je connais bien. Je désire être absolument minutieuse dans mon écriture mais je n'y parviens pas toujours. J'aime que l'écriture fasse corps avec soi et c'est sans doute par manque de maîtrise sur l'existence que j'écris l'autobiographie. Ce n'est pas un paradoxe. Ce sur quoi j'ai une prise, c'est sur ma subjectivité et sur ma mémoire. Pour avoir une prise sur le langage et sur le sens, j'écris à partir de moments autobiographiques. Je pars du connu pour aller vers l'inconnu. Dans l'autobiographie, on croit que tout est connu mais ce n'est pas ma façon de la

percevoir et de l'écrire. Écrire un livre est une façon de passer à une autre étape d'exploration.

Existe-t-il, selon vous, un certain déterminisme qui vient de la classe sociale d'où l'on est issu ?

Oui, je suis d'accord pour parler d'un certain déterminisme mais sûrement pas d'une fatalité, ni d'un destin. Dans «l'Homme qui peignait Staline», la fatalité est en question. Louise Aubert a décidé que rien ne serait fatal pour elle et qu'elle pourrait, à ce moment-là et à n'importe quel prix, faire des études, aller vers un amour qu'elle choisirait, enseigner. Elle a décidé qu'elle ne souscrirait à aucune fatalité. Par ailleurs, tous les éléments de son passé, de son éducation qu'elle raconte de façon fragmentaire vont jouer dans la manière de faire les choses, dans sa manière d'étudier, d'avoir une rencontre amoureuse, d'aborder l'enseignement. Je préférerais toutefois parler de «l'origine sociale» plutôt que de «la classe sociale», car il y a deux discours dans la nouvelle éponyme. Il y a le discours marxiste, qui vient plus tard dans le récit, et il y a celui de l'origine sociale et c'est celui-là, de manière vive, qui est mis en question, qui est mis en perspective avec l'évolution de Louise Aubert. Le texte joue sur la différence entre l'idée d'un parcours et sa réalisation.

Seriez-vous d'accord pour dire que vous dépeignez la vie de façon néga-



Micheline de Jordy

tive et pessimiste ? Je songe à une phrase qui m'a plus particulièrement frappée : « Qui peut écrire tranquillement un arbre, une rivière sans noter la maladie du bouleau, les mousses jaunes grisâtres amoncées près des pierres riveraines ».

Oui, je suis obligée d'être d'accord avec vous. Pourquoi n'ai-je pas plutôt regardé la beauté du coucher du soleil ? J'admetts que ce que j'écris est noir, mais j'écris toujours un combat, qui inclut le noir, mais un combat tout de même.

Y a-t-il un espoir possible, une porte de sortie pour échapper au monde tel que décrit dans vos livres ?

Je pense que les personnages s'en sortent grâce à leur curiosité. Louise et Liliane sont curieuses de voir ce qui va leur arriver, de voir comment elles pourront continuer leur combat. Elles sont curieuses au sens où Claire Lejeune parle du suicide comme un manque de curiosité.

Vous avez écrit « L'Échantillon » dans *la Nef des sorcières*, en 1976, et, depuis ce temps, vous dénoncez la difficulté d'être femme dans un monde fait pour et par l'homme. Avez-vous constaté une évolution dans l'écriture des femmes au cours des quinze dernières années ?

Dans les années 1975 à 1980, nous écrivions des monologues, de la poésie, une écriture manifestaire. L'écriture au

féminin s'est déplacée en quinze ans. Il y a des choses qui, socialement, se sont déplacées aussi mais il n'y en a pas un reflet direct dans la littérature car l'écriture, telle que je la conçois, n'est pas un reflet direct de la société.

Dans la modernité, les femmes ont été les premières à écrire du roman, à vouloir penser la question de l'altérité, c'est-à-dire le rapport à l'autre comme femme, comme homme, comme groupe social. L'écriture, qui était d'abord une écriture expérimentale, est devenue apparemment plus simple, plus narrative. Quant à moi, j'ai cherché à conserver la complexité au niveau des discours qui sont inscrits dans mon écriture. Mes personnages ne sont pas le reflet de la société. D'ailleurs, tout ce qui se passe dans *l'Homme qui peignait Staline* se situe entre 1965 et 1975. J'espère toutefois que ma façon d'écrire reflète une pensée de maintenant.

Comment situez-vous *l'Homme qui peignait Staline* par rapport à vos autres livres ?

Mon personnage de Louise Aubert est un personnage d'avant-garde. Dans son milieu, on n'étudie pas et, pourtant, elle a choisi de faire des études. Placée dans une perspective temporelle, elle est un personnage marginal et minoritaire. Mais l'angle de l'écriture fait qu'on le voit peu. Je n'ai pas montré la lutte de ce personnage contre son milieu familial et social, je l'ai laissé deviner. Louise est un

personnage qui vit un déterminisme et qui est à l'avant-garde par rapport aux femmes de sa génération.

Par rapport aux autres livres, je pense que mon écriture est plus lisible. J'ai tenté de lier l'élément le plus simple au contexte, qui est un tissu et qui est complexe. Au niveau du contenu, j'ai mis en présence des personnages en rapport avec la société ; je pense que c'est là un changement même par rapport à *Nous parlerons comme on écrit*, qui est un roman où les actants sont à la fois concrets et abstraits. Dans mon dernier livre, les actions concrètes dominent (rencontres entre les étudiants, relation avec une concierge...) mais dans un rapport social toujours médiatisé par le compagnon, des camarades, le père, la mère. À chaque page, je me disais que ce qui était important, ce sur quoi j'avais une prise, c'était la situation concrète et c'est ce que j'ai tenté de rendre de façon clinique et hyperréaliste.

Aviez-vous conscience, en l'écrivant, de l'unité thématique du recueil ?

J'ai écrit ce livre entre 1985 et 1989. J'avais conscience de l'unité d'autant plus que presque tous les récits sont à la troisième personne. Il y a peut-être deux récits qui sont plus différents : « Ceci n'est pas un lac », écrit à la première personne, et « Justine », que j'ai voulu humoristique.

Le récit est la narration linéaire d'un fait, d'un événement, d'un personnage, qui est chronologiquement cohérent et qui rend compte d'un parcours où l'aboutissement est prévisible. Aussi j'ai axé mes récits sur des personnages, d'où le fait qu'ils se rejoignent, et j'ai mis l'ac-

cent sur un parcours, sur la subjectivité des personnages. Comme il y a chez les personnages des éléments autobiographiques, il y a aussi, forcément, des éléments qui se ressemblent. Par ailleurs, ce n'est pas un faux roman. Je conçois le roman comme un débat entre différents actants. Ici, l'accent est mis sur le parcours et non sur le débat, le conflit. Les conflits sont nombreux, certes, mais on ne retrouve pas un conflit majeur qui viendrait de tendances opposées, comme il arrive souvent dans un roman. Je me propose d'écrire un roman dans lequel je mettrai en conflit deux univers sociaux.

Y a-t-il une question que vous auriez voulu que l'on vous pose et qui n'a pas été posée au sujet de votre dernier livre ?

Oui, c'est au sujet du titre et plus particulièrement de la gauche dogmatique dont il est question par l'entremise du personnage de Mathieu. J'aimerais dire pourquoi je ne parle que très brièvement de cette question-là. Mathieu est un personnage velléitaire, qui discute beaucoup au sujet de l'art. Il tâte du théâtre, puis de la peinture. Il lit surtout des théoriciens et il est partagé entre discourir sur l'art et pratiquer un art dans lequel il ne s'investit jamais complètement. Il se laisse davantage submerger par les discours que par l'art et, de fil en aiguille, les discours l'amènent vers la gauche dogmatique parce qu'il est toujours en situation de négation. Il n'est pas intéressé par le débat artistique mais par le débat du débat, c'est-à-dire par un discours qui devient un débat contre l'art et les artistes. Quand il parvient à choisir quelque chose, il veut faire éclater au grand jour sa pensée et c'est là qu'il devient partisan de la gauche dogmatique. Avec son adhésion à la gauche, il parvient à dire qu'il aura le dernier mot. Parce que c'est ça qu'il cherche, le dernier mot. Parti du surréalisme, il aboutit à la gauche dogmatique. Mathieu désinvestit complètement le faire de l'art. Faire ne l'intéresse pas. Ce qui l'intéresse, c'est une pensée pointue sur l'art qui peut l'amener à une solution qu'il trouve dans l'idéologie. Si je n'ai pas davantage développé cette pensée, c'est que je ne voulais pas reproduire la langue de bois. Le langage de la gauche dogmatique est essentiellement une langue de bois et il y a là une antinomie profonde avec l'écriture qui cherche toujours la fluidité, le passage. À la fin, le personnage de Mathieu parle la langue de bois. Il n'y a plus rien à dire. ●

L'immensité d'un « non »

Hélène MARCOTTE



J'écris d'où je viens. Je parle d'où je suis». Ce chiasme, qui ouvre *Une voix pour Odile*¹ et qui pourrait bien être la phrase clef de toute l'œuvre de France Théoret, revient en mémoire à la lecture des sept récits rassemblés dans *L'Homme qui peignait Staline*². Le passé hante le présent, le définit et l'entrave à la fois. Pourtant, le lieu de l'énonciation est un lieu de contestation, de rupture.

S'inscrire dans le présent

Presque toutes issues de milieux modestes ou pauvres, les femmes de *L'Homme qui peignait Staline* se définissent essentiellement par leur rapport avec l'objet du refus : refus de la fatalité (Louise), refus de la censure (Justine), refus des «émotions qui collent à la peau» (Liliane)... En renonçant à jouer le rôle dans lequel la société les a jusqu'alors confinées, elles cherchent à détruire l'image traditionnelle de la femme. Chacune de leurs actions devient une tentative désespérée pour s'inscrire dans le présent, pour (re)conquérir leur corps, leur langage, leurs pensées : «Elle sait qu'elle doit surmonter un héritage viscéral qui la rattache profondément à la génération précédente et qui la rend sans âge. Elle renonce à penser les cris, les invectives, les crises qui se déroulent dans les larmes, la hantise des grossesses, les fuites de courte durée, les couteaux de cuisine brandis, les verres

qui volent en éclats, les valiums ou l'alcool». Dès lors, le présent traduit la tension entre le passé et l'avenir. Car, si la puissance d'un «non» suffit pour qu'une rupture se produise et que s'amorce un nouveau parcours, la résistance des femmes est perçue comme une trahison. Dans la nouvelle éponyme par exemple, Louise se heurte aux préjugés des siens lorsqu'elle décide de devenir professeur : «Ils n'acceptaient pas son choix de poursuivre des études, seule, à la ville. Pour eux, il s'agissait d'un refus de la famille et plus encore, de ses origines, de la lignée, de son sexe». Le refus de perpétuer la tradition condamne les femmes à la solitude, à l'exclusion. Elles tentent toutefois de mettre un terme à leur isolement en renouant avec la parole. La maîtrise du langage devient ainsi peu à peu l'enjeu principal de leur combat.

Des mots pour le dire

Afin de réduire l'écart entre le vivre et le dire, les femmes cherchent à faire coïncider le langage et la pensée, le langage et la réalité. Elles croient «fermement pouvoir modeler la réalité au bout de [leur] parole». Cependant le poids du passé de même que l'absence de complicité entre les hommes et les femmes compromettent la réussite de cette entreprise. Toute tentative de communication entre les deux sexes se termine en dialogue de sourds. Dès qu'elles essaient de traduire leur difficulté à vivre,