

Une poésie de l'effraction

Louise Dupré

Volume 14, numéro 1 (39), automne 1988

France Théoret : narratrice de la subjectivité

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/200749ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/200749ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dupré, L. (1988). Une poésie de l'effraction. *Voix et Images*, 14(1), 24–30.
<https://doi.org/10.7202/200749ar>

Une poésie de l'effraction

par Louise Dupré, Université du Québec à Montréal

Si on devait résumer brièvement le trajet poétique de France Théoret, il faudrait souligner tout d'abord qu'il y a là un travail résolu sur le féminin de la langue. Quel que soit l'angle par lequel on aborde cette écriture, on se retrouve infailliblement devant le mot *femme*, véritable fil d'Ariane qui organise la lecture en nous guidant à travers l'espace textuel.

Chez France Théoret, en effet, il s'agit d'une préoccupation qui sert de moteur à la recherche scripturaire. Ainsi, dans une entrevue donnée à Joseph Bonenfant et à André Gervais pour *Voix & images*, elle affirme avoir quitté la direction de *la Barre du jour* parce que la démarche formaliste qu'on y menait en 1969 lui semblait incompatible avec le fait d'être une femme: *Il ne fallait pas être une femme*, dit-elle. *Si on était une femme, on faisait entrer quelque chose de l'existence dans l'écriture et cela, c'était romantiser l'écriture, revenir à la représentation.*¹

La représentation, voilà ce qu'il fallait fuir pour atteindre à l'idéal du neutre, du blanc de l'écriture, en complicité avec la revue *Tel Quel*: cette position était difficile à concilier avec une poésie subjective, pulsionnelle, cherchant à dévoiler le je et le référent. Depuis son premier recueil, *Bloody Mary*, l'auteure se penche sur un existentiel qu'elle essaie de mettre en mots. Elle opère dans l'écart entre l'inconscient et le conscient, le corps et le langage.

On pourrait dire que sa pratique textuelle est une pratique de l'expérience plutôt que de l'expérimentation. Non pas qu'il n'y ait pas d'expérimentation. Celle-ci cependant, axée sur l'autobiographie, sur les stéréotypes, les mythes sociaux patiemment déconstruits, se voit sans cesse réinvestie au niveau de l'existence.

Dès *Bloody Mary*, les définitions trop étroites de la modernité et de la poésie sont remises en cause. «Histoire pour dire» se termine par exemple sur un fragment métatextuel: *Trop proche du journal. Trop proche des réminiscences. J'ai toujours envie d'écrire. Toujours envie de hurler.*²

Écrire se donne comme un vivre; l'écriture, hurlement. Expression de la souffrance, de la colère, du cri. Appartenance au quotidien, à l'intimité d'un sujet

1 Joseph Bonenfant et André Gervais, «Le fantôme de la BJ, c'est la théorie, entrevue avec France Théoret», *Voix & Images*, vol. X, n° 2, hiver 1985, p. 89.

2 France Théoret, *Bloody Mary*, Montréal, les Herbes rouges, janvier 1977, p. 18.

qui se rattache à son passé. Là se trouve affichée la filiation de l'écriture avec les voies «traditionnelles» qu'a empruntées la plume des femmes. Car, comme le montre Irma Garcia, celles-ci ont privilégié le journal intime, la lettre, présentant des caractéristiques communes: *leur aspect autobiographique, la création d'une intimité écrite, soit avec une personne de connaissance, soit avec soi-même et enfin leur forme ouverte, inachevée, toujours prête à s'allonger.*³

Avouer que son écriture tient de ces «genres» mineurs féminins, tout en employant l'expression «trop proche» à laquelle l'adverbe *trop* donne une connotation nettement péjorative, accentuée encore par le procédé anaphorique, c'est porter un regard critique sur ses textes: c'est dire qu'ils ne peuvent répondre aux critères d'une poésie animée par une certaine distanciation formelle par rapport au moi. Mais c'est avant tout critiquer le formalisme en affirmant sa «dissidence».

Cette réflexion sera poursuivie dans *Une voix pour Odile* où, dans le texte qui donne son titre au recueil, l'auteure mentionne: *J'écris d'où je viens. Je parle d'où je suis. Le passé ne m'intéresse que pour agiter le devenir.*⁴ Se trouve donc éclairée la fonction de l'autobiographie qui n'a pas pour objet de ressasser les faits vécus jusqu'à la complaisance, mais de favoriser une intériorité susceptible d'apporter un éclairage nouveau sur l'éducation des femmes. De comprendre et de faire comprendre: ce qui ne peut que permettre de laisser entrevoir, pour le futur, d'autres avenues. L'autobiographie est ici abordée avec un regard politique, féministe. Plusieurs textes du recueil adoptent d'ailleurs cette perspective. «Une voix pour Odile», qui cherche à donner une parole à Odile Blais, la grand-mère, «Miroir, miroir, dis-moi qui est la plus belle», qui fait référence au conte de Blanche-Neige et surtout «Le livre de la peur», «Plaidoyer pour le droit à l'existence des femmes!» et «Cochonnerie».

Entre le privé et le politique opère un mouvement dialectique où l'on reconduit sans cesse l'autre, l'appelle, le suscite. Dans «Plaidoyer pour le droit à l'existence des femmes!», texte qui, par son titre manifestaire, laisse attendre un contenu militant, au sous-titre «le corps et la folie», correspond un fragment qu'on pourrait retrouver dans un journal:

*C'est janvier. Le soleil pâle de l'après-midi va bientôt tourner. J'ai sommeil. Mes paupières ferment toutes seules. Je résiste. Ma peau s'étire et je sens une lourdeur folle s'en prendre à mes jambes. Je fige sur place, la gorge ne salive plus. Sécheresse. Mon estomac fait mal. L'état d'hébétément où je suis plongée m'effraie. Je suis prise au piège dans ce mouvement de malaxage du corps.*⁵

Là où on attendait une position théorique concernant l'ensemble des femmes, on rencontre un je anecdotique tourné vers lui-même: cette promesse

3 Irma Garcia, *Promenade femmillère*, tome 1, Paris, Éditions des femmes, 1981, p. 152.

4 France Théoret, *Une voix pour Odile*, Montréal, les Herbes rouges, coll. «Lecture en vélocipède», 1978, p. 9.

5 *Ibid.*, p. 59-60.

non remplie par le titre, cette attente déçue crée une tension dans l'écriture, si bien qu'à la lecture, on perd pied, on glisse dangereusement, on est amené/e là où on ne le prévoyait pas.

Entre fiction et théorie

Des critiques ont souligné qu'on a du mal à classer les écritures au féminin, qu'elles sont traversées par un «indéfini» où se contaminent les genres, où se côtoient fiction et théorie. Voilà ce qui se produit chez France Théoret. Pourtant, cela ne se fait pas dans la superposition, mais plutôt dans l'indécision, dans la zone de brouillage entre les genres et les discours. Dans le même «Plaidoyer», on peut lire :

ce que je livre n'est

ni un scénario appris par cœur, ni spontanéité pure, ce sont des fragments entre la fiction et la théorie, tant je suis occupée par le flux, le passage, l'existence, le refoulé, l'impensé, la négativité, l'en-deçà du monde, notre seule force, exprimer cela.

Vous lire à voix basse l'en-train de se produire : l'inédit.⁶

Ce passage montre bien la conscience qu'a France Théoret de son écriture qu'elle situe non dans la fiction et dans la théorie, mais entre les deux : dans le mouvement, comme le soulignent «flux», «passage», «l'en-train de se produire». Et le mot «négativité» donne un éclairage intéressant à ce phénomène⁷.

Cependant, il ne s'agit pas, pour l'auteure, de voir la négativité en terme de rupture, à la manière de Claude Gauvreau par exemple. Elle veut travailler dans cette zone où la pensée se constitue, à la charnière entre le corporel et le symbolique. Elle veut faire circuler les mots, les déplacer afin de subvertir le langage masculin pour faire advenir une parole au féminin : *Refus du linéaire*, écrit-elle, *fendue en deux comme mon sexe, deux et plus, ni logique de la dualité, ni discours de l'ordre (intériorisé) que j'ai pourtant appris par cœur.⁸*

C'est dans la négation grammaticale que se canalise ici le mouvement dialectique qui agit la textualité. Dans la poésie moderne comme dans la schizophrénie, affirme Julia Kristeva, la négativité *ne transparaît [...] qu'à travers des modifications de la fonction de la négation ou dans des modifications syntaxiques ou lexicales.⁹*

6 *Ibid.*, p. 58.

7 Cette notion hégélienne, reprise par Julia Kristeva pour indiquer le procès par lequel l'individu, posant des objets comme séparés de son corps, les voit comme absents de lui et donc comme signifiables, devient un concept dialectique lié au procès de la signification et se situant à la conjonction entre le biologique et le théétique. Voir Julia Kristeva, *la Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, «Tel Quel», 1974, p. 108-114.

8 Une voix pour Odile, *op. cit.*, p. 58-59.

9 Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 114.

Dans ce texte, la négativité joue précisément sur la schize féminine. Le sujet refuse la fixation dans le symbolique qu'il cherche à faire bouger, à décentrer, comme le montre la récurrence des marques négatives: *ni un scénario, ni spontanéité, ni logique de la dualité, ni discours de l'ordre*. Le processus signifiant, par ces marques de rejet, est remis en question. Il nous est proposé un autre rapport au langage, au symbolique, au corps: *Je suis autre, lit-on, éclatement, morceaux de journées, images du corps ou représentation toujours gardée présente. Je suis le manque*.¹⁰

La perception de soi comme corps éclaté, la perception du temps comme morcelé engage nécessairement le rapport existant entre la fiction et la théorie. Et le fragment vient mettre en scène cet éclatement. *Les fragments excèdent la question des genres, la font voler en éclats*¹¹, dit Ginette Michaud. Car il n'existe aucune forme au fragment, aucun modèle, aucune structure identifiable. Au contraire, le fragment se donne comme une «manière» qui a tous les traits de la non-maîtrise. Il se présente comme *une structure dialogique marquée par une non-fermeture et un inachèvement inessentiels, où un sujet, qui se laisse affecter, s'affirme et se défait*.¹²

Voilà bien ce qui nous ramène à la poésie de France Théoret. La parole est conscience de soi comme «autre», «manque», théâtre des voix sociales, des *idées, images, mythes que la société se fait de toutes les femmes*.¹³ Je me reconnais donc comme femme.

On comprend que la forme du fragment convienne. Il est ce lieu où se parle la femme comme corps fragmenté, mais il est aussi *lieu [...] de savoir*¹⁴. L'éclosion d'un savoir-femme fait bouger le concept de savoir, qui ne peut plus dès lors être pensé comme système, totalité, mais comme un casse-tête défait dans lequel il manquerait des morceaux. De là découle une autre vision de la théorie: celle-ci dévie de son pôle conceptuel opérant dans l'abstraction du processus social pour rejoindre le pôle qui agit le je. Ce concept glisse vers celui de pratique. D'où tout l'intérêt qu'on a connu au Québec, chez les femmes, pour ce qu'elles ont appelé la théorie-fiction ou la fiction-théorie. Cela répondait à un désir profond de réunir ce que les classements littéraires avaient disjoint.

Le fragment donc. Puisqu'il ouvre la porte à une dynamique tensionnelle qui procure un plaisir de la fusion. Puisqu'il témoigne d'une autre logique, une logique au féminin. France Théoret explore d'ailleurs le signifiant selon les modes privilégiés de l'expression féminine: les mots «parole», «voix» prennent alors une connotation nouvelle pour dire l'oralité, l'éphémère de l'acte de parole chez une femme. Pourtant, cette fragilité, ce risque d'effacement est rendu positif;

10 Une voix pour Odile, *op. cit.*, p. 59.

11 Ginette Michaud, «Le Fragment dans les textes de Roland Barthes. Théorie et pratique de la lecture», thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 1983, f. 246.

12 *Ibid.*, p. 51.

13 Une voix pour Odile, *op. cit.*, p. 59.

14 *Ibid.*, p. 59.

il permet, justement, une écriture qui sait rester près de l'émission vocale, qui est charnelle, fluide, non figée. Et le retour à la lettre, au journal intime, favorise une forme inachevée, diffractée, tout comme le ton familier de la conversation.

Il se crée un rapport d'adresse: le texte n'est pas écrit pour des lecteurs, des lectrices anonymes, mais pour des personnes précises. Ainsi, la «Lettre sur la fiction à mes amies étrangères» est dédicacée à Norma et à Lyliane; le «Plaidoyer pour le droit à l'existence des femmes!» est précédé de cette dédicace: à *Louise, Marie, Marie-Claude, Thérèse*¹⁵; *Bloody Mary* est dédié à Nicole Brossard et le texte «Feu de langues» dans *Nécessairement putain*, à Gail Scott. On remarque qu'il s'agit toujours de femmes.

La complicité féministe, chez France Théoret, demeure donc très intime. Le rapport de son écriture au privé du journal, de la lettre, encore une fois, n'y est sûrement pas étranger. Mais il y a plus: l'auteure exprime clairement ses réserves face à l'utopie d'une connivence universelle. Elle écrit dans son «Plaidoyer»: *La sororité indéfectible est un leurre qui appartient au «triomphalisme», selon le mot de Marie-Claude.*¹⁶

Elle se trouve à poser, en toute lucidité, la question de l'histoire personnelle, comme celle des différences sociales, idéologiques et économiques entre les femmes. Cette problématique renvoie nécessairement à l'impossibilité de créer une littérature rejoignant toutes les femmes. Dans un texte théorique, elle dira aussi: *J'écris en pensant à qui ne me lira jamais.*¹⁷

Mais la dédicace, dans cette œuvre poétique, reflète parfois plus qu'un désir d'intimité: elle vient en effet installer une intertextualité. Ce n'est pas un hasard si certains textes sont dédiés à des écrivaines de la modernité. Il s'agit là d'une connivence littéraire, du partage d'un même questionnement scripturaire. En ce sens, ces dédicaces s'apparentent aux relations de lecture qu'on rencontre chez Nicole Brossard. Épigraphe, exergues, citations, noms d'auteurs accompagnent la poésie brossardienne et lui donnent une intertextualité évidente, image de circulation et de communication littéraire intense, surtout à l'époque «féministe» où elle se montre en étroite correspondance avec des auteures qui ont abordé la question des femmes.

Ce fait pourrait être mentionné chez d'autres écrivaines. Louky Bersianik, Madeleine Gagnon, Jovette Marchessault et Josée Yvon, entre autres, ont également travaillé, dans leurs textes, à partir d'une intertextualité, révélant ainsi leurs connivences et parfois même leurs influences, accentuant le je de l'énonciation en rendant manifeste leur subjectivité.

15 *Ibid.*, p. 58.

16 *Ibid.*, p. 59.

17 France Théoret, «Prendre le risque d'une nouvelle globalité/souveraineté du sujet parlant», dans «L'écriture comme lecture», *la Nouvelle Barre du jour*, n° 157, septembre 1985, p. 9.

Au-delà de l'anecdote

France Théoret, pour sa part, réussit à «parler» le je de façon fort éloquente. Approfondissant l'anecdote, elle la dépasse pour pousser son introspection jusqu'aux limites de la conscience :

*je traduis mon corps d'il y a plusieurs générations rurales et prolétarisées le temps d'apprendre quelques mots et d'inscrire un retournement je ne vis de nulle part toute crédibilité n'existe pas quelque part est-ce possible de ne pas entrer dans la violence masquée ne pas jouer à fond le jeu ou d'y consentir le voyant.*¹⁸

L'autobiographie est investie dans le monologue intérieur où le moi diffracté se donne comme corps avec ses sensations, ses pulsions, ses pensées, ses contradictions, ses conflits¹⁹. Quand il est question de traduire ce corps, le sujet écrivant ne peut manquer de se dédoubler, de devenir son propre objet et de passer, comme le souligne Guy Scarpetta dans *l'Impureté*, d'une *mythologie de l'Expression à une stratégie de la Séduction*.²⁰

Car c'est bien une séduction que ce jeu, cet écart créé entre la subjectivité et l'objectivité où on se laisse captiver par une performance de dévoilement (du je, de l'auteure) et de recouvrement (par une théorie du corps): ce qui est énoncé ne prend son sens qu'à la lumière de l'énonciation, par le faire avant le dire.

La stratégie consiste donc à faire se rencontrer l'autobiographique et le théorique comme pôles antagonistes. Ce qu'on a nommé fiction-théorie dans l'écriture au féminin devient ici un jeu (le mot étant pris dans sa double acception) où, à travers ses maquillages, le sujet se laisse apercevoir pour aussitôt se dérober, où la vérité du sujet ne se laisse pas atteindre, où ce qui compte, c'est précisément la jouissance obtenue par cette mise en scène représentant le je comme reflet, illusion, comme ce qui est et ce qui n'est pas.

Le monologue intérieur, par la liberté, l'ouverture qu'il offre, devient une forme où peut s'inscrire l'hétérogène des discours, mais aussi celui des procédés stylistiques et même des niveaux de langue. Le langage abstrait, réflexif de la théorie, par exemple, se bute au langage concret, narratif de la fiction :

*La main sur les poils pubiens. C'est clair que le temps chaud glisse. Le corps suit. Les autres centrent. Autant de centres, des mondes. Le lieu indicible, inamovible d'où je viens.*²¹

18 France Théoret, *Vertiges*, Montréal, les Herbes rouges, janvier 1979, p. 24-25.

19 L'auteure commence «L'avenir à l'infinitif» en faisant un rapprochement entre le monologue de Molly, dans *Ulysse* de Joyce, et sa position personnelle face à l'écriture: *Vouloir la fiction, oui, la modernité, oui. Tous les oui de Molly à la dernière page d'Ulysse de James Joyce* (France Théoret, «L'avenir à l'infinitif», dans «Vouloir la fiction © la modernité», la Nouvelle Barre du jour, n° 141, septembre 1984, p. 55).

20 Guy Scarpetta, *l'Impureté*, Paris, Grasset, coll. «Figures», 1985, p. 289.

21 France Théoret, *Nécessairement putain*, Montréal, les Herbes rouges, mai-juin 1980, p. 7.

Dans le choc de la théorie et de la fiction, s'affrontent langage écrit et langage oral, langue châtiée et langue populaire. Dans «L'honneur des pères», on rencontre: *Pour le fils ma parole troue. Et s'il me prend le cul, il n'y a pas plus maudite.*²² Il arrive aussi que la théorie adopte le style métaphorique de la poésie, qu'elle fait même parfois coïncider avec l'oralité d'une langue populaire:

*L'engorgée la possédée l'enfiroupée la plâtrée la trou d' cul l'odalisque
la livrée la viarge succube fend la verge fend la langue serre les dents.
Des passes je me fais la passe, je suis ma propre maison de passe.*²³

Tout comme l'intimisme se voit constamment détourné vers la théorie, celle-ci à son tour est prise en charge par les procédés d'une fiction laissant filtrer le je en des glissements infinis. Dans ces changements de tons, de procédés, de discours, la lecture se trouve constamment décentrée. La textualité ici se fait déconcertante, délinquante. Ce qu'elle prend chez ses «modèles» (la modernité, la théorie féministe, les genres traditionnellement féminins), c'est pour le pervertir en se l'assimilant: elle ne veut plus d'«autre» du texte.

La poésie ramène à elle ses dehors comme autant de nouvelles dimensions. Elle se fait «impure», selon le terme de Guy Scarpetta. Contre le respect, l'ascèse, elle propose l'effraction, la désinvolture, la rencontre et la contamination des genres donnés pour majeurs (la poésie, l'essai) et mineurs (la lettre, le journal). Pour France Théoret, la poésie ne peut se faire que dans ce «dévoiement». «Nécessairement putain»²⁴, à l'image de la femme qu'elle décrit dans son recueil du même titre, elle n'a pas peur du scandale ni du *mauvais goût*.²⁵

Oui, cette vision a ouvert de nouvelles voies à la poésie québécoise. Si la textualité des années 1980 a renoué avec le je, le lyrisme, le narratif (qui va parfois jusqu'au romanesque), la lisibilité, sans pour autant renoncer au travail du matériau linguistique, c'est que France Théoret, avec d'autres écrivaines, a contribué à questionner de l'intérieur une modernité qui risquait à la longue de tourner à vide.

L'inscription dans l'écriture d'un existentiel essentiellement féminin ne pouvait que brouiller les frontières entre les genres littéraires et amener une conception plus souple de la chose poétique, où l'intime se voit constamment repensé à la lumière d'un approfondissement théorique.

22 *Ibid.*, p. 18.

23 *Bloody Mary*, *op. cit.*, p. 11.

24 *Nécessairement putain*, *op. cit.*, p. 38.

25 *Ibid.*, p. 38.