

ÉCRIRE AU FÉMININ: DE LA THÉORIE À LA PRATIQUE

Louise Dupré

Au début de l'écriture, il faut prendre un engagement face à soi-même, se dire *oui, oui je suis prête à entrer dans le tissu d'une langue qui existait bien avant ma naissance, une langue qui m'ignore, qui ne veut rien savoir de moi*. Écrire commence par un pari ou, si on préfère, un acte de foi. On arrivera à se creuser un espace dans un lieu étranger, on s'y fera une place, un territoire à soi. Au début de l'écriture, il y a cet exil consenti, parce que nécessaire. Nécessaire pour vivre pleinement, ou simplement pour survivre. Quelles que soient ses motivations profondes, l'écrivain est un migrant.

Mais un texte littéraire présente-t-il des traits distinctifs s'il est signé par une femme plutôt que par un homme ? La question s'est posée avec l'arrivée du féminisme, à la fin des années soixante. Prenant appui sur un corpus féminin, les théoriciennes ont montré qu'il existe bel et bien des différences entre les livres des hommes et les livres des femmes et ce, même chez les écrivaines qui ont précédé le courant féministe. Dans son ouvrage *Promenade féminière*, Irma Garcia attire l'attention sur les points communs chez des écrivaines venues de contextes aussi diversifiés que Hélène Cixous, Doris Lessing, Clarice Lispector, Anaïs Nin, George Sand, Nathalie Sarraute et Gertrude Stein. Remise en question des genres littéraires bien établis, prédilection pour les genres traditionnellement féminins, comme le journal intime et la correspondance, conception d'une temporalité non linéaire, travail de la mémoire, importance de l'espace corporel, ces traits ont été beaucoup étudiés par les critiques qui s'intéressent aux œuvres de femmes.

Depuis la fin des années soixante-dix, il s'est développé une lecture capable de reconnaître dans les œuvres les *effets de féminin*, c'est-à-dire

les éléments textuels reliés spécifiquement à l'écriture des femmes. Le Québec n'est pas resté en dehors de ce mouvement. À la croisée de la théorie féministe américaine et européenne, une critique a vu le jour, elle a porté un autre regard sur les œuvres du passé et du présent. Elle a distingué *l'écriture au féminin*, qui présente une conscience de la féminité dans l'écriture, de *l'écriture féminine*, qui renvoie à une écriture dont le sujet d'énonciation est de genre féminin, sans qu'il n'y ait un travail à partir du féminin. Cette posture d'écriture, on la retrouve chez Nathalie Sarraute ou Anne Hébert, puisqu'elles ne reconnaissent pas la spécificité du féminin dans leur écriture, même si leurs livres en sont marqués. En revanche, une femme comme France Théoret travaille à partir du féminin. Elle affirme d'ailleurs dans son essai *Entre raison et déraison* : "[L]'entreprise la plus considérable des femmes est certes la réévaluation de la position du sujet dans le symbolique. Changer la langue. Entre autres, donner un contenu symbolique au mot *femme* et non plus à l'*éternel féminin*" (35).

Évaluer le poids du mot *femme*, telle est l'entreprise des écrivaines au Québec depuis les années soixante-dix. Pour elles, écrire implique une conscience de la sexuation — du *gender* — dans l'écriture. Mais quelles en sont les conséquences ? Ne peut-on pas écrire sans tenir compte de son genre sexuel ? La différence entre un texte d'homme et un texte de femme est-elle inhérente ? Si différence il y a, où se situe-t-elle ? Dans le texte lui-même ? Dans le rapport du sujet au texte ? Dans les diverses étapes que traverse la créatrice dans son processus d'écriture ? Ces questions ont fait couler beaucoup d'encre ces dernières décennies : elles sont d'une importance capitale pour la critique féministe, mais elles ne le sont pas moins pour la théorie littéraire.

Il faut rappeler que les questionnements sur l'écriture au féminin viennent d'une théorisation dans la foulée du post-structuralisme, courant qui a cessé de considérer le texte comme un système clos, fermé sur lui-même, et l'a rattaché à l'instance énonciative qui le produisait. Ainsi, après la mort de l'auteur, comme l'avait proclamé Roland Barthes, voilà qu'on a ressuscité le sujet de l'écriture (61). Non pas à la façon d'une certaine critique biographique qui, dans la lignée de Sainte-Beuve, ten-

tait de trouver des liens directs entre la vie de l'écrivain et son œuvre, mais en se penchant sur le processus créateur, en essayant de voir les liens complexes qui se tissent entre l'écrivain et son texte.

Les postures de l'écrivain

Écrire est en effet une activité qui, de la gestation à la publication, comporte plusieurs étapes et exige par conséquent qu'on adopte, simultanément ou successivement, différentes postures. Le trajet de l'écrivain débute à partir d'une série d'associations libres, comme dans le rêve, puis il en vient peu à peu à une mise en ordre consciente de ses images, en faisant appel à la rationalité. Il faut toujours, en bout de ligne, que le texte trouve un principe organisationnel assurant au texte une certaine cohérence, une certaine unité. En d'autres mots, si le texte est généré à partir d'une phase d'inspiration où l'écrivain se laisse envahir par un matériau psychique oublié—refoulé ou réprimé, pour employer des termes de la psychanalyse—il s'agira ensuite de donner forme à celui-ci, de le faire entrer dans une série de codes—les codes linguistique, textuel, social, religieux, etc.—qui seront respectés ou subvertis plus ou moins radicalement. Cette confrontation avec le symbolique nécessite du travail, pendant des mois, des années, voire même des décennies parfois. De cela attestent les notes, les plans, les lettres et les réflexions d'écrivains sur leurs œuvres en chantier, de même que leurs brouillons, qui font état de multiples versions du texte, sur lesquels se multiplient les biffures, les ratures, les ajouts concernant aussi bien les grandes unités narratives que les simples corrections stylistiques.

La démarche créatrice demande au sujet de l'écriture de changer de posture au cours d'un projet. De sorte que la subjectivité se diffracte, passe par plusieurs relais énonciatifs. Ainsi, le sujet de l'énonciation se retrouve dans trois instances extratextuelles qu'on peut identifier par les termes suivants : l'écrivain, l'auteur, et le scripteur. Sur le plan intratextuel, le sujet se retrouve chez le narrateur et les personnages.

L'instance de *l'écrivain* représente la personne physique de celui

qui écrit : il a un corps, un numéro d'assurance sociale, un passeport sur lequel on retrouve la mention *écrivain*. Il appartient à un genre sexué, à une race, à une ethnie, il vit dans sa communauté, a eu une enfance heureuse ou malheureuse, souffre de certaines maladies. C'est l'homme—ou la femme—qui détermine l'œuvre, mais reste en dehors de celle-ci.

Dans le prolongement de l'écrivain se situent l'auteur et le scripteur. Comme instance qui assume la signature du texte, l'auteur voit à ce que le texte corresponde, sur le plan esthétique et sur le plan idéologique, à son nom d'auteur, à l'image que ses lecteurs se font de lui. Il n'est pas réductible à l'écrivain comme personne : on l'a souvent remarqué dans l'histoire littéraire. À un seul écrivain peuvent correspondre deux auteurs : on se souvient du romancier français Romain Gary, auteur de plusieurs romans, qui a mystifié la critique en publiant, sous le pseudonyme d'Émile Ajar, le roman *La vie devant soi*, écrit dans un tout autre style que ses livres précédents. On connaît aussi le poète Portugais Fernando Pessoa, qui a composé des textes sous plusieurs bétronymes différents. De même, on sait que certains écrivains ont deux œuvres distinctes, l'une dite "sérieuse," publiée sous leur patronyme, et une autre, "légère" ou "osée," qui paraît sous un nom d'emprunt.

Au Québec, on peut relever deux exemples qui provoquent des réflexions intéressantes pour la théorie : d'abord, l'écrivaine Lucille Durand, auteure de contes pour enfants, qui s'est rebaptisée Louky Bersianik au moment où elle a signé, en 1976, le roman *L'Eugélonne*. Lors de son passage au féminisme, elle a laissé derrière elle le nom de son père pour se donner, par l'écriture, une seconde naissance symbolique, qui a irradié sur elle comme femme puisqu'elle s'est fait appeler, dans la vie courante, Louky. Louky est ici plus qu'un pseudonyme : il s'agit vraiment d'une nouvelle identité. Deuxièmement, il faut mentionner le nom d'un jeune écrivain, Mario Girard, qui a signé, sous le pseudonyme de Marie Auger, le roman *Le ventre en tête*, dans lequel une narratrice raconte sa grossesse. Ici, l'écrivain est masculin, mais l'auteur est une femme. Cette subversion soulève les questions

suivantes : A-t-il réussi à dépasser, dans l'écriture, le genre sexuel qui lui a été dévolu ? Faut-il placer cet auteur parmi les auteurs qui écrivent au féminin ?

La question risque encore de se compliquer si on tient compte d'une autre instance capitale, au moment de l'écriture : le scripteur, qui se laisse porter par les mots, sans trop penser aux conséquences de cette posture. Contrairement à l'auteur, le scripteur est tout entier dans le flot de l'écriture : il ne s'autocensure pas, ne se demande pas si le texte qu'il est en train de produire appartient à l'esthétique de ses textes précédents. Il se laisse aller à un aveuglement bénéfique en se disant que, une fois le texte terminé, il prendra la posture de l'auteur pour juger si ce qu'il a écrit est recevable. C'est la part d'inconscient, la part d'illisible dans l'écriture au moment de la rédaction d'un texte qui guide la main du scripteur, oriente son geste et fait du texte un texte littéraire, au sens fort du mot. L'auteur et le scripteur sont des instances qui peuvent s'opposer, ou du moins se questionner, mais qui sont indispensables l'une à l'autre. Le scripteur compte sur l'auteur pour le relire, puisque ce dernier aura la responsabilité du texte, sera garant de la valeur esthétique et éthique de son écrit.

La subjectivité à l'œuvre dans l'écriture se retrouve finalement dans le texte lui-même, où le narrateur devient le représentant de l'auteur. Selon les genres pratiqués, la relation entre le narrateur et le sujet de l'écriture change. Dans l'autobiographie par exemple, l'écrivain comme personne et le *je* de la narration tentent de coïncider. Dans la poésie, le *je* lyrique renvoie plutôt à la personne de l'auteur qu'à l'écrivain : si l'on reconnaît des traits autobiographiques chez le sujet lyrique, il y a pourtant une dépersonnalisation, et le *je* qui s'énonce en vient à prendre des accents mythiques. Enfin, dans la nouvelle et le roman, on convient du fait que la voix narrative est une construction qui ne représente ni l'écrivain, ni l'auteur : l'instance narrative d'un roman pourrait être prise en charge par un tueur en série, par exemple, sans que le lecteur ne se demande si l'auteur a des problèmes psychiques.

Cependant, des éléments refoulés de la personnalité de l'écrivain

se retrouvent nécessairement, de façon indirecte ou détournée, chez le narrateur ou les personnages. Ce qui nous amène, en dernier lieu, à considérer le personnage comme la dernière manifestation de la subjectivité à l'œuvre dans le texte, sans pouvoir déterminer exactement quelles sont les facettes du créateur qui sont représentées : une telle approche, de toute façon, concernerait davantage la psychanalyse que l'analyse littéraire.

L'écrivain, l'auteur, le scripteur, le narrateur, et les personnages forment une chaîne, mais qui montre des vides, des trous, des espaces impossibles à combler pour le lecteur, et même pour l'écrivain, qui n'est jamais maître de son énoncé. La subjectivité, dans l'écriture, ne se laisse pas facilement saisir : elle se déplace, se voile pour mieux se dévoiler, adopte des masques, met en scène l'altérité constitutive de tout être humain. Elle s'ouvre à l'autre, le lecteur, qui accueillera le texte à partir de sa propre subjectivité, en fera un lieu de rencontre, parfois même d'identification à l'auteur. Dans la lecture tout comme dans l'écriture, le sujet se transforme.

Du côté des femmes

Mais si on remplace tous les éléments de la chaîne par des féminins, qu'advient-il des liens entre l'écrivaine, l'auteure, la scripteure, la narratrice, et les personnages? Quelles sont les résonances de la sexuation sur l'énonciation dans l'écriture? En ce qui concerne l'écrivaine, il nous vient d'abord à l'esprit que les femmes n'ont pas eu, dans l'histoire, les mêmes conditions d'écriture que les hommes. Virginia Woolf nous a rappelé le fait que, pour écrire, il faut une chambre à soi. Sans un espace personnel, physique, et mental, il est difficile, voire impossible, d'écrire. Peut-on alors s'étonner que, jusqu'au début du vingtième siècle, les Québécoises, qui donnaient naissance à douze, quinze ou parfois vingt-deux enfants, n'aient pas été des créatrices? La maternité forcée a été un puissant empêchement à l'écriture, ce dont témoignent beaucoup d'écrivaines des générations précédentes, qui n'ont pas eu d'enfants : Laure Conan, Simone Routier, Anne

Hébert, Gabrielle Roy, Monique Bosco, pour ne donner que quelques exemples.

Les écrivaines actuelles cherchent à concilier la maternité et l'écriture. Mais bien que les conditions aient évolué avec l'arrivée des garderies et le partage accru des tâches ménagères, il n'en reste pas moins que, encore aujourd'hui, c'est à la femme que revient la première responsabilité des enfants, c'est à la femme de voir à l'organisation des soins et à la gestion du foyer. Écrire n'est possible, rappelons-le, que si un espace mental est dégagé pour l'imaginaire, que si on peut avoir du temps et une certaine disponibilité pour l'écriture. Et les femmes, élevées dans l'esprit des soins à apporter aux autres, voient leur espace mental plus encombré que les hommes.

Pour écrire, l'écrivain doit aussi pouvoir exercer sa subjectivité. Or, la femme, on le sait, a été assujettie à la pensée masculine, comme le rappelle France Théoret dans son essai *Entre raison et déraison* :

[J]c constate que la grande majorité des femmes ont dû lutter contre leur éducation. Elles ont dû aller à l'encontre pour devenir ce qu'elles sont. Leur éducation a souvent été une suite de censures venues du père, de la mère et du milieu immédiat. On advient difficilement à soi-même lorsque l'existence consiste à lever des censures. (18)

Les femmes artistes et les intellectuelles ont beaucoup fait, ces dernières années, pour se dégager de leurs censures, ou d'une autocensure plus insidieuse encore. Mais la mémoire de l'assujettissement laisse nécessairement des traces qu'il faut combattre et ce, d'autant plus que le retour aux valeurs de la droite charrie actuellement des stéréotypes éculés : on fait l'éloge d'une vision traditionnelle de la maternité, on célèbre la femme objet, on vénère les *sex symbols*, etc. La télévision montre que les changements de mentalité qu'on avait espérés dans les années soixante-dix ne se sont pas implantés de façon aussi profonde qu'on l'aurait souhaité.

De plus, les femmes n'ont pas eu les modèles positifs dont ont bénéficié leurs frères. Là où les hommes avaient des images symboliques

fortes, dignes d'identification, les femmes ont été confrontées à des *mères patriarcales*, selon le terme de Nicole Brossard dans *L'amèr*, à des figures de femmes transmettant les valeurs du père (24). Mal aimées par des mères qui étaient incapables de s'aimer elles-mêmes, d'articuler une pensée à elles, une parole à elles, les filles ont été condamnées à un discours de la répétition des modèles. D'où le peu d'assurance qu'on ressent chez les femmes, aussi bien que l'immensité d'une demande d'amour qui, ne pouvant être assouvie, se transmet de mère en fille. Et que l'exploration d'une subjectivité au féminin, notamment dans les œuvres artistiques, n'a pu enrayer en quelques décennies seulement.

De par ses conditions matérielles et psychiques, l'écrivaine n'a pas le même rapport à l'écriture que l'homme. Mais ces particularités se constatent aussi quand on aborde les instances de l'auteure et de la scripteure. Des questions ne peuvent manquer de se poser à une écrivaine consciente de sa condition : Est-ce que j'écrirai en tant que femme? Quels en sont les enjeux? Quelles en sont les conséquences pour l'acte d'écrire? Ces interrogations ont été au centre de la réflexion des femmes au Québec, qui ont voulu mieux cerner la place que devait avoir le féminisme dans l'écriture.

À un colloque organisé par la revue *La nouvelle barre du jour* en 1984, Louise Cotnoir a avancé que, pour elle, inscrire le féminin dans l'écriture s'avérait "[u]n réservoir énorme de possibilités" (20). En effet, "il s'agit de nous rétablir dans notre intégrité, d'affirmer notre légitimité, d'imposer notre connaissance d'une théorie qui repose sur la fiction de chacun d'entre nous", a-t-elle poursuivi (20). Et elle terminait son texte en affirmant : "Les femmes sont à redonner à l'écriture l'essentielle : son caractère nomade et rebelle" (20).

Une telle position manifeste un optimisme certain. Mais à trop orienter l'écriture, ne risque-t-on pas de la soumettre à une grille théorique? Ne faut-il pas craindre que l'instance de l'auteure n'étouffe l'instance de la scripteure? Il y a eu des discussions passionnées, comme en témoigne, à ce même colloque, la réflexion de Gail Scott : "Pour moi," dit-elle, "être féministe, c'est une façon de vivre.

Mais quand j'écris, je ne veux pas de cette petite voix de censure qui détermine tout le temps comment j'écris. Je pense que si je me fais confiance comme écrivaine, je peux prendre des risques aussi" (98). Une réflexion semblable se retrouve chez France Théoret dans *Entre raison et déraison* : "Un pari : ne pas poser le féminin au départ de l'écriture, mais travailler le langage de telle sorte que le féminin apparaisse dans l'écriture. Le pari est tenu si à la réception du texte, au décodage, le féminin ne peut être biffé," écrit-elle (101). Et plus loin elle ajoute : "Quand j'écris, je désire ignorer d'où vient l'écriture" (105).

Vouloir ignorer d'où vient l'écriture implique de s'abandonner à une voix qu'on ne contrôle pas, de ne pas étouffer la scripteure en soi. Mais c'est aussi penser l'auteure comme une entité souple, qui puisse accueillir cette part inconsciente de la psyché. Gail Scott et France Théoret, on le voit, ne partagent pas les vues de Louise Cotnoir. Pour ces écrivaines toutes trois impliquées dans la cause des femmes, l'engagement féministe prend différentes voix dans la pratique littéraire.

Le lien qui unit le sujet de l'énonciation à la voix narrative et aux personnages mérite aussi d'être analysé. Deux facteurs entrent en jeu : la façon dont l'auteure voit l'inscription du féminin dans la textualité et le genre littéraire auquel appartient le texte. Louise Cotnoir, par exemple, nous propose dans sa poésie une voix énonciative très près de celle de ses essais féministes. On ne s'en étonnera pas : dans la poésie, la voix énonciative représente celle de l'auteur et cette tendance a été accentuée dans la poésie en prose écrite par les femmes au Québec, où la dimension théorique a été importante. Ainsi, dans le recueil *Nous sommes en alarme*, publié en 2002, le *je* est englobé dans un *nous* de complicité féminine, qui nous présente la vision d'un combat à mener pour la femme :

La lumière, un vertige, un refus. Ailleurs, la main, l'œil et la voix inscrivent les séquelles d'un combat méticuleux contre la tourmente. Femme et Nègre, notre sort affligeant. Nous occupons un peu de temps dans la Cité. Et nous

survivons au mépris des formes éteintes. Résistance de notre âme à l'affolement, à la détresse. Nous existons grâce au désir d'un rêve. (62)

Comparant la situation des femmes à celle des Noirs, l'énonciatrice clame la nécessité de la résistance : l'écriture vient contrer l'affolement, la détresse et proposer un espace de rêve qui s'avère aussi espace du désir. Le recueil de Louise Cotnoir prend une dimension politique incontestable.

Mais la poésie en prose a manifesté aussi un grand intérêt pour le narratif. Voulant réintégrer l'Histoire avec un H majuscule, elles ont inscrit leur petite histoire. La dimension autobiographique du sujet lyrique prend ici des résonances particulières jusqu'à tendre, par moments, vers l'autofiction. Dans des recueils comme ceux d'Anne-Marie Alonzo, les éléments de la réalité vécue témoignent d'un rapport personnel au monde. Sans que le pacte autobiographique ne soit clairement exprimé, on sait à la lecture que le *je* de l'énonciation a des rapports directs avec l'écrivaine comme personne. Ainsi en est-il dans le recueil *...et la nuit* :

le vide que tu laisses vide des vides que ne m'as-tu prévenu
ainsi tous les jours les matins surtout et les soirs penser à
toi te parler t'entendre vouloir t'entendre à nouveau tu es
là encore là comme un poème inachevé. (37)

Comment ne pas faire une lecture autobiographique d'un poème en prose comme celui-là, alors qu'on sait que l'écrivaine a récemment perdu sa mère, et que la photo de sa mère est d'ailleurs reproduite en page couverture ? Il y a là un brouillage des rapports énonciatifs, comme c'est le cas dans *Tombeau de Lou* de Denise Desautels, recueil de poésie consacré à une amie disparue, où il est difficile de ne pas voir, dans le "tu," l'amie réelle et, par conséquent, de ne pas entendre, dans le *je* de l'énoncé, la voix de l'écrivaine :

Avec innocence, la mort, en tous points parfaite. Tu ne
l'auras pas vue venir, elle se sera vite terrée au plus creux
de tes os. Malgré l'ombre épaisse que projettent, sur le

mur ocre, les cordons et les lames du store vénitien, la douceur du jour continue de s'infiltrer, comme si de rien n'était, par les interstices. La douceur passe, cela te suffit, et tu la dévisages pour mieux la retenir. (37)

Une contamination des instances énonciatives se retrouve aussi dans des romans postmodernes qui cherchent à subvertir les relations entre l'écrivaine comme personne et la narratrice-personnage. C'est ce qu'explore Gail Scott dans un roman intitulé ironiquement *Héroïne*, où la narratrice, prénommée d'ailleurs Gail, vit un moment dépressif à la suite d'un amour perdu. Aux antipodes du triomphalisme, elle est loin de répondre à l'image de la femme forte qu'on rencontre dans les romans de femmes provenant du courant féministe. L'emploi du prénom *Gail*, et le jeu sur les notions d'*autobiographie* et de *fiction* auquel il conduit, favorise une critique de l'esthétique romanesque féministe.

Dans un texte de réflexion intitulé "Une féministe au carnaval," Gail Scott revient d'ailleurs sur cette question qui se pose à la romancière féministe : "Dans les romans de femmes des années 70 et du début des années 80." écrit-elle, "*être* a consisté à se frayer péniblement un chemin pour sortir des marges du patriarcat (la cuisine, le couple hétérosexuel traditionnel) pour 'accéder' à l'espace historique" (45). D'où l'interrogation suivante : comment être "un sujet à part entière dans toute sa différence" si l'on entre dans un espace historique traditionnellement masculin (45)? N'est-ce pas faire fausse route que de créer des héroïnes qui triomphent de leur condition? Vaudrait-il mieux se tourner vers la figure lesbienne de l'Amazone, qui se situe en dehors des modèles patriarcaux? Mais, bien qu'il s'agisse d'une figure séduisante, Gail Scott voit dans l'Amazone "un être qui s'autoproclame supérieur. Comme si l'Amazone, en accédant à son utopie, projetait son ombre non seulement sur le sol mais aussi sur les autres femmes" (45).

Dès lors, quelle figure privilégier? S'inspirant de l'histoire grecque, Gail Scott trouve un modèle dans la fête de l'héroïne qu'on célébrait à Delphes pour rappeler la remontée sur terre de Perséphone,

la fille de Déméter, qui avait été autorisée à vivre six mois aux Enfers avec son mari et six mois sur terre avec sa mère, inconsolable de la perte de sa fille :

C'est cette idée de montée et de descente cycliques (contrairement à la progression linéaire jusqu'au moment paroxysmique qu'on retrouve dans le modèle classique du drame patriarcal) qui séduit mon héroïne, occupée à démêler tout ça sur son ordinateur. Parce que cette notion permettrait à mon héroïne (à sa chaîne d'héroïnes) d'être à la fois grandiose et humble, misérable et révoltée, bref, toutes les antinomies que l'on voudra... et ce, sans qu'elle soit obligée de s'en excuser. (48-49)

Cette vision cyclique semble à Gail Scott une voie pour sortir d'un modèle féministe risquant de présenter des personnages trop simples, sans profondeur. Le roman nécessite de rendre compte des contradictions inhérentes à toute femme : forte et faible, généreuse et égocentrique. Le travail de la romancière n'est-il pas de créer des narratrices et des personnages qui se questionnent, interrogent le féminisme ? C'est à cette condition qu'une écrivaine, quand elle signe son nom d'auteur sur un livre, peut apporter de l'inédit.

De nouvelles avenues

Il s'agit en effet d'explorer de nouvelles avenues pour faire avancer la théorie. Car toujours la fiction devance la théorie, elle est la branche du sourcier, la tête chercheuse, la sonde qui permet de repérer de nouveaux gisements de la psyché, de nouveaux noeuds de civilisation qui pourront ensuite être soumis à l'analyse théorique. Cette conscience passe par une subjectivité capable de se disséminer dans le processus créateur, de se regarder de tous les côtés à la fois.

Et même si on entend souvent affirmer que tout a été dit en littérature, on ne sait rien ou presque rien encore de la subjectivité des femmes, qui commencent à peine à parler. D'autant plus que

nous sommes rendus à un point tournant de la civilisation, avec la vitesse des communications, les possibilités infinies offertes par le *cyberspace*, les découvertes de la médecine, les manipulations génétiques qui questionnent la vision même que nous avons de l'avenir de l'humanité. Aujourd'hui, c'est l'espèce humaine telle que nous la connaissons qui est remise en cause, et il est fort probable que ce qui appartient actuellement au domaine de la science-fiction soit demain celui de la réalité.

Mais plus près de nous, ces changements radicaux en Occident ont déstabilisé, pour le meilleur et pour le pire, les rapports sociaux, familiaux, et interpersonnels. De sorte que l'individu vit un profond désarroi, qui affecte profondément la vision qu'il a de lui-même et de ses rapports aux autres. À l'heure où le paraître a remplacé l'être, où l'accumulation de biens matériels a supplanté le spirituel, c'est la subjectivité même qui est ébranlée. L'individu est soumis à ce que Julia Kristeva nomme *les nouvelles maladies de l'âme* :

Habitant d'un espace et d'un temps morcelés et accélérés, il a souvent du mal à se reconnaître une physionomie. Sans identité sexuelle, subjective ou morale, cet amphibien est un être de frontière, un *borderline* ou un *faux-self* [...] L'homme moderne est en train de perdre son âme. Mais il ne le sait pas, car c'est précisément l'appareil psychique qui enregistre les représentations et leurs valeurs signifiantes pour le sujet. Or, la chambre noire est en panne. (16)

L'écriture, celle qui ne répond pas aux visées médiatiques actuelles, soumises au diktats du commerce et de la publicité, ne vise-t-elle pas précisément à mettre le doigt sur la douleur de l'individu qui a perdu son âme, à l'aider à en prendre conscience ? La fiction est là pour témoigner, témoigner de cette perte de repères qui tient l'individu aux frontières de lui-même. L'écrivain ne se voit plus aujourd'hui comme un mage ou un prophète, mais comme un artisan qui travaille la langue et, par là, est soumis aux mêmes contraintes que ses lecteurs. Mais le processus de l'écriture le force à se mettre à l'écoute d'une petite voix

en lui qui questionne, déconstruit les certitudes identitaires qu'il a mis tant de temps à se coustruire. À permettre au *self* de surface— toujours plus ou moins faux—de laisser percer cette partie sauvage, indomptée, qu'on appelle *l'altérité*.

Lors de la première phase de l'écriture, celle du saisissement créateur, se manifeste chez le sujet un représentant psychique inconscient d'une pulsion qui avait été refoulée parce qu'elle mettait le Moi en danger, comme le montre Didier Anzieu dans *Le corps de l'auvre* (95-107). Écrire consistera d'abord à laisser flotter ce matériau, à l'accueillir. Se dédoublant, le sujet observe cet élément étranger qui devient le déclencheur possible d'une œuvre. L'écriture nécessite en effet, dès le départ, la capacité de regarder cette partie de nous qui a dû être éliminée sous la pression du Surmoi. Écrire nous oblige à ne pas renvoyer à l'autre, le meurtrier, le jouisseur, le mécréant, cette part obscure qui existe en nous. Il y a donc, dans l'écriture, la découverte en soi d'un autre soi-même...

Mais dans un deuxième temps, écrire suppose un autre type de dédoublement. En effet, si à un certain moment, l'écrivain n'écrit pas que pour lui-même, s'il écrit aussi pour l'autre, il n'a pas le choix de devenir lisible. Comme le dit Marguerite Duras, écrire, "c'est condescendre vers l'écriture des autres afin que le texte soit lisible par eux" (30). Se mettre à la place de l'autre nécessite de faire entrer le texte dans une forme reconnaissable, ce qui suppose une capacité de s'abstraire, certains diront même de s'effacer. Là encore, le sujet de l'écriture doit laisser derrière lui des pelures de son Moi, comme des vêtements au vestiaire. Il doit sortir de son identité pour entrer dans une voix capable de l'accueillir : la voix de l'énonciation, qui ne correspond jamais exactement, même dans l'écriture autobiographique, à la voix de l'écrivain.

Effacement, dessaisissement, voilà des termes qui reviennent sans cesse pour identifier la nécessaire mise à distance que doit accomplir l'écrivain. Mais jusqu'où faut-il s'effacer ? En France, le mouvement Tel Quel a beaucoup insisté sur cette question dans les années soixante. Au Québec, pour les jeunes poètes regroupés autour de *La barre du jour* et des *Herbes rouges*, la nécessité du passage à la forme est devenue une

esthétique du formalisme. On a voulu tuer la subjectivité à l'intérieur de l'écriture, faisant du texte une machine générée par un travail de déconstruction de la langue. On a produit des textes hermétiques qui ont remplacé le fétichisme du Moi par un fétichisme du langage. Il est utile de rappeler, à ce propos, l'importante prise de position de France Théoret qui expliquait, dans une entrevue menée par Joseph Bonenfant et André Gervais, pourquoi elle avait quitté le comité de rédaction de *La barre du jour*, dont elle avait fait partie de 1966 à 1969 :

Après coup, quand je me rends compte combien l'influence des femmes a été marquante à partir de 1970-1972 dans mes lectures, je peux comprendre pourquoi : c'est peut-être parce que j'étais une femme que je n'ai pas résisté. Il ne fallait pas être une femme. Si on était une femme, on faisait entrer quelque chose de l'ordre de l'existence dans l'écriture et cela, c'était romantiser l'écriture, revenir à la représentation. Il fallait, justement, fuir la représentation. Cela ne devait avoir lieu en aucune manière. (89)

Ce sont en effet les femmes qui, les premières, sont sorties de ce courant pour redonner à la nouvelle poésie québécoise un ancrage référentiel supporté par une subjectivité qui s'affirme : "Écrire : je suis une femme est plein de conséquences", écrira en 1977 Nicole Brossard dans *L'amèr* (43). Car la conscience d'être femme nous oblige à interroger les théories du processus créateur et à nous demander comment le dessaisissement ou l'effacement est possible si l'on n'a pas été sujet, au sens fort du mot, mais objet du désir. Comment se désinvestir de soi-même si l'on n'a pas l'impression d'être soi. Comment, pour une femme, accéder à cette incitation de Jacques Brault qu'on retrouve dans son essai *Au fond du jardin* : "Ne vous fiez pas à la crédibilité dangereuse du *je*. Répétez-vous sans cesse: 'le *je* qui parle ici n'est pas une voix personnelle'. Coupez les liens. Quittez-vous. Exilez-vous. Mourez. Ne laissez aucune trace" (11-12).

Une écriture de la mémoire

Cette vision convient-elle au projet des groupes ou des mouvements qui n'ont aucune place dans la société? Les écrivaines québécoises, elles, n'ont pas voulu effacer leurs traces, comme Jacques Brault. Elles ont cherché au contraire à retrouver les traces effacées, à les réinscrire dans l'écriture. Dans un texte intitulé "Les agénésies du vieux monde," Louky Bersianik revient sur l'importance du travail de la mémoire :

Quelque chose devait être retenu qui a été oublié. Le grenier aux images a été pillé; la boîte aux souvenirs saccagée, anéantie. Il ne reste que des on-dit, que des qu'en-dira-t-on, ne restent que des ondines, des ondes de choc, des moirures d'un seul pan de la mémoire, que sa partie chatoyante et sans gloire. Il ne reste, monstrueuse, que l'amnésie des femmes. Que cette absence congénitale de la réminiscence [...] Ne restent au magasin de notre histoire piétinée que quelques fragments disparates, impossibles à recoller. (238-39)

Dans l'histoire, les femmes ont été amputées de leur mémoire : ce fut la condition pour survivre. Car "notre amnésie passait pour de la santé mentale et quand nous nous souvenions nous étions internées" (240). Cette amnésie, continue Louky Bersianik, s'est exercée selon les trois modalités de l'amnésie neurologique: l'*aphasie*, ou la perte de la parole ; l'*apraxie*, ou la perte du sens de l'action ; et l'*agnosie*, ou la perte de la capacité de reconnaître ses propres pensées et ses propres perceptions (240-41). Or, comment écrire si on est incapable d'articuler un discours fondé sur des perceptions qui nous appartiennent? Comment écrire si on n'a pas l'impression d'être sujet?

Pour répondre à l'amnésie, les écrivaines québécoises ont travaillé autour de la mémoire personnelle et collective. C'est ce que note Karen Gould dans le roman *Lawrence de France* Théoret, "qui subvertit l'autorité de l'Histoire patriarcale et du discours unitaire en intégrant aussi des histoires de femmes—sœurs, mères, femmes mariées et femmes

indépendantes—au sein même du discours historique” (279). En participant à l’élaboration d’une histoire au féminin, les femmes ont voulu retrouver une agentivité, selon le terme de Barbara Havercroft— du terme *agency* en anglais—une capacité d’action, un pouvoir sur leur propre vie. Et aller à la rencontre de ce que Julia Kristeva appelle “l’identité sexuelle, subjective ou morale” (16). Une identité qui ne saurait être déterminée une fois pour toutes, ni considérée comme la même pour toutes les femmes, mais une identité plurielle, mouvante, en changement constant. Une identité traversée par l’*ipséité*, selon le terme de Paul Ricoeur.

Car pour s’effacer ou mourir dans l’écriture, il faut que l’imaginaire de l’écrivain soit supporté, dans le symbolique, par des représentations où il puisse se retrouver, des figures d’appartenance bien installées. Ce qui n’est pas le cas pour les femmes, même aujourd’hui. La scène mondiale nous rappelle d’ailleurs cruellement que l’accession des femmes au statut de sujets libres de leurs pensées, de leur parole et de leurs actes est une donnée plus fictive qu’on ne voulait le croire. Malgré les progrès des dernières décennies, l’héritage symbolique des femmes continue de montrer ses manques: manque d’une histoire, manque de représentations, manque de productions intellectuelles et culturelles, manque d’une parole de mères à filles. Cette réflexion de Gail Scott reste juste: “Confronté à lui-même, Hamlet s’est mis à invoquer les mânes de son père [...] Mais une femme, confrontée au vide, peut-elle aussi facilement invoquer les mânes de sa mère?” (53). On en revient encore une fois à l’importance de la mère: la Mère comme symbole pour les filles, l’image maternelle à laquelle les filles veulent faire appel pour se constituer comme femmes, en dehors des attentes des hommes. Tout comme celle du Père pour les fils, auxquels ceux-ci peuvent s’identifier.

Écrire en tant que femme suppose d’écrire à partir d’une absence dans le symbolique. Absence de symboles féminins, mais aussi absence dans la langue, puisqu’il est vrai que la langue reflète le découpage culturel. De nombreuses études linguistiques ont montré que la langue est sexuée, le français tout particulièrement. En français, rappelons-le,

le mot *homme* sert d'universel à l'espèce humaine, alors qu'en latin, nous avons deux mots : *homo* pour le genre humain et *vir* pour le genre masculin. Notons aussi qu'en français, le neutre n'existe à peu près pas, le moindre objet ayant un genre : *le soleil, la lune, le camion, la voiture*, etc., ce qui renvoie nécessairement, dans l'esprit des utilisateurs, à un champ de connotations inconscientes. Du point de vue grammatical, on sait que le féminin est un genre marqué, la façon la plus courante de former le féminin étant d'ajouter un *e* muet, ce qui n'est pas sans nous donner à penser. On notera aussi que de nombreux substantifs n'ont pas de féminin, entre autres ceux reliés aux professions qui, jusqu'à tout récemment, n'étaient pas accessibles aux femmes : écrivain, professeur, médecin, maire, ministre, et l'on est allé jusqu'à dire Madame *le* ministre, Madame *le* maire. Enfin, le fait que le masculin l'emporte sur le féminin a été de nombreuses fois rappelé par les linguistes femmes, qui ont donné des exemples percutants : ainsi, si trois cent mille femmes et un petit chien sont venus au parc, on devra mettre *venus* au masculin. La norme est la norme, diront les tenants du *statu quo*. Mais si l'on peut dire avec Saussure que le signe est arbitraire, on ne peut s'empêcher de penser que la grammaire est motivée...

Parler n'est jamais neutre, nous dit le titre d'un ouvrage de Luce Irigaray. Écrire non plus. Pour une femme, le matériau même fait problème. Même si des efforts énormes de féminisation ont été faits, d'abord au Québec, et plus récemment en France, le problème n'est pas réglé. On peut féminiser une langue administrative sans arriver à faire passer le féminin dans la langue littéraire : il faut beaucoup d'astuce, de doigté et de patience en modelant la phrase pour qu'à la lecture se fassent sentir dans la textualité des *effets de féminin*. Écrire au féminin commence dans la phrase.

On n'a pas à écrire nécessairement en tant que femmes. C'est d'ailleurs la position que défendent certaines jeunes écrivaines aujourd'hui, pour qui la question du féminin est chose du passé. Mais avec les développements que les études féministes ont connus ces dernières décennies, il me semble qu'une femme qui écrit aujourd'hui ne peut pas le faire en toute innocence. Elle ne peut qu'interroger "l'atti-

tude [...] qu'elle adopte à l'égard de son écriture, la manière dont elle négocie sa position sexuée quand elle écrit," pour reprendre Françoise Collin (29). Ignorer la question, c'est se priver d'un champ conceptuel dont les enjeux ne sont plus à démontrer, risquer de répéter des lieux communs qui sont toujours des empêchements à l'écriture parce qu'ils la font tourner sur elle-même sans qu'elle ne puisse s'engager dans de nouvelles voies.

Mais à l'inverse, le fait d'écrire en tant que sujet sexué, et seulement à partir de cette posture, ne comporte-t-il pas le risque de voir l'écriture entravée par une position identitaire qui étouffe l'autre en soi ? Cet aspect, soulevé par Gail Scott et France Théoret, reste actuel. Écrire comme femme nécessite aussi une ouverture du Moi, un avènement à l'altérité constitutif de toute écriture véritable. Écrire, c'est accepter de suivre les méandres d'un désir aveugle qui subvertit l'identité, conduit en deçà de toute position subjective fixe. Écrire commence par une remise en question. De soi, de son histoire et de sa société. Ce qui implique de remettre en cause non seulement qui l'on est, mais aussi toute idéologie à laquelle on adhère pour en interroger les zones d'ombre : aucune idéologie, aussi révolutionnaire soit-elle, n'arrivera jamais à enrayer tout le noir de l'individuel. Écrire suppose donc d'accepter que la conscience féministe ne parvienne jamais à arracher totalement le *je* à lui-même, à ses larmes, à sa souffrance, et à ses premiers abandons.

Mais il ne s'agit pas non plus de donner prise à la naïveté. Le fait de mettre à l'épreuve la pensée féministe peut constituer un retour à la pensée patriarcale la plus traditionnelle, la plus réactionnaire : comment faire en sorte que les figures d'une culture millénaire ne ressurgissent pas ? L'auteur doit, au moment de la relecture, être capable de prendre la position de critique. Critique trop près de son texte, mauvaise critique peut-être, mais critique tout de même. Écrire, je l'ai dit, implique un jeu constant entre des postures contradictoires qui, en bout de ligne, doivent trouver une cohésion pour que le texte se tienne.

Écrire comme femme, c'est chaque fois faire le pari que le relâchement des repères identitaires, la capacité d'abandon dans toute écriture permette pourtant de reconstituer le lieu d'une mémoire immémoriale qui n'a pas d'espace dans le symbolique. Rappelant les

paroles de Joyce—“Father’s time, mother’s species”—Julia Kristeva affirme: “C’est en effet à l’espace générateur de notre espèce humaine que l’on pense en évoquant le nom et le destin des femmes, davantage qu’au temps, au devenir ou à l’histoire” (301). Licu matriciel donc, que les femmes ne cessent de dessiner dans leurs textes pour le voir et le faire voir. C’est à cette condition que peut advenir une temporalité productive d’historicité.

On comprend que les femmes ne cherchent pas à s’exiler ou à mourir dans l’écriture. Si elles éprouvent la nécessité de se distancier d’elles-mêmes pour que le texte prenne forme, elle ont également besoin de se tenir à l’oeil. Posture paradoxale, certes inconfortable, mais rendue possible par la projection dans l’imaginaire d’une forme-femme qui accompagne la démarche créatrice. Non pas une image clairement définie, mais une visualisation mouvante, dé-réalisée, dépersonnalisée, une silhouette sans visage qui donne des assises à la subjectivité tout en laissant libre place à l’invention.

Ainsi, cette projection permet de penser la quête identitaire dans l’écriture comme une ouverture aux possibilités du texte et non comme une clôture apte à ne reproduire que du connu, du même. S’adaptant, selon les phases du processus, aux différentes postures du je écrivant, cette forme-femme pourra aller trouver un ancrage dans le signifié même du texte, mais elle pourra tout aussi bien rester souterraine. Elle demeurera alors un *pré-texte*, une énergie qui donne son impulsion au geste de l’écriture, l’anime, s’inscrit dans la pulsation de la phrase sans tenter de se sémantiser. Écrire en tant que femme ne signifie pas nécessairement écrire *sur* le féminin, mais écrire *à partir du* féminin pour tracer dans la langue des territoires mémoriels inédits.

Inédit, nouveau, original: il me semble que ces mots résument la tentative de l’artiste. Créer repose sur la croyance qu’on puisse apporter une contribution, si minime soit-elle, à l’imaginaire de sa communauté. Pour l’homme ou la femme, il s’agit d’échapper à l’étroitesse du Moi pour rêver le monde en espérant faire avancer toujours un peu plus la connaissance. Et tenter de changer la vie...

ŒUVRES CITÉES

- Alonzo, Anne-Marie. ... *et la nuit*. Laval: Éditions Trois, 2001.
- Anzieu, Didier. *Le corps de l'œuvre : Essais psychanalytiques sur le travail créateur*. Paris: Gallimard, 1981.
- Auger, Marie [Mario Girard]. *Le ventre en tête*. Montréal: XYZ éditeur, 1996.
- Barthes, Roland. "La mort de l'auteur." *In Essais critiques IV : Le bruissement de la langue*. Paris: Éditions du Seuil, 1984. 61-67.
- . *L'Euguélienne*. Montréal: La Presse, 1976.
- Bersianik, Louky. "Les agénésies du vieux monde." *La main tranchante du symbole*. Montréal: Les éditions du remue-ménage, 1990. 238-57.
- Bonenfant, Joseph and André Gervais. "Le fantasme de la BJ, c'est la théorie : Entrevue avec France Théoret." *Voix et Images* 10.2 winter (1985): 87-92.
- Brault, Jacques. *Au fond du jardin*. Montréal: Éditions du Noroît, 1996.
- Brossard, Nicole. *L'amer ou le chapitre effrité*. Montréal: Quinze, 1977.
- Collin, Françoise. *Je partirais d'un mot: Le champ symbolique*. Villenave-D'ornon (France): Éditions Fus Art, 1999. Coll. "Textes femmes."
- Cotnoir, Louise. "Peut être." *La nouvelle barre du jour : Vouloir la fiction / la modernité* 141 (1984): 19-20.
- . *Nous sommes en alarme*. Montréal: Éditions du Noroît, 2000.
- Desautels, Denise. *Tombeau de Lou*. Montréal: Éditions du Noroît, 2000.
- Duras, Marguerite. *La vie matérielle*. Paris: P. O. L., 1987.
- Garcia, Irma. *Promenade femmilière*. 2 vols. Paris: Éditions des femmes, 1981.
- Gould, Karen. "Femmes / ville / histoire : Transformations urbaines dans Laurence de France Théoret." *Sexuation, espace, écriture : La littérature québécoise en transformation*. Ed.

- Louise Dupré, Jaap Lintvelt and Janet M. Paterson. Québec : Nota Bene éditeur, 2002. 275-89.
- Havercroft, Barbara. "Quand écrire, c'est agir : Stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret." *Dalhousie French Studies* 47 (1999) : 93-113.
- Irigaray, Luce. *Parler n'est jamais neutre*. Paris : Minuit, 1985.
- Kristeva, Julia. *Les nouvelles maladies de l'âme*. Paris : Fayard, 1973.
- Ricoeur, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Éditions du Seuil, 1990. Coll. "Points."
- Scott, Gail. *Heroine*. Toronto : Coach House Press, 1987.
- . "A Story between two Chairs." *La nouvelle barre du jour : Vouloir la fiction / la modernité* 141 (1984) : 61-63, 98.
- . "Une féministe au carnaval." *La théorie, un dimanche*. Montréal : Les éditions du remue-ménage, 1988. 37-66.
- Théoret, France. *Entre raison et déraison*. Montréal : Les Herbes rouges, 1987.
- Théoret, France. *Laurence*. Montréal : Les Herbes rouges, 1996.