Document généré le 25 jan. 2025 23:16

Voix et Images

L'écrivaine/la putain ou le territoire de l'inscription féminine chez France Théoret

Karen Gould

Volume 14, numéro 1 (39), automne 1988

France Théoret : narratrice de la subjectivité

URI : https://id.erudit.org/iderudit/200750ar
DOI : https://doi.org/10.7202/200750ar

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

Gould, K. (1988). L'écrivaine/la putain ou le territoire de l'inscription féminine chez France Théoret. *Voix et Images*, *14*(1), 31–38. https://doi.org/10.7202/200750ar

Tous droits réservés © Université du Québec à Montréal, 1988

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

L'écrivaine/la putain ou le territoire de l'inscription féminine chez France Théoret

par Karen Gould, Bowling Green State University, Ohio

Ma descente aux enfers est accompagnée d'un concert de voix où que je puisse être la solitude d'écriture n'existe pas. On en crèvera peut-être d'écrire à travers les livres et les pensées constituées?
France Théoret, **Vertiges**

Depuis la publication de **Bloody Mary** en 1977, France Théoret désoriente et fascine ses lectrices et ses lecteurs par une série de textes expérimentaux qui présentent une critique acerbe du piège totalisant qu'est le langage patriarcal. Les voix féminines que l'on rencontre dans ses textes paraissent bloquées, étouffées, emprisonnées dans une langue qui leur est étrangère et qui, bien des fois, les trahit. Dans cette lutte pénible qui est la prise de la parole au féminin, ces voix évoquent souvent l'aliénation et la désobéissance des jeunes filles soumises ou rebelles, car le discours du père ne leur fournit aucun véritable accès au pouvoir — même si elles voulaient le partager —, aucune possibilité d'articuler leur oppression en tant que femmes, et aucun espace linguistique dans lequel elles pourraient explorer une sexualité qui leur appartiendrait en propre. Résister à l'autorité paternelle, se saisir du droit de parler ne sont pas, cependant, des actes simples. Comme Jane Gallop le dit dans sa discussion d'Irigaray (la fille en révolte) et de Freud (le père autoritaire): *la loi du père lui donne une identité, même si ce n'est pas son identité à elle, même si cela efface sa propre spécificité féminine. Abandonner cette identité n'est pas une chose «facile». Il faut le faire encore et encore.*[1]

En fait, Théoret nous a déjà donné les sources autobiographiques et théoriques d'une telle optique de la voix féminine dans une de ses premières collaborations au journal féministe **les Têtes de pioche** (juin 1976):

> *Moi, la petite fille sage et modèle, j'ai été enfermée dans mon corps. La petite fille sage n'a que son corps pour domaine. C'est sa maison. Enfermée dans sa parole, enfermée pour tout rapport au savoir. Père ravageur du savoir des filles, seule une petite fille modèle pourra révéler ton nom.*[2]

---

1 Jane Gallop, **The Daughter's Seduction**, Ithaca (N.Y.), Cornell University Press, 1982, p. 78. Ma traduction.

2 France Théoret, «La petite fille sage», **les Têtes de pioche**, Montréal, Remue-ménage, 1980, p. 39.

Ainsi chez Théoret, les mots ne sont articulés, les phrases ne sont formulées qu'avec la plus grande peine. Ses textes présentent un mélange convulsif de pessimisme et d'espoir, d'angoisse et d'anticipation vive quant à la possibilité d'une révolte linguistique et à l'émergence d'un autre langage qui puisse *parler-femme* (Irigaray), un langage qui serait en marge ou même en dehors du discours patriarcal sans pourtant être impuissant. Les voix féminines qui montent à la surface de ses explorations poétiques vacillent constamment entre les deux pôles de l'aliénation et de la révolte, entre le sentiment d'exclusion totale dans le langage et le besoin excessif de déranger l'ordre patriarcal, de se libérer de ses catégories, de ses oppositions, et de parler *autrement* (Irigaray).

Dans **Nécessairement putain**[3], court récit poétique publié en 1980, le tourment de la parole qui avait déjà fait une si forte impression dans **Bloody Mary** (1977) et dans **Une voix pour Odile** (1978) continue et s'intensifie. En relevant à la fois l'image mystifiée et la réalité vécue de la prostituée, Théoret pousse le plus loin possible son écriture de l'aliénation et du silence radical. *Générations mortes quel est votre nom?*, demande une des voix féminines de ce texte — texte qui nous oblige à ré-entendre des générations de femmes anonymes, des femmes victimes des mythes masculins et d'une culture matérialiste motivée uniquement par le profit. Ainsi que dans **Une voix pour Odile**, Théoret écrit pour situer la voix d'une femme qui est, cette fois-ci, la femme la plus silencieuse, la femme dont la société ne parle pas, la femme avec qui des hommes couchent mais ne parlent pas, la femme à qui on interdit de parler au nom des autres femmes, la femme qui n'est pas «une femme respectable», et cependant, selon la mystification masculine à laquelle elle a toujours été assujettie, la femme qui est tout ce qu'il y a de plus **femme**. Selon l'approche féministe de Susanne Kappeler, la prostituée est la femme la plus dépourvue à la fois de voix, d'identité, de pouvoir. *La prostituée n'a aucun pouvoir*, nous explique Kappeler, *non seulement est-elle une femme (esclave libre), mais une femme «en marge de la société» telle que cette société se définit.*[4]

À nouveau, la perspective de Théoret est double, semble-t-il, puisque le silence radical et la marginalisation historique de la prostituée seront aussi le pré-texte de l'écrivaine pour nous parler du pouvoir qu'a la putain de renverser les codes et d'attaquer le système d'abus dans lequel elle est enfermée depuis des siècles: *Je ne suis pas humaine et je saccage vos tombes: je ne suis pas seule quand je parle où que je sois* (p. 22). Dès le début, ce désir de re-découvrir et de re-penser la prostituée, avec des yeux de femme et dans une voix de femme, dérange forcément le mode dominant de représentation. Cette nouvelle recherche expérimentale d'un archétype féminin dans la littérature occidentale trouve certainement des parallèles dans des recherches féministes américaines de la même époque. Elle soulève à nouveau des questions fondamentales sur le réseau de significations ayant son origine dans l'image de la femme-putain, de même que des discussions sur la femme hystérique dans l'écriture d'Hélène Cixous,

3 France Théoret, **Nécessairement putain**, Montréal, les Herbes rouges, 1983 [1980], 50 p.
4 Susanne Kappeler, **The Pornography of Representation**, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, p. 157. Ma traduction.

lesquelles nous ont proposé une revalorisation féministe de la femme qui refuse de «guérir» comme Freud l'aurait souhaité.

Dans un article qui date de 1983, Théoret parle du rapport qu'elle essaie d'établir dans ses textes entre le féminisme et l'écriture: *Pour moi, le féminisme, c'est ce qui a transformé mon rapport au réel, qui l'a articulé aussi, c'est ce qui me donne le droit d'espérer malgré tout ce que je vois de désespoir. [...] J'aime beaucoup travailler sur les lieux communs, les idées reçues, les diverses idéologies, les stéréotypes, pour les déconstruire.*[5] Il n'est donc pas surprenant que Théoret ait choisi l'image de la prostituée, car y a-t-il d'autre femme qui soit plus impure, plus misérable, plus muette et plus irrécupérable dans la littérature traditionnelle des hommes que celle qui se vend? L'originalité et l'efficacité de l'approche de Théoret résident justement dans son refus de marginaliser ces voix oubliées. Car l'écrivaine est fascinée par le nombre de parallèles qui semblent exister entre la représentation culturelle de la prostituée, la réalité cachée de sa vie et l'expérience des femmes en général. Comme objet historique de haine, de violence et de censure masculine, la putain sert donc de miroir dans lequel toute femme se voit et se reconnaît. La vierge et la libertine, la mère, la jeune fille, la femme qui travaille et, bien sûr, l'écrivaine elle-même sont attirées par le magnétisme de sa forme, par cette ressemblance troublante sur laquelle le texte de Théoret insiste sans pitié.

La structure tripartite de **Nécessairement putain** et le mouvement spatial qui s'y associe sont à la base de la déconstruction culturelle que Théoret veut effectuer. Divisée en deux fragments, la première partie du texte introduit l'espace fermé et le vide discursif dans lesquels la prostituée et toute femme dominée circulent réellement aussi bien que dans les constructions symboliques du patriarcat. Dans la deuxième partie, la narration nous dirige dehors sous la forme d'une marche entraînante et contradictoire dans le corps d'une femme qui est examinée et évaluée dès qu'elle sort dans la rue; ainsi, elle est le véritable «objet du regard» masculin. Cependant, c'est également dans ce corps de femme dont les rythmes physiques sont si engageants et la démarche si libre que s'élargit un nouvel espace d'affirmation et de modulation au féminin, malgré la poursuite visuelle et constante des hommes. La dernière partie du texte commence par une section qui dévoile la brutalité essentielle de tout rapport familial fondé sur la soumission de la fille au père et elle se termine avec une vision future de la guerrière. Théoret évoque sans doute cette femme en révolte afin de déplacer l'image de la femme devenue partenaire silencieuse, acquiesçante et désinvolte, dans le trope masculin de la prostitution — trope qui, le plus souvent, attribue à la femme une sexualité incontrôlable, un manque fondamental de sens moral et un désir inassouvi de se soumettre à l'homme, de concrétiser son état de dépendance à travers chaque nouvel acte sexuel, avec chaque homme qu'elle rencontre. À vrai dire, toutes les rencontres de la prostituée sont, nous dit l'idéologie patriarcale, sexuelles et désirées.

5 Voir l'entrevue, «De la chair à la langue», **la Vie en rose**, n° 11, mai 1983, p. 54.

Comme dans toute l'écriture de France Théoret, le lieu où se situe la voix féminine reçoit ici une attention particulièrement approfondie. L'espace initial de **Nécessairement putain** s'établit entièrement dans et en fonction de la chambre à coucher; la femme dont il est question sera sur le lit ou à la fenêtre. Dans le plus privé des espaces intérieurs, une femme se découvre ainsi emmurée, encerclée par des miroirs masculins qui ne cessent de refléter les mêmes images, désirs, gestes et idées préconçues. Cet espace génère des contradictions multiples et considérables, car la chambre est à la fois prison et refuge; la femme qui s'y trouve est parfois une captive consciente, parfois un enfant chétif ou une étrangère perdue:

> *Elle regarde au coin de la fenêtre un matin incertain et se dit qu'il vaut mieux se rendormir. La plage du lit offerte ne souffre pas de présence. Étrangère l'espace du refus des refus sur tous les modes. Il n'y a pas de langage possible pour un sismographe s'arrêtant sur des lèvres qui virent au bleu.* (p. 4)

Un corps féminin qui suit dans un lit de silence, la captive réticente, les actes discontinus d'une sexualité qui n'arrive pas vraiment à s'exprimer, *l'impossible discours qui divise en deux qui nie le vivant, l'impossible espace*, tous ces éléments sont des aspects d'un scénario indicible, des fragments de vie morcelée qui nous sont présentés avec une candeur brutale et une distance narrative qui diminue progressivement jusqu'au moment où «elle» et «je», la femme narrée et la narratrice elle-même, deviennent interchangeables. Vierge ou putain, mère ou sirène, les rôles disparates accordés aux femmes dans les mythologies patriarcales les fixent toujours aux endroits les moins valorisés et les enferment bien trop souvent dans le silence, dans *le dit nié*, écrit la narratrice. Cette restriction de l'expression linguistique dans **Nécessairement putain** est le résultat inévitable d'un cloisonnement général de l'espace féminin qui crée la tension principale du texte, une tension qui éclate dans le cri de révolte de la guerrière.

Déjà au commencement de **Nécessairement putain**, on remarque l'aliénation de la femme par son encadrement discursif, son ravage physique et le rapport d'échange inégal qui constitue le système de la prostitution lui-même. Dans une courte section intitulée «L'honneur des pères», on témoigne aussi d'un rapprochement fondamental entre la jeune fille et la putain prises toutes les deux dans une économie de la sexualité où toute valeur d'échange est dérivée de la marchandisation du corps féminin, avec tous les calculs et le marketing que cela comporte. Et, comme le texte de Théoret le suggère, la valeur d'échange de la femme-marchandise aussi bien que sa circulation dans la culture générale sont toujours établies par les hommes, par ceux qui ont certainement le plus grand profit à tirer:

> *— Tu m'as donné ta parole. — Il n'y a pas de paroles parce qu'il y a mon cul. Et depuis que j'ai l'âge de penser par moi-même vous ne me parlez que de mon cul. À quoi bon la parole! — Où est ton honneur ma fille? — Dans mon cul papa. — Qu'as-tu fait de ton honneur ma fille? J'ai voulu voir le monde papa.* (p. 17)

Visuellement séparée du reste du texte par ses pages orange et sa place centrale, la deuxième partie de ce triptyque textuel, qui s'intitule «La marche», nous transporte dehors, passant de l'inactif à l'actif dans une série de descriptions pénétrantes d'une femme en mouvement dans les rues. Comme site privilégié de la modernité, la ville chez Théoret est l'espace qui semble le plus attirer la femme, tout en étant celui contre lequel elle lutte le plus. Et tandis que la femme inquiète dans la chambre à coucher de la première scène se retire de plus en plus de ce qui l'entoure — jusqu'au point de se cacher complètement sous ses couvertures —, la femme dans «La marche», paraît confronter la violence des lieux urbains et le regard omniprésent des hommes avec une étrange et inquiétante ambivalence. En effet, elle a une réaction double, car elle se résigne et résiste à la fois à sa propre réification.

Ainsi, Théoret place son oppression et sa révolte féministe dans le corps de la femme-vue-comme-prostituée. La femme en marche est apparemment l'objet d'une poursuite perpétuelle, «vue» de la tête aux pieds et constamment suivie. Pourtant, elle arrive à échapper au poids écrasant du regard mâle grâce à sa légèreté, à sa fluidité et grâce aussi à une certaine générosité, à une superficialité apparente et à un manque de pudeur. Être de paradoxes, la femme *marche pour marcher* à travers la ville — errance de la modernité certes par le manque de direction attribuée à sa course, mais déplacement féministe aussi, assurément, car son mouvement continuel lui permet d'éviter d'être transformée en femme-objet par le regard des hommes et par les mots utilisés pour la désigner. Pareille à la femme narcissique et affirmative dont nous parle Sarah Kofman, elle est radicalement et même criminellement autonome[6].

> *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 transparaît, 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.* (p. 23)

À travers «La marche», Théoret se sert de la formule répétitive et sans équivoque *elle est* pour souligner l'exigence sociale de catégoriser et d'interpréter «la femme». Mais en même temps, cette désignation conventionnelle et univoque est subvertie dans le texte par tous les éléments contradictoires chez la femme, contradictions que la narratrice ne peut pas et, à vrai dire, ne veut pas résoudre. En fin de compte, la femme dans la rue ne se réduit à aucune des formules proposées, car elle dépasse la fixité de toute définition. Jamais sûre d'elle-même, *elle n'a nulle envie d'être assurée de quoi que ce soit* (p. 23). En fait, pour Théoret, l'assurance est la source même du mensonge. La femme-enfant avance

6 Sarah Kofman, **l'Énigme de la femme. La femme dans les textes de Freud**, Paris, Éditions Galilée, 1980.

donc sans but évident dans sa longue démarche naturelle, sans destination ni intention particulière, *elle n'a d'autre raison d'exister que sa propre existence* (p. 24).

La femme-putain dans **Nécessairement putain** est celle qui vit et qui bouge à la surface des choses, celle qui cache ses douleurs comme elle masque les «défauts» de sa peau en se maquillant, bien qu'elle reste vulnérable à toutes les formes de violence et de superstition imaginables. Source d'un réseau de significations divergentes et irréductibles, elle signifie tout et ne signifie rien en particulier: *Elle, là, tout à fait superficielle. Poreuse et dangereusement opaque aussi. Inessentielle pour tout dire* (p. 26). Cette femme de la rue renverse les signes, dérange le normal et nous rappelle ce qu'on ne peut pas dire d'elle, ce qui reste dissimulé au regard des hommes. La dangereuse impénétrabilité de cette femme en marche constitue assurément sa force la plus subversive.

Contraire à cette modulation continue, cependant, la voix féminine de la dernière partie du texte se trouve toujours la proie du regard. Car l'œil de la caméra mâle se positionne constamment pour mieux l'inspecter, l'exposer et surtout, la dénuder. *Et je suis nue*, nous dit-elle, *violemment nue, vue et nue d'être nue sans raison d'espérer sans borne de me justifier, de me confondre, vive, œuvre vive* (p. 40). La prévalence du regard masculin sur elle enferme la femme dans «une économie scopique» où elle sera toujours assignée à la passivité, où *elle sera le bel objet à regarder*.[7]

Ainsi, et malgré elle, la femme-putain subit la chosification visuelle et érotique telle que Laura Mulvey l'a décrite dans son importante étude sur le cinéma:

> *Dans un monde organisé par l'inégalité des sexes, le plaisir du regard s'est divisé entre l'actif/masculin et le passif/féminin. Le regard déterminant de l'homme projette son fantasme sur la forme féminine qui est ainsi façonnée. Dans leur rôle traditionnel et exhibitionniste les femmes sont vues et exposées simultanément, avec leur aspect physique codé de façon fortement visuelle et érotique; ainsi peut-on dire qu'elles signifient l'état d'être regardé («to-be-looked-at-ness»).*[8]

Puisque Théoret veut faire le lien entre le corps approprié et le discours approprié de la femme, elle développe l'analogie entre l'écrivaine et la putain, entre la femme qui écrit et la femme qui se vend, prises toutes les deux dans le piège qu'impose le patriarcat — piège de déguisement, de séduction, de service et de trahison: *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* (p. 41). Ce «vous» auquel elle s'adresse est un pronom général employé pour désigner le père, le proxénète, la culture patriarcale qui ont confisqué son corps, sa voix, son écriture. La fille,

7 Luce Irigaray, **Ce sexe qui n'en est pas un**, Paris, Minuit, 1977, p. 25.

8 Laura Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», **Screen**, vol. XVI, n° 3, automne 1975, p. 11. Ma traduction.

la putain, la femme qui écrit ont trop bien appris à faire plaisir aux hommes, à jouer leur jeu et à masquer leur propre désir dans un discours qui ne provient pas d'elles. En effet, l'importance du maquillage dans **Nécessairement putain** met en relief l'aspect théâtral de la configuration de la femme sous le patriarcat. De même, ce déguisement quotidien renforce la notion d'aliénation dans le texte puisque la femme maquillée se sépare de son propre visage par un discours de beauté et de féminité construit entièrement par et pour le regard des hommes.

Le sujet parlant de la dernière partie du texte est à vrai dire une actrice fatiguée de son rôle, étrangère à ses paroles et incapable de s'identifier au visage et au corps qu'elle rencontre dans le miroir. Le rôle de la putain, ainsi que celui de l'actrice, est un de ces modèles féminins sanctionnés par la culture dominante. Et comme l'actrice, le «charme» de la prostituée est certainement le plus fort au moment où ses gestes et son langage sont le moins à elle, au moment où elle imite le mieux ce que les hommes désirent voir et posséder[9]. Ainsi l'écrivaine, tout comme l'actrice et la jeune fille, est *nécesairement putain* à cause de son obéissance parfois aveugle et de sa subordination au maître, au maquereau, aux hommes qui ont institutionnalisé leur silence et qui bénéficient des avantages de leur captivité aussi bien que de leur mise-en-vue et mise-à-nue. Plus la femme se perd et «imite», plus elle est applaudie, payée, appréciée. Mais pour l'écrivaine qui refuse de servir et de plaire, comment se décrire, comment se nommer avec des paroles empruntées aux hommes?

Le mouvement de **Nécessairement putain** suit une trajectoire progressivement positive, car les voix féminines que l'on y rencontre émanent d'abord de la chambre à coucher, ensuite de la rue et finalement de l'extrême limite du texte dans la scène qui sert de conclusion. Dans cette dernière section intitulée «La guerrière», une femme essaie de se situer et de situer ses mots dans un espace qu'elle tente de faire sien, un espace difficile à mi-chemin entre l'emprisonnement et la liberté, entre la réification continuellement subie et la formulation d'une nouvelle notion progressiste du sujet féminin. C'est un espace d'agonie et de concessions inévitables, plein de souvenirs violents et de plaisirs impossibles, un espace à la frontière du possible, délimité par le besoin quotidien de survivre et la soif d'une femme qui désire affirmer la souveraineté de sa propre voix. En même temps, le texte de Théoret signale la mort brutale de la femme dans l'imagination masculine et semble évoquer l'œuvre de Monique Wittig lorsque les voix de l'écrivaine et de la putain se mêlent à l'image naissante d'une armée de guerrières attentives et prêtes à tout risquer: *Il n'y a plus d'issue sinon peut-être à venir de la vigilante guerrière. Ah! Naître armée!* (p. 50).

France Théoret refuse de terminer son texte, car le terminer serait sans doute une manière de contenir l'aspect novateur de cette dernière image d'une femme en révolte. Elle arrête donc son exploration poétique et politique avec la promesse d'un autre texte qui niera la passivité et affirmera l'activité provocante en nous

9 Cette même perspective est articulée par Claudine Hermann dans **les Voleuses de langue**, Paris, Éditions des femmes, 1976, p. 18.

fournissant l'évolution d'une conscience féministe en mouvement: *Un jour, je raconterai l'histoire de la jeune servante endormie devenue guerrière par la force des choses* (p. 50). Si le texte qu'elle envisage n'existe pas encore, la parution ultérieure de **Nous parlerons comme on écrit** et d'**Intérieurs** en particulier suggère que Théoret n'a pas du tout abandonné son rêve.