

France Théoret : de la nécessité de la mémoire des femmes

Marie Couillard

Volume 6, Number 1, 1993

Temps et mémoire des femmes

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/057726ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/057726ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue Recherches féministes

ISSN

0838-4479 (print)

1705-9240 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Couillard, M. (1993). France Théoret : de la nécessité de la mémoire des femmes. *Recherches féministes*, 6(1), 85–92. <https://doi.org/10.7202/057726ar>

Article abstract

In the light of France Théoret's essay « Éloge de la mémoire des femmes », the author of this article examines Théoret's eight short stories contained in *L'homme qui peignait Staline*. The main characters of these stories feel, each in her own way, the need to individuate themselves from their historical past. In the absence of role models or a specific memory, these women fall short of identifying themselves with other women, past and present, the only way in Théoret's view, to a collective commitment and to the realization of the ideal self.

France Théoret : de la nécessité de la mémoire des femmes¹

Marie Couillard

Le défi de toute écriture qui se veut engagée est peut-être de trouver le rythme et la sonorité d'une voix où se rencontre les accents de l'individuel et du collectif, une structure narrative où le cheminement du «je» vers le sens de son propre périple dans le temps historique s'articule sur l'expérience d'un peuple, d'une classe ou d'un groupe social.

Smart 1988a : 6-7

En 1988 paraissait aux éditions du Remue-ménage *La théorie, un dimanche*, un recueil d'essais, issu de réflexions d'écrivaines qui ont marqué la conscience féministe québécoise, soit Louky Bersianik, Nicole Brossard, Louise Cotnoir, Louise Dupré, Gail Scott et France Théoret. Le recueil résulte d'une série de rencontres et de discussions autour de la question « Qu'est-ce qui est incontournable dans le féminisme ? » (p. 8) où chacune des participantes fit le point sur un aspect du féminisme qui la touchait de près. À la réflexion théorique vint s'ajouter un texte de fiction inédit qui rendait compte du travail d'écriture de chacune.

Le texte théorique de France Théoret² s'intitulait « Éloge de la mémoire des femmes » et le texte de fiction était un extrait du récit « Ceci n'est pas un lac ». France Théoret publiait aussi en 1989, aux Herbes rouges, le recueil de récits *L'homme qui peignait Staline* qui contenait le texte complet de « Ceci n'est pas un lac ». Il est donc raisonnable de supposer que l'élaboration de cette dernière œuvre concorde avec celle de l'essai inclus dans *La théorie un dimanche*. Aussi une lecture de *L'homme qui peignait Staline* à la lumière de l'« Éloge de la mémoire des femmes » devrait-elle nous permettre de dégager la portée significative de ces deux textes.

Le texte « Éloge de la mémoire des femmes » traite de la nécessité de la mémoire des femmes en s'adressant à la question de l'identité du sujet, du « je » à partir des lexies « moi-idéal », « moi-réalité » et « idéal du moi » telles qu'elles ont été définies par Laplanche et Pontalis (1973 : 184-186, 255-257)³. *L'homme qui peignait Staline*, pour sa part, illustre par des récits de fiction l'impérieuse nécessité de cette mémoire.

1. Une première version du présent texte a fait l'objet d'un exposé au Congrès mondial du Conseil international d'études francophones à Strasbourg en juin 1992.
2. France Théoret est née à Montréal. Après une carrière dans l'enseignement collégial, elle se consacre à son travail d'écrivaine. Poète, romancière, essayiste et dramaturge, elle a aussi été membre du comité de rédaction de *La Barre du jour* (1967-1969) et cofondatrice du journal féministe *Les Têtes de pioche* (1976) et du magazine *Spirale* (1979). Parmi ses titres, on compte : *Une voix pour Odile* (1978), *Nous parlerons comme on écrit* (1982), *Entre raison et déraison* (1987).
3. Laplanche et Pontalis concluent leurs remarques à propos de l'idéal du moi par ces mots : « L'idéal collectif tire son efficacité d'une convergence des "idéals du moi individuels" » (1973 : 184).

Le moi-idéal relève de l'identification héroïque et se trouve donc détaché de la réalité (p. 178). France Théoret lui oppose l'idéal du moi qui ne peut être atteint que par une prise de conscience, par la pensée et les actes (p. 190) du moi-réalité, celui qui, soumis à la contingence, souscrit à la nécessité (p. 181). Pour ce faire, France Théoret fait appel à la mémoire en tant que capacité à associer des états de conscience passés à ce qui a lieu au temps présent : mémoire subjective qui comporte une part émotionnelle, mais aussi mémoire objective comme référent historique qui interpelle le « je » dans sa dimension intellectuelle (pp. 184-185). Ainsi la petite phrase « Tous les jours je me raconte ma vie » qui ouvre l'« Éloge de la mémoire des femmes » permet-elle au « je » de l'énonciation de ressusciter son adolescence, d'évoquer des femmes qui l'ont précédé, tel le vécu que Simone de Beauvoir évoque dans ses écrits autobiographiques ou encore cette parente qui racontait ses combats contre l'opinion publique et la norme énoncée dans les jugements de valeurs et le comportement de ses contemporains et de ses contemporaines (p. 183); elle ravive aussi le souvenir d'une discussion de collègue qui, plus tard, s'avérera déterminante pour son engagement personnel.

Or, le « je » énonciateur de ce texte est un « je » féminin. Il fonde sa prise de conscience sur les connaissances essentielles de la situation des femmes au passé et au présent, prise de conscience qui permettra la compréhension du sens de la réalité (p. 188). Ce sont ces connaissances qui permettent l'identification du moi-réalité à celui d'autres femmes. Ce sont elles qui engagent le « je » dans le mouvement collectif des femmes et son corollaire, la destruction des images d'un moi-idéal qui, au féminin, est destiné à être floué parce qu'il n'a pas d'angle de vision sur la réalité. Toutefois, l'idéal d'un moi-femme demeure inaccessible sans l'émergence de modèles qui ne soient pas qu'un alibi, mais plutôt des modèles d'identification qui permettent de surmonter l'inertie sociale, des modèles d'identification, dont l'enfance et l'adolescence de filles ne peuvent être privées sans conflit important quant à la cohérence de leur vision du monde (p. 190).

Ainsi, pour Théoret, la connaissance du présent et du passé amène la prise de conscience nécessaire à l'engagement collectif, seule voie d'accès à une renaissance intelligente et lucide du « je », à l'idéal du moi, quel qu'il soit (p. 190). On retrouve donc ici une modulation, voire un prolongement, de la célèbre formule humaniste d'Albert Camus « Je me révolte, donc nous sommes » que l'écrivaine reprend à son compte et traduit par : À l'aide de la connaissance, de ma mémoire, je prends conscience de ma situation, de notre condition de femmes et je peux agir afin d'être pleinement.

Le recueil *L'homme qui peignait Staline* est composé de huit récits et divisé en trois parties; il fut acclamé ou stigmatisé – selon le point de vue du lecteur ou de la lectrice – comme « des histoires de femmes » (Normandeau 1990 : 456-458). Ce sont plutôt des histoires du quotidien des femmes, de leurs questionnements, de leur malaise d'être. La structure même du recueil en huit récits reprend la fragmentation et l'isolation de ses personnages. Sept récits, « L'homme qui peignait Staline », « Justine », « Sans visage », « La fascination », « Le tweed anglais », « Onze ans » et « La dette », sont présentés à travers l'œil distanciateur d'un narrateur ou d'une narratrice. Ils tiennent à la fois de l'anecdote et du document détaillé et précis (Daviau 1990 : 28-29) et s'éclairent les uns les autres conférant ainsi au recueil son caractère de dossier. Ces récits déploient le vécu des femmes de tous les âges,

de toutes les conditions à différentes étapes de leur évolution intime, devant une réalité qui les gomme, les neutralise ou encore les voue à la désespérance sinon à la folie. Par ailleurs, les protagonistes y vivent, chacune à sa façon, une amorce de prise de conscience; elles ressentent la nécessité de « s'individuer » par rapport au passé qui leur tient lieu de mémoire.

L'écriture de France Théoret se situe, dans ces textes, à l'enseigne du réalisme critique brechtien qui relie idéologie et expérience quotidienne, comme l'avait déjà souligné Patricia Smart (1988b : 308) à propos de *Nous parlerons comme on écrit*. Elle s'élabore à partir d'un non-dit, d'un vraisemblable compris comme « un code idéologique commun à l'émetteur et au récepteur qui assure la lisibilité du message par des références implicites ou explicites à un système de valeurs institutionnalisées qui tiennent lieu de réel » (Hamon 1973 : 420)⁴. Il s'agit d'une écriture engagée qui « emprunte quelques-unes des stratégies du réalisme traditionnel » (Smart 1988b : 314) pour mieux mettre en évidence et déconstruire ce que plusieurs femmes vivent individuellement et se refusent encore à reconnaître collectivement.

Quant au huitième récit, « Ceci n'est pas un lac », il se démarque des autres récits du recueil. La parole y est laissée à la protagoniste : nous assistons à « l'émergence de la narratrice à un statut de sujet » (Smart 1988b : 312). Il sera traité à part.

Le récit éponyme, le plus long du recueil, résume à lui seul la condition de ces femmes qui sera modulée, reprise et développée dans les récits suivants. Louise Aubert, le personnage principal, est cette jeune fille qui, au début du récit situé au Québec dans les années 1960, se voit confrontée à une tradition de durs labeurs, d'obéissance et de passivité, tradition dans laquelle la seule façon d'être femme est de savoir plaire (p. 18). La nécessité intérieure qu'elle éprouve d'« inventer sa vie » (p. 13) de dévier le cours de son destin l'amène à choisir de poursuivre ses études à Montréal dans la pauvreté, la solitude et le silence. Son choix sera perçu par sa famille comme un refus de sa lignée, de son sexe (p. 14). Dans son isolement, elle demeure tiraillée entre la justesse de son « illumination » comme elle l'appelle et sa dette envers la famille, la tradition (p. 31). Sa rencontre, sa liaison puis son mariage avec Mathieu, jeune intellectuel et artiste prometteur, également en bris d'héritage, stimule dans un premier temps sa générosité, son enthousiasme et la recherche de son moi-idéal. Au fil des ans, elle sera récupérée par son héritage social et familial. Elle s'isolera avec Mathieu, abandonnera l'initiative pour se faire complice plutôt que compagne et « banalisera sa vie » (p. 71) pour s'enfoncer dans le silence et la résignation envers « ce que tous éprouvaient » (p. 69). « Elle vivait l'adaptation, elle avait... une conscience aiguë du présent, d'un présent répétitif qui, lentement et sûrement transforme quelqu'un » (p. 68).

Dans le second récit, « Justine », l'éloquence et la recherche constante du personnage-titre au sujet de son existence avait, de prime abord, réjoui la narratrice Léa. Toutefois, Justine est aussi celle qui a besoin de démontrer à Léa, qui fait figure de censure possible, qu'elle est « la femme au plein sens du terme⁵ », celle qui se déchaîne dès que son amant la prend (p. 84).

4. L'italique est de nous.

5. L'italique est de nous.

La femme anonyme du récit « Sans visage » reprend une thématique déjà évoquée dans « L'homme qui peignait Staline ». Mariée, elle cumule travail et études pour subvenir aux besoins du couple. « Il l'aime, elle ne voit que lui » (p. 90). Ils ont décidé que leur existence serait reliée aux livres. Assis à sa table de travail, il lit et prend des notes; elle, qui depuis longtemps veut vivre et écrire « à la hauteur de ses intuitions, de son intelligence » (p. 90), se voit confrontée aux mots qui « n'appartiennent pas à la même grammaire » (p. 95). Une phrase de Céline la tourmente : « Faut pas croire que c'est facile de s'endormir une fois qu'on s'est mis à douter de tout, à cause surtout des peurs qu'on vous a faites⁶ ». Elle doit s'avouer que son éducation a réussi « à tuer en elle la capacité d'identifier à l'extérieur d'elle-même le mal qui la rongait » (p. 94). Désabusée, elle abandonne son projet d'écriture encore une fois, pour un soir seulement, et s'applique à des tâches domestiques. Elle finira tout de même par tracer quelques lignes dans son cahier, quelques lignes qui se terminent par ce prolongement de la phrase de Céline. « Ainsi, "les peurs qu'on vous a faites" deviennent celles que vous vous ferez dans l'impossibilité d'être à soi-même le commencement et la fin » (p. 95).

Pour sa part, le récit intitulé « La fascination » présente une femme raisonnable, Évelyne, qui n'a fait qu'un pari, celui de penser sa vie (p. 98). Elle a fondé ses espoirs les plus osés dans l'autre, son compagnon pour qui elle n'a été personne, sinon tout le monde. Devant la rupture, force lui est d'avouer l'échec de son désir *raisonnable* : multiplier par deux les forces de chacun (p. 103). Elle se plonge dans le quotidien du travail, s'attache aux tâches productives pour se dissoudre dans les velléités déliquiscentes (p. 103). Neutralisée, elle porte la tête d'un homme, elle peut maintenant avancer des arguments objectifs d'ordre formel.

Les deux récits « Le tweed anglais » et « Onze ans » abordent les rapports mère-fille. Dans le premier, on trouve une mère à peu près anonyme (puisque l'on n'apprend son prénom qu'à la fin de la nouvelle) pour qui l'état de vie auquel elle se destinait depuis de trop longues années ne s'était pas révélé semblable au livre d'images élaborées par son désir refoulé, et cela malgré l'effet lénifiant du statut civil respectable de femme mariée (p. 107). Elle revit, l'œil rivé au mur et sous le regard scrutateur de sa fille aînée « le périple inachevé de son incompréhensible déception » (p. 106), consciente « qu'elle ne sera pas la femme que son désir n'est jamais parvenu à préciser » (p. 107). Elle se débat dans des conditions matérielles difficiles entre un mari joueur et des enfants trop nombreux. Son dernier espoir, une pièce de tweed anglais, symbole de classe sociale mais aussi d'un ailleurs fantasmé, dans laquelle elle confectionne un tailleur pour ses deux filles, sera anéanti lui aussi. Sa fille aînée, on le sent, tirera une leçon de l'anecdote. Dans le deuxième récit, une mère, anonyme elle aussi, est néanmoins l'objet de l'admiration de sa fille de 11 ans : « Elle avait des allures juvéniles, des impulsions, des idées qui semblaient la porter vers un ailleurs » (p. 117); Quelques fois cependant « ses yeux se brouillaient [...] et paraissaient tournés vers l'intérieur [...] Elle était ailleurs, nulle part [...] Elle souffrait [...] Elle rageait en silence » (p. 119). Au cours de conversations nocturnes répétées, la fille prendra conscience de la fragilité de la mère devant les exigences du quotidien, de la réalité et décidera de la protéger.

6. L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit*, cité par Théoret (1989 : 92).

Enfin, le dernier récit du recueil, « La dette », se situe quelque 20 années plus tard que « L'homme qui peignait Staline ». Il reprend les thématiques précédentes en présentant trois destinées de femmes. Liliane, 35 ans, seule, toujours prédisposée à ce que l'on attendait d'elle écrit dans son journal « Je suis en colère » (p. 141). Elle est en colère « pour avoir été une vraie jeune fille dans cette société où elle refuse d'être une vraie femme » (p. 143). « Une mémoire trop lourde la dresse contre le temps présent » (p. 148). Elle se remémore les visages de Lise et de Miche, ses deux amies si différentes mais au destin analogue. La première, fille de la tradition, désirait se dévouer; la seconde, « l'audacieuse [...] avait le même espoir d'une carrière que ses frères, avec un petit surplus, le fait d'être une femme » (p. 156). Toutes deux filles-mères, elles avaient dû disparaître, fuir, se réfugier dans un établissement à la fois hôpital, pensionnat et prison. « Elle[s] avai[en]t dû se cacher pour sauver les apparences, [leur] avenir en dépendait » (p. 157). Liliane s'était insurgée contre l'injustice vécue par ses amies, mais « en ce temps-là, [elle] fabulait, à condition de savoir différer, elle aurait un avenir » (p. 174). Dominée par un ordre ancien, Liliane se rappelle encore son père, son exigence de « soumission formelle à la tradition » (p. 162), elle revit les heures qui ont suivi son décès, où, la famille rassemblée, chacun et chacune avait intégré son rôle, les hommes au fumoir et les femmes exécutant le rituel religieux « sous la gouverne d'un prêtre » (p. 162). Elle revoit enfin les trois compagnes du cercle d'étude qui l'ont entourée et réconfortée à cette occasion. Le récit se termine sur l'enterrement du père, sur le constat de Liliane qu'« une mémoire lointaine lui disait que toute parole entre elle et lui devenait fausse » (p. 174).

Malgré leur apparente diversité, les femmes de ces récits ont néanmoins plusieurs points en commun. Chacune d'elles est représentée à la troisième personne du singulier. Si une telle pratique, conformément à l'esthétique réaliste traditionnelle, traduit une volonté d'objectivité et d'autorité de la part du narrateur ou de la narratrice, elle est aussi une forme d'objectivation des personnages. Ce mode d'énonciation reprend donc dans l'écriture même la condition du personnage dans sa réalité de femme. Ces personnages se retrouvent prisonnières d'un passé obsédant qui les annule comme sujet et d'une réalité aliénante parce que cohérente jusqu'à l'étouffement. Le passé se présente à ces femmes, en particulier à Louise Aubert (« L'homme qui peignait Staline ») et à Liliane (« La dette »), comme une dette à l'égard de leur origine, une dette qui prendra d'ailleurs l'allure d'une obligation morale (Bersianik *et al.* 1988). Or, comme ces personnages sont destinés de par leur héritage et leur naissance à la passivité, à l'obéissance et au silence on comprendra facilement les difficultés que ces femmes éprouvent à formuler leurs attentes et à se définir comme sujet, difficultés qu'elles compensent largement par le désir de plaire et un sentiment aigu du devoir. À l'exception de Liliane, elles n'ont à peu près pas de réseau, d'amies; leur seul interlocuteur est leur compagnon en qui elles investissent tous leurs espoirs, alors que lui se consacre à son projet immédiat. Aucune n'a de modèle, il n'y a pas non plus chez elles d'identification à d'autres femmes. Leur seul point de référence féminin demeure la mère à laquelle aucune d'elles ne veut ressembler. Enfin, ces personnages ne semblent pas avoir pris conscience d'un nous-femme, sauf encore une fois Liliane que l'on retrouve, situation symbolique s'il en est une, devant le cercueil du père entourée de ses amies du groupe d'étude de textes féministes.

Le septième récit, « Ceci n'est pas un lac », qui termine la deuxième partie du recueil, reprend des motifs déjà développés dans les autres récits tels le désir de plaire, d'être aimée et un sentiment de dette envers l'origine (p. 132). Il en diffère cependant par son énonciation au « je ». Nous sommes ici en présence d'une subjectivité qui se dit, se raconte. Ce « je » témoigne d'une prise de conscience de la narratrice-sujet, prise de conscience qui sera assumée par Liliane dans le dernier récit. N'a-t-elle pas formé avec ses amies un cercle d'étude où elles discutent de l'œuvre de Luce Irigaray (p. 169), ses mêmes amies qui l'entourent devant la tombe du père ? Coïncidence ? « Ceci n'est pas un lac » qui met en scène une narratrice de 15 ans suit immédiatement les deux récits (« Le tweed anglais » et « Onze ans ») où des fillettes de 11 ans demeurent des spectatrices impuissantes devant le difficile quotidien de leurs mères respectives.

D'emblée, le « je » énonciateur de ce récit s'insère dans le réel. « Je suis dans le temps et dans l'espace. Mon corps est ma limite » (p. 127) et, qui plus est, un réel socialisé sinon hostile. « On croit que je mens, on ne me croit pas, on croit que je cache quelque chose. Moi je pense qu'on me surveille » (p. 127). « Je suis habitée par des idées que je dois taire » (p. 133). À l'instar des autres personnages du recueil, la narratrice est isolée, sans amies (p. 134) et c'est à partir de cette solitude « comblée par un élan vital » (p. 136) qu'elle s'interrogera, fera le point alors que son moi-idéal devra faire face à la réalité, qui se présente à première vue comme une suite d'interdits auxquels viennent s'ajouter les prescriptions :

Je me dis qu'il faut trouver le moyen d'établir la paix, avoir un terrain d'entente où les jeux ne sont pas faits d'avance [...]. Je désire tant savoir où je commence et où je finis. Il me semble que si je le savais de manière inaliénable ma réalité en serait changée (p. 132).

Je connais par cœur ce qui n'est pas permis et ce que je dois éviter. Comment expliquer ces jours qui débutent et se terminent dans la négation ? (p. 134).

Je [...] serai bientôt [une adulte].

Dans notre manuel d'arts ménagers [...] il y avait la description des tâches de la parfaite ménagère. Avec un peu de pratique, je saurai accomplir ces gestes et par conséquent, avoir le sentiment que je m'intègre à l'ordre social. Chaque fois qu'il m'arrive de penser aux occupations de la ménagère modèle, j'ai un sentiment de grande fausseté » (p. 133).

Or, la réalité du destin du « je » de la narratrice se trouve contredite par une voix intérieure, qu'elle identifie à celle de sa mère, et qui ne cesse de l'interroger (p. 133) tout en lui suggérant qu'il y a un ailleurs.

Je suis troublée par cette expérience car cette voix de ma mère à moi semble chargée de contradictions. Je n'ai jamais entendu ma mère prononcer le mot bonheur. J'imagine qu'il s'agit de cela, d'un indéfinissable bonheur dont la recherche naît du malheur présent (p. 135).

Enfin, autre aspect de la réalité, les rapports du je-femme sexuée avec l'autre qui adoptent dans ce récit une double configuration. Dans un premier temps, le voyeurisme auquel les femmes ont été et sont encore soumises. Il est personnifié par ce monsieur Malo : « [Il] m'a dit que j'avais de beaux tétons, qu'il m'avait vue me déshabiller. Il prenait une voix surnoise avec moi » (p. 137). Quelques lignes plus loin, l'évocation du livreur de fraises amène l'esquisse

d'une volonté propre, d'une liberté qui s'assume. « Il m'a demandé de l'embrasser, j'ai dit non. En une seconde, j'ai pensé que je n'avais encore jamais embrassé un garçon, alors j'ai dit oui » (p. 137).

Une telle insertion du « je » de la narratrice dans une réalité contradictoire à la fois contraignante et riche de promesses se double d'une comparaison suivie, voire insistante (Théoret y revient à trois reprises dans un texte de dix pages) entre la narratrice, à la fois moi-idéal et moi-réalité, et le lac (artificiel) auprès duquel celle-ci poursuit sa réflexion :

Je crois ressembler à ce lac artificiel [...] Je ne comprends pas l'idée qui me traverse d'être semblable à ces eaux dormantes qui ont noyé leurs sources... certains lieux sont faux et je m'enlise en eux (p. 131).

Je suis ce paysage, ce lieu inventé de toutes pièces par un individu décidé à faire fortune (p. 132).

Il n'y avait rien ici l'an dernier sauf des sources qu'on imagine intarissables. Mes forces viennent d'invisibles sources dont j'ignore fatalement la puissance. La plupart du temps un brouillage confond leur bruissement (p. 136).

À la lecture de ces lignes, on ne peut s'empêcher de penser à la quête de l'origine déjà évoquée par Théoret dans *Une voix pour Odile* (1978 : 9 et 13). Les sources profondes qui renvoient à une mémoire des femmes oblitérée au profit d'un héritage patriarcal, des sources noyées par les eaux dormantes d'une représentation culturelle inventée par « un individu décidé à faire fortune ». De là la nécessité ressentie par la je-narratrice de s'inventer, elle aussi, « un avenir de toutes pièces » (p. 136). L'allusion à une mémoire perdue est d'ailleurs reprise à la fin du recueil alors que Théoret termine son dernier récit « La dette » par ces lignes : « une mémoire lointaine lui disait que toute parole entre eux [Liliane et son père] devenait fausse. Car un jour le père avait décidé qu'il était le père. Autrement dit, au-delà d'une certaine mémoire, il n'y avait plus d'accès aux souvenirs » (p. 174).

Ainsi, à la lumière de l'essai « Éloge de la mémoire des femmes », les récits de *L'homme qui peignait Staline* constituent un plaidoyer de l'impérieuse nécessité pour les femmes d'une mémoire qui leur soit propre, de modèles qui puissent baliser leur vision du monde, leur servir de points de repère afin de mieux appréhender leur réalité. Pour cela, Théoret adopte des stratégies réalistes non seulement en vue de reproduire l'expérience historique des femmes, mais aussi afin de mieux déconstruire un vraisemblable rationalisé comme réel. Privées d'une telle mémoire, les femmes de ces récits n'arrivent pas à dépasser le stade conflictuel entre leurs attentes et leur vécu, leur moi-idéal destiné à être floué et leur moi-réalité. Faute de connaissances de la situation des femmes passées et présentes, elles demeurent en deçà de la nécessité de s'identifier à d'autres femmes, à une collectivité autre que celle de l'origine qui les annule au départ. Aussi leur accès à un idéal du moi lucide et intelligent semble-t-il difficile, voire improbable.

Marie Couillard
Département des lettres françaises
Université d'Ottawa

RÉFÉRENCES

- BERSIANIK, Louky, Nicole Brossard, Louise Cotnoir, Louise Dupré, Gail Scott et France Théoret
1988 *La théorie un dimanche*. Montréal, Éditions du Remue-ménage.
- DAVIAU, Diane-Monique
1990 « Les grandes et petites ambiguïtés de la vie », *Lettres québécoises*, 57 : 28-29.
- HAMON, Philippe
1973 « Un discours contraint », *Poétique*, 16 : 411-446.
- LAPLANCHE, Jean et Jean-Baptiste Pontalis
1973 *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris, Presses universitaires de France.
- NORMANDEAU, Régis
1990 « Différents parcours de la nouvelle », *Voix et images*, 45 : 456-458.
- SMART, Patricia
1988a « France Théoret : narratrice de la subjectivité », *Voix et images*, 40 : 6-7.
1988b *Écrire dans la maison du père*. Montréal, Québec/Amérique.
- THÉORET, France
1978 *Une voix pour Odile*. Montréal, Les Herbes rouges.
1982 *Nous parlerons comme on écrit*. Montréal, Les Herbes rouges.
1989 *L'Homme qui peignait Staline*. Montréal, Les Herbes rouges.