

L'Orient au féminin ou l'Autre qui revient au même

Maroussia Hajdukowski-Ahmed
McMaster University

ABSTRACT

In Western literature, the poetic Orient constitutes a signifying system which connotes the extraneity, the utopic elsewhere breaking from the norm. The feminist theoretic fictions, whether from Quebec or from France, did not fail to create their own poetic Orient in which the Other, the Elsewhere and the Previous are similarly interwoven. The personal experience we have of Indian music gave us a pleasure analogous to the reading of these fictions. However, as we tried to further the analogy, we were gradually compelled to deconstruct it, finding that this Orient in the feminine, far from constituting the sign of the presence of the "semiotic" could be understood as the paroxysm of a knowledge, an arithmetic, an authority. Thus, was not the feminine just like the Oriental, a conceptual construct? How is it possible to reconcile on one hand, a textual practice which deconstructs the subject and inscribes the subconscious, with on the other hand an ideological pursuit aiming at the historical incarnation of the very same subject?

RÉSUMÉ

Dans la littérature occidentale, L'Orient poétique constitue un système signifiant connotant l'extranéité, l'ailleurs utopique en rupture avec la norme. Les textes de fiction théorique féministe, québécois ou français, ont aussi créé leur orient poétique dans lequel se confondent l'Autre, l'Ailleurs et l'Antérieur. Notre expérience personnelle des concerts de musique indienne (notre Orient) nous a procuré un plaisir analogue à celui de la lecture de ces textes. Cependant, en voulant creuser cette analogie, nous avons été amenée à la déconstruire, pour découvrir que cet Orient féminin était en fait un savoir, une mathématique, une autorité poussés à leur paroxysme. N'a-t-on pas naturalisé le 'féminin' comme nous avons naturalisé 'l'oriental?' Comment par ailleurs, concilier une pratique scripturale ludique, lieu du pulsionnel, mettant le sujet en procès, et une poursuite idéologique visant à incarner le sujet/femme dans l'histoire?

L'Occident a toujours été tenté de s'appropriier l'Orient, territoire ou concept. Ou bien l'Orient est connoté dysphoriquement (l'Autre: "l'être" non civilisé qui justifie le "faire" colonisateur) ou bien il est connoté euphoriquement (l'Autre: l'ailleurs vers lequel on fuit pour scotomiser son angoisse devant un crise d'identité ou pour dire son rejet de la loi). L'ambivalence de cette connotation se retrouve dans ce qui oppose sur le plan sémantique "orient" (ce qui se trouve à l'Est *par rapport* à la norme Ouest) et "s'orienter" (trouver l'Est, la bonne direction, la lumière). Romantique (Lamartine, Hugo..) ou surréaliste (Breton, Artaud..), l'Orient poétique constitue un système signifiant connotant "l'ailleurs" utopique du créateur en rupture avec sa société, une extranéité à la fois territoriale, temporelle, psychique et sociale. Il s'inscrit dans le même paradigme que l'enfant, le bon sauvage, le fou, le refoulé pulsionnel.. Il resurgit actuellement¹ pour traduire le rejet d'un Occident déshumanisé, cybernétisé, hyperréel, désorienté. Même si son imaginaire en dérive, l'Orient poétique n'est pas à confondre avec l'orientalisme ou "science" de l'Orient dont Edward Saïd a étudié l'évolution historique dans une perspective foucauldienne pour en dévoiler/dénoncer la fonction hégémonique.²

François Ricard se demande si le Québec "avec sa sauvagerie", son idocilité, ne serait pas une "terre élue"³ de cet Orient poétique. Quant à la fiction théorique féministe, québécoise ou française, en tant qu'elle transperce les signes du pouvoir patriarcal pour les subvertir, tels que l'ethnocentrisme, le logocentrisme, la mimésis, la métaphysique, elle n'échappe pas à la tentation de l'identification avec "l'Autre" représenté par les civilisations amérindiennes, orientales ou pré-patriarcales, avec tout ailleurs susceptible de devenir signe de l'antérieur.

Nous nous proposons de réfléchir sur ce trajet analogique (l'Orient poétique = le féminin), à partir d'un vécu personnel: la musique indienne, mon Orient/féminin. Participer à un concert de ragas, c'était faire une expérience analogue à celle d'une lecture de textes de fiction théorique féministe de Madeleine Gagnon, Louky Bersianik, Hélène Cixous, Carol Massé ou de Nicole Brossard. Cependant, l'analyse de cette expérience m'a amenée à déconstruire cette analogie, à remettre en question la démarche anthropologique culturelle féministe, et à déceler un écart (voire une contradiction) entre le fictionnel et le métafictionnel du texte féministe. Ceci non pas pour invalider la création féministe, mais pour en percevoir les limites et en espérer de nouvelles orientations.

Participer à un concert de musique indienne (et je me limiterai aux ragas jouées sur sitar ou sarod et tabla), c'est faire l'expérience d'une célébration collective, d'une jouissance qui se gonfle pour éclater à la fin en gerbes de cris de plaisir, d'accolades et de fleurs, dans une joyeuse transgression de la dichotomie spatiale et sociale que nous imposent nos salles de concert (scène/salle, haut/bas, artiste/public, travail-coulisses/art-scène, musique de l'artiste/silence du spectateur). Raga vient du sanskrit "ranj" et signifie "donner du plaisir." Transmise aurement, cette musique présente une ligne mélodique et une grammair qui se rattachent au type de *rasa* évoquée (disposition de l'âme telle que la crainte, la jalousie, le désir..) Dans cette trame, le joueur de sitar ou de sarod (instrument à cordes d'origine persane) entrelace ses improvisations selon un rythme et une intensité croissants, dans un dialogue à bras rompus avec le joueur de tabla qui frappe ses deux petits tambours tour à tour de la paume et des doigts. Assis en tailleurs sur une petite estrade recouverte d'un drap blanc, Ali Akbar Khan (sarod) et Zakir Hussain (tabla) déposent devant eux leur trousse à outils et une coupe de talc. Derrière eux, effacé(e), s'assoit le joueur/la joueuse de *tampura* qui, impassible, filera le même accord hypnotisant pendant toute la soirée. D'abord seul, Ali Akbar Khan entame lentement l'*alaap*, donnant le phrasé musical de la raga choisie. A chaque modulation jouée avec virtuosité, le joueur de tabla et le public manifestent leur plaisir par des signes de tête et des exclamations louangeuses. L'artiste répond en jouant la partie appréciée, parfois jusqu'à satiété. Aucun chronomètre ni baguette ne viendront troubler cet échange dont la clôture n'est signalée que par l'épuisement des corps, et non celle d'une partition, inexistante ici. L'ordre, la séparation, le rapport de pouvoir, la re-production, le modèle sont exclus en faveur de l'échange égalitaire improvisé. Dans la continuité de l'*alaap*, le joueur de tabla passe au *tala* (ou cycle rythmique) et une joute musicale s'engage, à la fois sportive, ludique et amoureuse, sur un tempo de plus en plus effrené, les regards et les traits de l'un tendus dans la direction de l'autre. Cela devient un corps-à-corps entre l'artiste et l'instrument, entre les deux artistes et entre eux et le public. Une corde du sarod soudain se brise; qu'à cela ne tienne puisque l'erreur, l'accident, (l'imprévu, l'immanence) font partie de la performance; et l'*ustad*, le nez chaussé de lunettes, se fait bricoleur et répare tranquillement son instrument, tandis que Zakir Hussain en profite pour ravir le public, les mains battant comme les ailes d'oiseau-mouche sur une corolle. Le public le porte à un point d'excitation et de virtuosité suprêmes en l'encourageant de ses clameurs désormais ininterrompues, auxquelles se mêlent un léger bruit de ciseaux et de maillet. La corde réparée, le duo reprend et s'entrecroisent les *talas* et

les *taans* (ou élargissement de la ligne mélodique), effleurements, cascades et ondées, volutes, rinceaux et arabesques sonores dans une jouissance partagée. Le rythme s'accélère, la fatigue tend et creuse les traits, la sueur coule, les mains moites effleurent sans cesse le talc en passant.

L'art est une performance physique et ne le cache pas: l'inspiration transpire. On sent le moment d'extase/orgasme/naissance proche, que les artistes, dans un sursaut d'énergie retrouvée, prennent plaisir à différer. Soudain, dans l'amplitude d'un dernier geste, le bras et l'instrument retombent. Épuisés et heureux, les artistes saluent, vite rejoints par les spectateurs dans un entrelacs d'accolades.

En quoi cette expérience de l'Orient musical me rapprochait-elle des textes de fiction théorique féministe? La fluidité musicale, la voix et le sens du dialogue répondrons-nous d'abord. La voix, comme son à l'état pur, occupe une place privilégiée dans la musique indienne; l'instrument la prolonge. L'œil sépare, la voix rapproche: souvent, seul le regard peut différencier la voix de l'instrument, surtout dans les *taans* du sarod); et la danse est perçue comme la figure kinésique du son.⁴ La voyelle *y* occupe une place prépondérante, en particulier le "â" et le "ô" (de Rama, ôm, ûma) appuyée légèrement sur le "m" (sons du maternel), que l'artiste module longuement. La voyelle "â" porte l'âme à son sommet d'expressivité (Holroyde 59). Les notes ne se présentent pas comme des syllabes (sol, fa..) mais comme des voyelle "a," "e," "o," chacune se devant de se couler dans la suivante (Holroyde, 280) et la raga se joue selon un continuum rythmique dans lequel toute séparation, toute rupture est considérée comme contresens ou incompétence musicale. Le vocabulaire descriptif de cette musique appartient au champ sémantique de la mécanique des fluides (Holroyde, 57): courant, affluent, cascade, s'étaler, se déverser... et "quand Ravi Shankar et Ali Akbar Khan jouent ensemble, de leurs doigts naissent des sons d'une fluidité inouïe" (Holroyde, 193). Quant à la communication, elle circule dans et par tous les sens selon un système de vases communicants, ceci en un véritable dialogisme.

Le texte de fiction théorique féministe demande à être lu à haute voix, il est variation sur la voix qui "relève d'une nécessité interne, d'une pulsion sourde et continue, de cet avant-langage qui marque l'entrée des femmes dans l'écriture."⁵ La voix est le lieu de la différence, de l'immanence, elle subvertit ce que l'écriture cryptographie: la loi, le code, le sens, la transcendance, le même, la mort. L'instance narrative de *Lueur* réfute le texte-sens pour le texte-son: "Monsieur que faites-vous de la musique?"⁶ Les structures de surformalisation qui surdéterminent la musi-

que et la voix comme lieu de création abondent. Homophonies et homonymies évolutives font éclater les signifiants, et dans le ludisme verbal s'établissent des rapports homologiques involutifs liant voix, oralité, créativité et maternel (texte qui se clôt sur une image de naissance, importance structurante du chiffre de la gestation, rythme respiratoire textuel de parturiente...). "Halètement, Allaitement! Texte pour la première voix" annonce la page couverture de "Souffles"⁷ d'Hélène Cixous. *Le Pique-Nique sur l'Acropole* se présente comme un "concerto" avec "prélude" et "fugue"; *Comme un enfant de la terre* comprend neuf chants,⁸ etc.. Déjà "chant du texte" pour Mallarmé, le féminin est pour Julia Kristeva "espace rythmique déchaîné, indifférent au langage, irréductible à sa traduction verbale intelligible. Espace musical."⁹ Un constant rapport homologique lie le pré-langage, la pré-histoire, l'ailleurs et l'altérité: "Femme Inuit. Moins que blanche. Moins qu'Indienne. Parle-moi, le plus lointaine, la plus étrange, l'impossible." (Gagnon, 149) ou "Jouir de Bagdad. A la fois notre ville de nuit. l'envers de l'Eden, la vie volée: une musique organise des milliards de relations qui nous font chair... Prendre du champ l'âme emportée sur le dos des sons à la fin se trouver dans une contrée inconnue mais plus réelle" (Cixous, 33). Le lien spatio-temporel ("à la fin") déconstruit la prévisibilité du rapport de but attendu ("afin"). Toutes les voix qui disent "mythes, rites, rythmes de l'oralité"¹⁰ (Massé, 21) fusionnent en un texte-creuset d'où sort le chant féminin.

Il en sort en spirale, figure de la magie, du péché et du déplacement destructeur. Spirale thématique qui tourne autour du meurtre d'Iphigénie dans *Le Pique-nique sur l'Acropole*, ou autour de la folie créatrice dans *Lueur*. Revenant sur elle-même, mais sans jamais coïncider, elle est comme la voix, le lieu de la différence. Ainsi, "J'ai perdu la raison, mais je n'écris pas pour autant dans le noir" de *Lueur* (13) revient plus loin en ces termes "J'ai perdu la raison, mais je ne suis pas folle" (14) Spirale rythmique et phonique des vagues de contractions qui soulèvent le corps-texte maternel s'ouvrant sur la naissance dans *Dieu* (114). Ou encore spirale métalinguistique dans *Le sens apparent* de Nicole Brossard: "La spirale s'ouvre sur l'inédit..." repris plus loin par "Toute chose revient comme fiction, c'est-à-dire comme un autre tour de la spirale."¹¹ La spirale est dérive fictionnelle par rapport à la ligne droite (recto/rectitude/érection), icône de la source de gyn-ergie qui s'élève en une tornade ébranlant le corps, le discours et nos habitudes de lecture...mais dont la réitération ne tarde pas à créer une prévisibilité textuelle que double un énoncé parfois ouvertement prescriptif: "Ta syntaxe sera toute perturbée, un souffle haletant, des phrases hachurées.. Tes mots seront déroutants dans la

répétition et pourtant la synonymie ne voudra rien dire pour toi, à chaque fois ce sera différent" (Gagnon, 99). Ici, la fiction théorique s'érige en loi que connote à la fois l'usage du futur prescriptif et la prévisibilité instaurée par la réitération, qui contredisent la prédication adjectivale ("perturbée," "déroutant."..).

"Semblable à des tourbillons, des galaxies de sons en mouvement" (Halroyde, 46), la musique des ragas emporte l'auditoire dans la même spirale ascendante. Dans les écrits tantriques, l'énergie spiralée dormante (vagus) part du plexus pour atteindre le sommet du crâne; elle est à la fois source de l'énergie sexuelle et de la musique (Halroyde, 61). La réitération cyclique ascendante du *tala* (ou unité rythmique de la raga) se développe jusqu'au point paroxystique final ou *sama*. Le *gaat* continue l'alaap et en quadruple le tempo, rejoue trois fois chaque phrase musicale qu'il "amplifie, développe, contracte, syncope."¹² Les vagues déferlent, mais jamais avec le même volume, la même écume, la même cadence, la même irisation.

Au corps est restituée toute sa fonction médiatrice. Véritables vases communicants, les corps transmettent leur énergie à l'instrument, qui émeut (et meut) les participants qui réinsufflent leur énergie à l'artiste. L'érotisme de cette expérience musicale est devenu un cliché dont jouent les artistes et les critiques eux-mêmes. Ainsi, Ravi Shankar se déclare "impuissant" si le public ne le stimule pas, et parlant du duo Ravi Shankar/Ali Akbar Khan, Peggy Halroyde écrit: "Leurs doigts effleurent l'instrument en longues et lentes caresses.. Le public soupire son désir.. Le rythme s'accélère .. Puis la délivrance orgasmique éclate, à la fois physique et spirituelle" (234). Aucune trace de dichotomie judéo-chrétienne, l'esprit et la matière émanent de la même énergie (Deva, 77) elle-même de nature androgyne. Les corps communicants sont espace de création et de plaisir.

Quant au sujet corporel sexué, non isolé mais symbiotique, il constitue un apport essentiel de la fiction théorique féministe qui passe par "le corps-tremplin avec de grands bonds dans l'espace" pour Nicole Brossard qui ajoute: "Nous appelons imagination la connaissance que nous avons des ellipses, des spirales et des bras d'arc-de-cercles quand se croisent dans nos salives le goût de l'île" (64) et pour Julia Kristeva, "la jouissance fait passer la pulsion rythmée dans le corps du lecteur (242). En effet, ce texte intégré la lectrice, appelle sa collaboration (déchiffrement, recherche), lui ménage un espace, une respiration (les blancs, les pages blanches ou grises), ou bien la représente ("tu," "elle(s)," "nous"): "Tu étais d'accord. Elle expliquait calmement et sagement, pourquoi jusqu'ici la

parole violée t'était voilée quand *je* ne la recevais pas, troublante, comme viol de moi... Dans l'urgence de les entendre *toutes, aucune* ne pouvait s'offrir comme modèle. Pour *chacune d'elles* en ce moment, tout modèle théorique ou programme politique issu de ces paroles, serait reçu par *l'autre* comme viol." (Gagnon, 141). Notons ici (pour y revenir plus loin) la tension entre l'invocation du sémiotique (refus du modèle, multiple narratif...) contredite par la pratique d'une parole raisonnante, unique et autoritaire ("expliquait," "sagement"). Le texte est auto-référentiel et les divers pronoms ("elles," "tu," "aucune," "toutes...") ne font que créer une fausse plurivocité qui n'est en réalité que le "je" démultiplié de la narratrice. Ce sont des pronoms interchangeable, sans visage, puisqu'à aucune de ces voix narratives ne correspond une parole différente. Ce sont toutes les paroles de "la Femme." Les pronoms ne sont pas en relation dialogique, ils la simulent.

La musique indienne se veut aussi espace de la co-existence et de la fusion. Le ras (énergie émotive) enfermé dans le corps se libère dans la voix qui se prolonge dans l'instrument. Ce que nous appelons motifs, fioritures et qui implique une opposition structurale avec le fond, n'existe pas et les taans (arabesques mélodiques) sont la raga au même titre que les taals, tout comme les entrelacs des corps amoureux sculptés sont le temple et son support et non la décoration ou le superflu qui viendrait après. Pensée soeur, "l'hindouisme est le point de convergence des paradoxes... la vérité oppositionnelle, la logique et la symétrie n'appartiennent pas à la nature des choses... "neti neti" (ni ceci ni cela) déclarent les upanishads" (Halroyde, 55) et la mère divine est à la fois effrayante et adorable.

Hors mimesis, la musique indienne est aux trois quarts improvisation, ne possède aucun intervalle fixe, et peut se déployer à volonté.

Dans cet Orient musical, je me sentais chez moi dans ce que j'identifiais comme étant l'espace-temps primordial de la chora maternelle, "totalité non expressive constituée par les pulsions et leurs stases en une motilité. Contenant mouvant, ni modèle, ni copie; d'avant le mot, d'avant la représentation, ne pouvant tolérer d'analogie qu'avec le rythme vocal ou kinésique, occupant la béance entre l'ego imagé et la multiplicité pulsionnelle, lieu de l'autre, lieu du signifiant" (Kristeva, 45).

Cherchant à justifier mon analogie dans les traités de musique indienne, j'ai dû me rendre à l'évidence: ma démarche avait été incomplète et n'avait fait que renforcer le cliché de l'Orient poétique dont la représentation—

donnée par deux musicologues femmes—constituait peut-être déjà interprétation, une appropriation! La musique indienne est bien autre chose qu'un lieu de pulsion et de jouissance égalitaire. Le caractère d'improvisation et de spontanéité de la performance n'est qu'un leurre; celle-ci est l'aboutissement d'un apprentissage long et rigoureux, d'une mathématique et d'une technique musicales précises et complexes; un concert est le point de fusion entre "l'application de lois mathématiques fondamentales à l'ordonnement des *svaras* ("notes"), *scrutis* (22 intervalles microtoniques) et de la virtuosité créatrice du musicien doté d'une mémoire culturelle d'ordinateur, cultivée pendant de nombreuses années aux pieds de l'ustad (le maître), dans un univers presque exclusivement masculin. Le corps ne donne de jouissance qu'au prix d'un entraînement physique rigoureux, long et éreintant, ceci pour arriver à une parfaite maîtrise des muscles et des nerfs. De l'acier des poignets et des mains jaillit alors la source du plaisir. Les termes relevant du champ sémantique de l'arithmétique, de la grammaire, de l'architecture, les chiffres et diagrammes abondent dans les traités de musique indienne, au même titre que les termes qui relèvent de la mécanique des fluides. Le tala par exemple est un complexe rythmique dont les *thekas* (phrases) divisées en *matras* (mots) se scindent à l'infini selon des lois précises, en autant que le permet la virtuosité du joueur de tabla. Chaque type de tala reçoit un nom; un cycle de dix battements et non seulement divisé de différentes façons (2 + 3 + 2 + 3 par exemple), mais ces battements sont répartis selon des intensités différentes (1 : fort; 3 et 8: moins fort; 6 : vide ..) Même les rāsas sont répertoriées au nombre de neuf, et les taans eux-mêmes sont décrits avec précision avec diagrammes à l'appui (ascendant, descendant, monotonal ou mixte). Ce qu'on appelle improvisation est en réalité la possibilité combinatoire et réitérative de structures apprises. "La finesse de la musique indienne provient de notre possibilité d'opérer des microdistinctions dans l'intensité des *svaras* ou notes, qui peuvent se regrouper en 72 gammes ou *melas*. On dit que Dieu lui-même ne pourrait rien ajouter à cette perfection arithmétique" (Deva, 19). Pour reprendre les paroles de Baudelaire: "L'ivresse est un nombre." C'est au prix d'une maîtrise absolue du code de la part de l'émetteur, que le récepteur peut vivre l'illusion du pulsionnel. Artaud avait bien compris le théâtre balinais dans lequel il percevait bien "un état d'avant le langage," mais qu'il savait être le fruit d'une savante techné. "La merveille est qu'une sensation de richesse, de fantaisie, de généreuse prodigalité se dégage de ce spectacle réglé avec minutie et d'une conscience affolante."¹³ Cette irruption du "pulsionnel" dans la création serait donc aussi le résultat d'un travail hyperconscient de la part d'une auteure cultivée. Le sémiotique serait donc le paroxysme de la symbolique.

Deux conclusions s'imposent: l'une relative à l'anthropologie culturelle, l'autre concernant la fiction théorique féministe.

La démarche analogique qui lie l'Orient indien à la fiction théorique féministe est erronée. En représentant cet Autre sans lui donner la parole, elle le simplifie, le réduit, le réifie... le soumet. Ensuite l'analogie crée une symétrie, éliminant toute différence. N'avais-je pas seulement repéré les éléments comparables, excluant ce qui m'était étranger, en partant de *mes* paramètres? Lire les traités de musique indienne, c'était lui redonner sa voix, sa différence, car comme l'a remarqué Lévi-Strauss: "On ne peut à la fois, se fondre dans la jouissance de l'autre, s'identifier à lui, et se maintenir différent."¹⁴ L'anthropologie culturelle est en train d'être repensée dans un esprit d'interlocution dialogique qui part du "voir l'autre" réifiant à "entendre l'autre" sans l'interpréter, car "sous le couvert d'une prétendue ouverture à l'autre s'articulait un bruyant soliloque culturel."¹⁵ Si notre analogie devient suspecte, si mon Orient était "faux comme diamants en Canada," comment ne pas percevoir aussi dans la recherche féministe sur les civilisations pré-patriarcales amérindiennes, mayas, grecques ou égyptiennes des attributs prédiqués à priori (la non-violence, le respect de la nature, l'égalité, le multiple...)?

Octavio Paz à son retour d'Inde avait déjà perçu "la négation de l'Occident" dans le surréalisme. Selon Artaud, Marcel Duchamp lisait Fourier "comme nous pouvons lire les Vedas ou le Popol Vuh; les poèmes esquimaux lui paraissaient des prophéties révolutionnaires."¹⁶ La recherche anthropologique féministe crée aussi une métaphore de son utopie sociale, métaphore qui se fait passer pour un référent. Quelle différence y a-t-il alors entre la poétique féministe et la poétique surréaliste, entre les féministes et Breton, ces nostalgiques du "royaume des Mères" qui recherchent "l'innocence et la candeur avant toute médiation, avant l'oedipe, structure minimale de l'historicité" (Gauthier, 78). Une différence majeure: celle du Sujet-Femme. Xavière Gauthier est elle-même revenue de son voyage sororal au pays du surréalisme dans lequel elle avait précisément découvert l'assujettissement de la femme, sa réification.¹⁷

La subversion sémantique (néologismes, mots-valises), le ludisme phonique (sur les voyelles et les liquides, sur le rythme...), l'éclatement de l'instance narrative (je, elles, nous...), l'intertextualité (voix de femmes célèbres), la formalisation (texte/chant) et bien sûr l'anthropologie culturelle (représentation des autres), tous ces procédés scripturaux s'accumulent et régissent une pratique signifi-

fiante visant à l'autoreprésentation¹⁸ diffractée du Sujet-Femme. Spiralisée, vocalisée, rythmée, parturiente, grand-mère ou déesse Ixomucane, c'est toujours de la même Femme qu'il s'agit. Elle se retrouve naturalisée et connaît le même destin anthropologique et poétique que l'"autre" oriental, ceci *au risque de créer un nouvel éternel féminin* dans cette fiction théorique. Tous ces isomorphismes avaient créé l'illusion de l'altérité. L'instance narrative ne parlait pas avec les autres, mais au nom des autres.

Ainsi, par voie de réitération se profilent un code et une parole autoritaires. Mais ce n'est pas une raison pour rejeter tout l'apport de la fiction théorique féministe qui a eu le mérite d'avoir exhumé un sujet-femme, et d'avoir élaboré une pensée et une créativité originales que l'histoire, l'anthropologie et l'écriture ne pourront plus éluder. Elle a simplement troqué son pluriel pour une majuscule en cours de route. Reste à savoir comment concilier l'affirmation d'un sujet femme, en soi garantie de la conscience thétique et de l'ego transcendantal, et une pratique scripturale qui vise à la subservion de toute transcendance? De ce tiraillement entre ces deux pôles provenait la tension textuelle. Si elle continue à revendiquer la parole poétique, la fiction théorique féministe choisit l'errance, la mise en procès perpétuelle de son sujet,¹⁹ voire sa dissolution dans des pratiques textuelles ludiques et subversives écrites par des femmes. Par ailleurs, d'autres pratiques textuelles cette fois discours d'idées séparés de l'intransitivité, se chargeraient de l'incarnation des femmes dans l'histoire. Sur la berge ou dans le vif du courant, il y a de la place pour toutes, qu'elle soient Léonor Fini ou Simone de Beauvoir.²⁰

NOTES

1. Voir *Liberté*, Numéro spécial "Orient" *Liberté* 157, février 1985. Voir aussi *La Quinzaine littéraire*, Numéro spécial sur Littérature de l'Inde, No. 449, 16 au 31 octobre 1985. L'année de l'Inde (1985) a obtenu un franc succès en France et aux USA. Au Québec, l'intérêt pour "l'Autre" exotique est évident (Traduction du Popol Vuh; *Les silences du corbeau*, le roman d'Yvon Rivard qui a obtenu le Prix du Gouverneur Général en 1987, se passe en Inde...)
2. Edward Saïd, *Orientalism* (New York, Random House, 1978).
3. François Ricard, "Le berceau de Dieu" dans *Liberté*, 157, "Orient," février 1985, p.38.
4. Voir Peggy Holroyde *Indian Music*, Foreword by Ravi Shankar, (London: George Allen and Unwin Ltd., 1972) p.61. Nous la citons dans notre traduction.
5. Ima Garcia, *Promenade féminine, Recherche sur l'écriture féminine* (Paris: des Femmes, 1982) p.60.
6. Madeleine Gagnon, *Lueur, Roman archéologique* (Montréal, VLB, 1979) p.52.
7. Hélène Cixous, *Souffles* (Paris: des Femmes, 1975) page couverture. Voir l'article de Susan Rubin Suleiman "Writing and Motherhood" dans *The (M)other tongue*, Shirley Nelson Garner editor, (Cornell University Press, 1985) p.353-377, qui voit dans la créativité la récréation du corps maternel.

8. Jovette Marchessault, *Comme un enfant de la terre*, (Montréal, Leméac, 1975).
9. Julia Kristeva, "Le sémiotique et le symbolique," dans *Révolution du langage poétique* (Paris: Seuil, "Tel Quel," 1974) p.29.
10. Carol Massé, *Dieu* (Montréal: Les Herbes Rouges, 1979), p.21.
11. Nicole Brossard, *Le sens apparent*, (Paris: Flammarion, 1980), pp.14 et 58.
12. Chaitanya Deva, *An introduction to Indian music*, (New Delhi: Ministry of Information and Broadcasting, 1981, revised edition), p.28. Nous la citons dans notre traduction.
13. Antonin Artaud, *Oeuvres Complètes*, Vol. IV *Le théâtre et son double*, (Paris: Gallimard, NRF, 1964)pp.74 et 66.
14. Cité par François Affergan dans *Exotisme et altérité* (Paris: PUF, "Sociologie aujourd'hui," 1986), p.276.
15. Rémi Savard *La voix des autres*, (Montréal: L'Hexagone, 1985), p.21
16. Antonin Artaud, *Oeuvres Complètes*, tome IV, pp.606 et 615.
17. Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, (Paris: Gallimard, "Idées", 1971).
18. Voir Janet Patterson, "L'autoreprésentation: formes et discours" in *Texte No. 1, L'autoreprésentation le texte et ses miroirs* (Toronto: Trinity College, 1982), pp. 177-194.
19. Voir Julia Kristeva, "Le sujet en procès" dans *Révolution du langage poétique*, pp. 225-255.
20. Simone de Beauvoir (la parole féministe militante) et Léonor Fini (le surréalisme féminin) malgré leurs divergences, ont enrichi la création de la femme en représentant chacune de ces options.