

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

FIGURES MYTHIQUES ET BIBLIQUES CHEZ
LOUKY BERSIANIK ET MADELEINE GAGNON : VERS LA
CRÉATION D'UN UNIVERS UTOPIQUE AU FÉMININ ?

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR JOHANNE LAFRANCE

JUIN 2006

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement n°8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Madame Lori Saint-Martin, directrice de recherche, qui a su me guider pendant mon cheminement au deuxième cycle. Sa passion pour les études féministes, conjugée à son savoir-faire, m'a grandement redonné courage lorsqu'il le fallait. J'exprime toute ma gratitude à mon compagnon de vie, à mes parents ainsi qu'à mes précieux amis et collègues qui m'ont accompagnée avec sollicitude. Qu'ils se voient tous ici chaleureusement remerciés.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	iii
RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I LE MYTHE ET SA RÉÉCRITURE AU FÉMININ : QUAND LE PRÉSENT CONJUGUE LE PASSÉ ET LE FUTUR	13
1. Le mythe.....	15
a) Définitions	15
b) Fonctions	16
2. Pourquoi revisiter les figures mythiques et bibliques au féminin ?.....	17
3. Exploration de la mythocritique : définitions, concepts et état de la question au Québec	23
a) Définitions de la mythocritique.....	23
b) Définitions de la mythanalyse.....	24
c) La mythodologie.....	26
d) La mythocritique au Québec	26
4. Méthode d'analyse des figures mythiques et bibliques	27
5. L'utopie traditionnelle.....	31
6. Le mythe et l'utopie.....	32
7. L'utopie au féminin.....	34
a) Définition.....	34
b) Lecture des utopies au féminin.....	35
8. Caractéristiques des utopies féministes des années soixante-dix	36
a) Caractéristiques thématiques	37
b) Caractéristiques formelles	41

Chapitre II	LE PIQUE-NIQUE SUR L'ACROPOLE : DU MYTHE	
	AU MOUVEMENT UTOPIQUE	47
1.	Présentation de Louky Bersianik.....	48
2.	Présentation du <i>Pique-Nique sur l'Acropole</i>	49
3.	Parodie et ironie : une relecture féministe.....	51
4.	Analyse des figures mythiques et des motifs.....	61
5.	L'utopie au féminin dans <i>Le Pique-nique sur l'Acropole</i>	95
	Conclusion.....	106
CHAPITRE III	LUEUR. ROMAN ARCHÉOLOGIQUE : DE L'OCCULTATION	
	DU FÉMININ À SON INSCRIPTION DANS L'HISTOIRE	111
1.	Présentation de Madeleine Gagnon	112
2.	Présentation de <i>Lueur. Roman archéologique</i>	114
3.	Théorie-fiction, transgression du genre romanesque et moyens textuels	116
4.	Analyse des figures bibliques et mythiques et des motifs	128
5.	L'utopie au féminin dans <i>Lueur</i>	171
	Conclusion.....	182
	CONCLUSION	189
	ANNEXE	197
	BIBLIOGRAPHIE	199

RÉSUMÉ

Le présent mémoire étudie le lien entre la réécriture au féminin des mythes bibliques et gréco-romains et l'utopie au féminin. Il dégage les nouvelles valeurs que proposent *Le Pique-nique sur l'Acropole* (1979), de Louky Bersianik, et *Lueur. Roman archéologique* (1979), de Madeleine Gagnon. Le projet de ces deux écrivaines se situe dans un vaste mouvement de re-vision de l'Histoire chez les féministes des années soixante-dix, qui tentaient alors de faire émerger une culture au féminin.

Le chapitre I porte sur les fonctions du mythe et présente les approches de la mythocritique, de la mythodologie et de la mythanalyse. Il explique les raisons motivant la réécriture au féminin; il définit l'utopie traditionnelle ainsi que l'utopie au féminin et en précise les caractéristiques thématiques et formelles. La théorie d'Annis Pratt sur les schémas narratifs (ou archétypaux) y est résumée. Le chapitre II analyse le texte parodique de Louky Bersianik; il présente des théories sur la parodie et l'ironie et rend compte de l'analyse des figures mythiques et des liens entre celles-ci et l'utopie au féminin. Le chapitre III étudie l'œuvre de Madeleine Gagnon en adoptant une démarche semblable à celle du chapitre II, en plus de définir la théorie-fiction et d'étudier l'intertextualité et l'intratextualité.

L'étude montre que la réécriture subversive des créatrices féministes donne une large place au féminin, au maternel, à la relation mère-fille et à la créativité féminine au sein de la culture patriarcale, dans le but d'inscrire la contribution des femmes dans l'Histoire. Le projet de ces écrivaines consiste à critiquer les discours patriarcaux et à renverser le système sexe/genre (« gender ») pour envisager un monde différent. En ce sens, les oeuvres étudiées établissent un lien étroit entre le mythe et l'utopie tout en innovant au plan de la forme romanesque et en proposant de manière originale un monde repensé au féminin.

Mots-clés : Mythes; Féminin; Madeleine Gagnon; Louky Bersianik; Utopie.

INTRODUCTION

« Il fallait pourtant comprendre ce que les obèles
cachaient. Tous ces textes dont la pensée avait
été interpolée par des millénaires de vie
patriarcale. Papier d'impression, papier-mythes
de la légitimation masculine. D'instinct et de
mémoire, j'essaie de ne rien reconstituer.
De mémoire, j'entame. »
(Nicole Brossard, *Picture Theory*, 1982, 149).

Depuis le début du vingtième siècle, les femmes investissent tous les champs du savoir, et l'avènement du féminisme a suscité de profondes réflexions sur l'émergence d'une culture au féminin. Le Québec des années soixante-dix a vu naître et évoluer une littérature féministe qui a remis en question non seulement les rapports entre les hommes et les femmes, mais aussi les fondements de la société patriarcale. Dans ce mouvement, il peut sembler étonnant, voire paradoxal, que nombre de créatrices québécoises, pourtant appliquées à faire émerger une écriture au féminin radicalement autre, ainsi que de nouvelles valeurs, redonnent vie aux figures mythologiques et bibliques d'un passé lointain.

La « re-vision » féministe des fondements de la culture occidentale constitue un acte de survie visant à réinterpréter les silences et les images négatives touchant les femmes. En fait, cette re-vision devrait leur permettre de se libérer de l'emprise qu'a laissée le passé sur elles aux plans psychique, social, spirituel et politique et de se « réinventer » en dehors des images stéréotypées (Rich, 1979). Vu la prégnance des mythes et des références bibliques dans l'imaginaire occidental, les théoriciennes et créatrices jugent encore nécessaire de les discuter et de les récrire afin de réinventer un monde où la femme aurait sa place. La réécriture des mythes fait partie de cette vaste entreprise de re-vision de toute la culture occidentale et de ses valeurs. Selon certaines théoriciennes, ces choix narratifs comportent quelques dangers (Purkiss, 1992), par exemple, celui de retourner la femme à la nature, alors que selon d'autres, ils contribuent à revivifier les mythes tout en les subvertissant, puisqu'il est impossible d'effacer à tout jamais de la mémoire collective les images de la femme-objet ou de la femme maléfique que l'histoire de l'humanité, écrite longtemps par les hommes,

nous a transmises par le biais des institutions culturelles et des croyances religieuses (Cauville, 1997). Selon Thérèse Marois, l'usage du mythe peut être libérateur s'il est démasqué et réinterprété, ce qui permet une démarche de « construction-déconstruction » émancipatrice (Marois, 1981, 54). En remettant en question « la » vérité de l'Histoire, écrite par les hommes, deux écrivaines québécoises, Louky Bersianik et Madeleine Gagnon, réussissent à créer des images positives de la femme malgré la prégnance de la culture patriarcale, et c'est cette subversion qui nous retiendra ici.

Toutes les cultures ont leurs mythes, et l'Occident réinterprète les siens selon les époques (Durand, 1996). Toutefois, les femmes rejettent de plus en plus le rôle inférieur et maléfique que leur attribuent les récits mythiques classiques qui continuent tout de même d'habiter leur imaginaire (Collin, 1987), d'où, sans doute, la tentative de les revisiter et de réinventer à partir d'eux en remontant aux sources de l'oppression patriarcale pour contester l'ordre établi. En effet, les mythes et la Bible ont, aux yeux des théoriciennes féministes, de grandes faiblesses : absence ou dévalorisation du féminin, stéréotypes (ceux de la « bonne mère », de la vierge, de la putain, etc.). Leur réécriture vise à en dénoncer l'influence négative ainsi que le sexisme ayant confiné la femme à l'immanence ; elle montre comment la femme, antique figure de la Muse, pécheresse (Ève), peut devenir écrivaine ou artiste et passer de « l'état d'objet » à celui de « sujet », créant ainsi une nouvelle mythologie. La posture critique des écrivaines qui pratiquent l'écriture féministe ou l'écriture au féminin, comme Louky Bersianik et Madeleine Gagnon, permet de voir qu'une re-vision des valeurs favorise l'intégration des femmes et du féminin dans toutes les sphères de la vie. Mais comment les écrivaines québécoises en sont-elles arrivées à une re-vision semblable ?

Au Québec, la Révolution tranquille des années soixante a donné un élan au féminisme et a contribué à l'émergence du féminin dans la sphère culturelle, où se développe l'écriture des femmes. Écriture féministe ou écriture au féminin ? Dans ces deux expressions, l'évolution de la littérature féminine et celle des mentalités transparaissent : la première correspond à la période féministe (1974-1979), à laquelle appartiennent les oeuvres étudiées, alors que la seconde correspond davantage au « métaféminisme » des années quatre-vingt à quatre-vingt-dix (Saint-Martin, 1994, 161-170 ; Boisclair, 1998, 210-211), qui montre l'affirmation du sujet féminin. Les pionnières des années soixante ont donc ouvert la voie aux

femmes artistes des trois décennies suivantes, qui ont tenté de déconstruire les nombreux stéréotypes sur la femme et les rapports de pouvoir qu'une société misogyne a entretenus pendant des siècles.

Le projet de ces créatrices consiste à déplacer le symbolique, ce qui se fait entre autres en examinant et en réinventant le rapport mère-fille (Saint-Martin, 1999, 215). Ainsi, elles espèrent retrouver la langue du féminin-maternel perdue, redonner la parole à la mère et faire entendre la voix de toutes les femmes. Parmi les principales caractéristiques de l'écriture au féminin, nommons la critique du système patriarcal et la réciprocité entre la mère et la fille (Saint-Martin, 1999, 43, 45), mouvement qui sert de contrepoids au marchandage entre le père et le mari, instauré par le patriarcat. On y observe aussi la circularité (au lieu de la linéarité), le va-et-vient entre le présent et le passé préœdipien (Saint-Martin, 1999, 45) et l'écriture du corps à la recherche d'une *arché*, d'une preuve (Collin, 1987, 112) et d'une culture (Théoret, 1987, 100) ; on comprend mieux, alors, pourquoi cette écriture entretient un étroit rapport avec le maternel. La quête identitaire est bien présente dans ces œuvres, ainsi que la théorie-fiction (Frémont, 1986, 176) qui, comme nous le verrons au chapitre III, entremêle la fiction, la prose, la poésie, faisant ainsi éclater la notion de genre littéraire. Enfin, l'écriture au féminin repose sur la pulsion et tend à « inclure les apprentissages qui précèdent ceux de la culture, ceux de l'insertion dans les rôles sociaux, et ceux des différentes positions de pouvoir. C'est également redonner lieu et place à la mère, sans qu'elle la prenne toute [...] » (Théoret, 1987, 103). Voilà des éléments qui éclaireront l'étude des œuvres retenues.

Hypothèse

La mythologie et la Bible ont peu valorisé le féminin, et nous tenterons de voir comment la re-vision des deux écrivaines peut susciter une forme de guérison, de resacralisation du féminin (par exemple en redonnant à la reproduction une valeur positive habituellement associée à un acte de création). Nous avançons que leur réécriture des mythes s'inscrit dans une réflexion critique dénonçant l'oppression des femmes (sexisme, réduction à l'immanence, négation du désir féminin, etc.) et qu'elles proposent en même temps de nouvelles façons de repenser le monde hors des lieux connus, des stéréotypes et de la pensée binaire. Selon nous, ces écrivaines proposent de nouveaux lieux de réflexion débouchant sur

différentes formes d'utopies caractérisées par le mouvement, ce qui signale la fin de l'immobilisme des femmes et le début d'un monde nouveau. Comme le mouvement est bien présent dans les deux oeuvres, il y a lieu de se questionner sur les différences entre l'utopie traditionnelle et l'utopie féminine ; entre autres, la première tend vers le statisme en définissant avec rigidité les lois d'un nouvel ordre, alors que l'on observe dans la seconde un mouvement perpétuel (Cauville, 1997) qui remet en cause tout ce qui prétend à « la » vérité. Enfin, la réécriture des mythes et l'utopie, chez Louky Bersianik et Madeleine Gagnon, semble se fondre dans un même mouvement puisque le va-et-vient entre le passé et le futur tend à effacer les valeurs anciennes, comme chez d'autres écrivaines (Cauville, 1997). L'originalité de notre projet repose donc sur l'étude de ce lien entre le mythe et l'utopie et sur la mise en relief de la subversion des mythes à partir de deux œuvres qui s'inscrivent dans la mouvance de la nouvelle écriture au féminin en émergence dans les années soixante-dix.

Corpus

Les quêtes d'identité féminine présentes dans les œuvres à l'étude sont riches au plan des figures mythiques et proposent chacune un monde différent. *Le Pique-Nique sur l'Acropole* (1979), de Louky Bersianik, parodie le *Banquet* de Platon. Bersianik crée un univers où toutes les orientations sexuelles sont possibles, où la femme possède son corps et sa jouissance et où la relation mère-fille est « réhabilitée » en dehors des discours philosophiques et psychanalytiques masculins. Là aussi, les notions de bien et de mal sont revues. Comme Madeleine Gagnon, Louky Bersianik privilégie la solidarité entre femmes ; elle réunit des figures mythologiques appartenant au monde gréco-romain souvent associées au sacrifice (Iphigénie, Perséphone, les filles d'Érechtée, etc.). Le cadre physique (l'Acropole) et le personnage de Xanthippe, l'épouse de Socrate revenue sur terre, témoignent d'un lourd passé patriarcal qui, mis en parallèle aux attentes des personnages féminins, fait ressortir la nécessité d'une pensée utopique.

Dans *Lueur. Roman archéologique* (1979), Madeleine Gagnon cherche les traces de la Grande Mère afin de déterrer le passé des femmes et de réinscrire celles-ci dans l'Histoire. Associée au déluge et au chaos, la figure de Noé est rappelée, et le déluge prend une valeur positive. Dans cette oeuvre, l'utopie repose sur la remontée vers un temps archaïque et préœdipien ainsi que sur la possibilité d'un monde de paix, d'amour et d'harmonie, où les

rapports entre dominants et dominés seraient abolis et où le désir et le corps féminins seraient libérés de l’empreinte patriarcale.

État de la question

Peu de mémoires ou de thèses provenant d’universités québécoises se consacrent à l’étude du *Pique-nique sur l’Acropole*, bien qu’il existe une documentation abondante sur cette oeuvre. Christine Marleau (1988) compare les récits concernant la famille des Atrides chez Homère, Eschyle, Sophocle et Euripide ; elle présente les personnages des Atrides, puis met en parallèle les propos du *Pique-nique* avec ceux des invités au *Banquet*. Son étude dénonce les abus du patriarcat sans toutefois aborder l’utopie. Le mémoire d’Anne Coynel (1985) étudie les procédés que Louky Bersianik emploie pour faire « dévier » l’Histoire sans analyser les mythes. Ce mémoire survole les thèmes de l’écriture féministe militante ; il discute les origines et les fonctions de la parodie du *Banquet* ; il tente de voir comment Louky Bersianik donne véritablement naissance à l’écriture féministe. Enfin, la thèse de doctorat de Kathryn Mary Arbour (1984) étudie quatre écrivaines (Monique Witting, Christiane Rochefort, Françoise d’Eaubonne et Louky Bersianik). Arbour affirme que *L’Euguelionne* et *Le Pique-nique* relèvent du genre utopique et que ces deux oeuvres le « sapent et le redéfinissent » (Arbour, 10). Elle compare ces fictions aux utopies masculines et fait observer que la rage féminine a pour fonction de créer un nouveau monde et une nouvelle vision tout en participant à l’exploration et à la création (Arbour, 1984, 23, 25, 64).

Comme *Le Pique-nique*, *Lueur* n’a pas été beaucoup étudié. Le mémoire de Madeleine Boulanger (1984) analyse la quête d’identité féminine et débouche sur la création de la généalogie de l’auteure. Notons que la mythologie n’y est pas retenue comme objet d’étude. La thèse de doctorat de Rachel Major (1986) est consacrée à Marie-Claire Blais et à Madeleine Gagnon (*Lueur* et *Antre*). Major analyse les innovations langagières, les mythes et les images. Elle porte une attention particulière à l’ogresse et, selon elle, l’inversion des sexes de Didon et d’Énée signifie la libération d’une forme de pouvoir. Malgré ces différents aperçus, il existe donc de la place pour réaliser une étude de *Lueur*. En résumé, aucune recherche ne met en parallèle *Le Pique-nique* et *Lueur* tout en étudiant l’utopie et la subversion des mythes.

Methodologie

Notre démarche emprunte la voie de la critique au féminin, puisque les deux oeuvres à l'étude constituent une critique du système patriarcal et que l'écriture au féminin résiste à la pratique littéraire androcentriste. Nous nous inspirerons de Simone de Beauvoir, qui consacre un chapitre aux mythes dans son essai *Le Deuxième Sexe*. Pour une vision d'ensemble sur l'écriture des femmes concernant la période étudiée, nous nous référerons notamment aux ouvrages d'Adrienne Rich (*On Lies, Secrets and Silence : Selected Prose 1966-1978*, publié en 1979). Pour l'écriture des femmes québécoises, les travaux de Lori Saint-Martin (1999), d'Isabelle Boisclair (1998), de France Théoret (1987) constituent les sources d'information, de même que ceux de Louky Bersianik (*La Main tranchante du symbole : textes et essais féministes*, 1990), de Nicole Brossard (*Lettre aérienne*, 1985) et de Suzanne Lamy (*d'elles*, 1979). Surtout, les ouvrages collectifs qu'ont dirigés Marisa Zavalloni (*L'Émergence d'une culture au féminin*, 1987) et Joëlle Cauville (*Réécriture des mythes : L'utopie au féminin*, 1997) éclaireront notre propos sur la culture au féminin et sur les relations entre les mythes et l'utopie. L'ouvrage d'Angelika Bammer (*Partial Visions : Feminism and Utopianism in the 1970s*, publié en 1991) et les publications de Guy Bouchard sur l'utopie et l'utopie au féminin (1982, 1985, 1987, 1988, 1989, 1992 et 1993) enrichiront notre réflexion.

Les travaux de Gilbert Durand (*Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, 1979 ; *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1969 ; *Introduction à la mythologie*, 1996), de Pierre Brunel (*Mythocritique. Théorie et Parcours*, 1992), de Joël Thomas et Frédéric Monneyron (*Mythes et littérature*, 2002), d'Antoine Sirois (« La mythocritique. Sa pertinence en littérature québécoise », 1992), de Paul G. Socken (« Le mythe au Québec à l'époque moderne », 1994) et de Victor-Laurent Tremblay (*Au Commencement était le mythe*, 1991) constitueront nos principales sources sur la mythocritique, alors que la conception de la mythanalyse de Marie Miguet-Ollagnier est retenue pour l'étude de la réécriture du mythe au féminin (*Mythanalyses*, 1992).

La présente recherche ne relève pas exhaustivement tous les ouvrages disponibles sur la réécriture des mythes au féminin. Seront cependant passés en revue nombre de travaux importants pour la culture francophone, anglo-saxonne et québécoise. D'autres sources apparaissent à la bibliographie.

Dans la culture francophone, des analyses sur les mythes sont publiées régulièrement, et la parution du *Dictionnaire des mythes au féminin* (2002), sous la direction de Pierre Brunel, constitue sans doute un pas en avant. En effet, le projet de cet ouvrage consiste à réaliser une synthèse non exhaustive des mythes anciens (p. ex. Artémis) et actuels (p. ex. Greta Garbo, Madonna), à décrire les figures féminines pour mieux les comprendre et à « saisir ce qu'elles ont de vivant pour nous aujourd'hui [...] » (Brunel, 2002, vi). L'ouvrage de Pierre Brunel, *Dix mythes au féminin* (1999), confirme que l'intérêt pour le mythe est bien présent. Toutefois, une lecture attentive est nécessaire, car ses analyses ne se consacrent pas à une critique au féminin proprement dite ; elles mettent plutôt en valeur le potentiel des figures mythiques féminines à travers des œuvres souvent masculines, d'où la pertinence de se pencher sur une méthode d'analyse du mythe dans l'écriture au féminin.

Metka Zupančič, chercheuse oeuvrant au Canada, adopte l'idée de Gilbert Durand selon laquelle le mythe vit encore parce qu'il fait partie de notre conditionnement (1994, 9). De plus, elle constate que les transformations des mythes « les plus visibles et les plus innovatrices » (1994, 10) se retrouvent dans la littérature féminine. Metka Zupančič et Joëlle Cauville, coauteures du préambule de l'ouvrage collectif *Réécriture des mythes. L'utopie au féminin*, où s'entrecroisent le mythe et l'utopie comme l'indique son titre, affirment que les écrivaines contemporaines ont échappé à la perception défaitiste en regard des mythes que les poètes utopistes masculins ont eue entre le seizième et le vingtième siècles, puisqu'elles considéraient l'expression littéraire comme salvatrice (1997, ii). Selon ces deux auteures, « [l]e mythe avait perdu sa force rédemptrice chez des poètes comme Paul Celan et Rainer Maria Rilke, alors que des écrivaines féministes comme Jeanne Hyvrard et Hélène Cixous renversent cette position (Cauville et Zupančič, 1997, ii). La fonction de guérison mentionnée antérieurement semble donc avoir agi sur l'imaginaire féminin.

L'aspect salvateur de l'écriture apparaît aussi dans la culture anglo-saxonne. Le concept de re-vision d'Adrienne Rich, vu plus haut, est très éloquent, car il a contribué à la survie des femmes. *The Feminist Companion to Mythology* (1992) offre un panorama sur la mythologie de plusieurs civilisations et fournit une riche bibliographie. Alicia Ostriker affirme que les mythes sont transformés par les créatrices américaines depuis 1960 et elle fait observer que les figures mythiques revisitées sont marquées par le désir des femmes

d'assumer leur sexualité (Ostriker, 1986, 321). De plus, la re-vision consiste à travailler sur la forme pour engendrer un nouveau sens, en offrant aux femmes poètes un moyen de se redéfinir, elles, ainsi que la culture (Ostriker, 1986, 330, 316).

Ce nouveau désir d'assumer sa sexualité en tant que femme s'exprime de diverses manières. Afin de briser l'image de la femme fautive et le tabou du désir féminin, les écrivaines ont célébré le corps féminin ; elles ont souligné l'importance du rôle de la mère lors du processus de procréation et renversé le mythe d'Ève, née non pas d'une mère, mais de la côte d'Adam par l'intervention de Dieu. Par la réécriture des mythes, ce corps est décrit sous l'angle du désir, et l'Éros cherche à s'infiltrer partout¹. Le sang, le lait et les eaux maternelles sont décrits positivement et une telle conception du corps de la mère fait oublier le dégoût que la femme a appris à ressentir envers son corps. De plus, les féministes des années soixante-dix ont cru qu'il était urgent d'éduquer sexuellement leurs filles afin qu'elles aient une perception corporelle positive. Cette transmission était réalisable si le rapport mère-fille était le plus harmonieux possible.

Depuis la publication de *Sexual Politics* (1969)² de Kate Millett et de *Beyond God the Father* (1974), de Mary Daly, plusieurs créatrices ont revisité la mythologie afin de renommer ce qui leur a été dérobé — mémoire, histoire, sentiment de leur valeur — en délaissant l'image du Dieu masculin qui contribue à faire perdurer les abus du patriarcat. Cette démarche, appelée « activisme psychique » (« psychic activism »), donne naissance à des images propres à reconceptualiser le monde. Ainsi, les écrivaines ont utilisé les figures mythiques telles que les Gorgones et les Amazones comme des métaphores du pouvoir féminin cosmique (Caputi, 1992, 425-427). Dans un esprit semblable, la conscience matristique³ comporte une dimension mythique, puisqu'elle contribue à un changement culturel. Elle se base sur une nouvelle forme de spiritualité qui place en son centre la Grande Déesse. Ainsi, les féministes veulent « corriger » le mythe du dieu créateur pour redonner à la

¹ Le projet de Madeleine Gagnon consiste entre autres à introduire l'Éros dans tous les discours. (Les textes de Gagnon dans *Retailles* en sont un exemple).

² Ouvrage réédité en 1970 et 1971.

³ La conscience matristique réconcilie le ciel et la terre, l'esprit et la matière. Selon cette approche, la femme est née d'une femme et la recherche de la Déesse vise à tisser des liens entre le monde ancien et le moderne. Voir Gloria Feman Orenstein (1990, 6 et 26).

Mère son statut de créatrice. On comprend mieux qu'elles veulent aussi « corriger » le mythe de l'artiste mâle qui, à lui seul, « crée l'art » (Orenstein, 1990, 7). Enfin, Christine Downing croit que la réécriture des mythes empêche les femmes d'être avalées par ceux-ci et que cette recherche leur permet de créer des images nouvelles affichant l'amour entre femmes autant qu'entre hommes et femmes, entre mère et fille, etc., pour les orienter vers un futur amélioré (1996, 2, 5).

Peu de théoriciennes québécoises se sont attardées à la réécriture des mythes au féminin. Mentionnons toutefois que dans l'ouvrage de Joëlle Cauville et Metka Zupančič, déjà mentionné, quelques oeuvres québécoises sont analysées.

Certaines écrivaines féministes du Québec ont aussi réécrit les mythes ; pensons seulement aux pièces de théâtre *La Nef des sorcières* et *Les Fées ont soif* (Gould, 1981, 634) ainsi qu'à leur effet cathartique chez plusieurs femmes dont la vie était imprégnée des dogmes catholiques. Plusieurs ont transformé le langage (au plan de la syntaxe et non seulement au plan du vocabulaire) pour déconstruire tout ce qu'il pouvait contenir de répressif. En plus de dénoncer la tradition judéo-chrétienne, les œuvres de ces créatrices remettent en question les figures de femmes immobiles et victimes. Le mouvement de contestation qui a conduit à la subversion de la mythologie s'est poursuivi au-delà des années soixante-dix au Québec. En 1987, Nicole Brossard, figure de proue de l'écriture au féminin au Québec, écrivait qu'il faudrait « [d]ire aussi que notre territoire imaginaire se cache dans la mythologie, la science et l'art.⁴ » (1987, 171). C'était donc dire que tout changement culturel devait prendre en compte le passé. Un article de Michelle Causse met en parallèle l'angle d'approche de Nicole Brossard et celui de Monique Wittig. Selon Causse, ces deux écrivaines « font appel à la mémoire archéologique et à son contraire ou corollaire, la mémoire prospective, toutes deux puissantes forces de *dé* et de *reterritorialisation* » (Causse, 1987, 156). Cette mémoire, comme nous le verrons, est à l'œuvre au sein du processus de réinvention du mythe et d'un espace au féminin. Dans son essai *Les Agénésies du vieux monde*, Louky Bersianik affirme qu'il est nécessaire « d'interroger la mémoire mythologique » (1990, 253) pour capter l'énergie potentielle de la Grande Déesse. Son

⁴ Il s'agit d'un extrait de *Lettre aérienne*, publié en 1985 aux Éditions du Remue-ménage.

concept fondamental de « mémoire du futur » s'énonce comme suit : « peut-on imaginer une *mémoire du futur*, c'est-à-dire avoir en mémoire un avenir qui ne serait pas entièrement secrété par le passé, une partie de celui-ci n'étant pas encore advenu ; c'est-à-dire mémoriser le futur et s'en servir pour penser et agir dans le présent ? » (1990, 249). On voit tout de suite la dimension de réinvention et d'utopie que comporte une telle proposition. Madeleine Gagnon privilégie l'écriture « de nuit » ou de l'inconscient, entre autres dans *Lueur*. Selon Karen Gould, « [...] the author's personal archaeological search will also carry her back in time to the ancient beginnings, to the man-made myths of womankind, and to the mother's womb that symbolically becomes a primordial den for all female births » (1981, 627). Ainsi, revoir les mythes permet de renaître au féminin et, par conséquent, de transformer peu à peu le monde.

En ce qui a trait à l'utopie chez les féministes québécoises, nous nous référons à Guy Bouchard, qui a publié et dirigé plusieurs études sur l'analyse des discours et sur le discours féministe. Selon lui, il n'y avait pas de tradition utopique féminine au Québec avant les années soixante-dix (1992a, 15). Il a étudié des utopies au féminin dans le but de mieux comprendre le féminisme et, à la suite d'une étude sur *L'Eugélionne* de Louky Bersianik, il retient que « [l]e langage est sexiste. Le symbolisme, la mythologie, l'humour, l'ensemble de la culture sont misogynes. Ce sexisme et cette misogynie alimentent la morale, les religions, la philosophie, l'histoire et les sciences » (Bouchard, 1992a, 24). Il relève donc des aspects du patriarcat que dénoncent Adrienne Rich et plusieurs féministes, écrivaines et autres, dans leur projet de re-vision de la culture patriarcale.

Nous verrons que les auteures à l'étude effectuent un travail de remémoration et de réinvention selon une démarche bien personnelle, mais qu'elles partagent des visions communes. Comme elles ne peuvent passer à côté du patriarcat et de la langue des Pères, elles subvertissent les mythes et triturent la syntaxe de l'Académie, indiquant ainsi une rupture qui pourrait annoncer l'avènement d'un monde nouveau. Nous nous appliquerons à étudier les caractéristiques des utopies féministes (« abstraction de lieux et de personnages utopiques, déplacement de la réalité, mouvement perpétuel, circulaire, et redistribution de la fiction et de la grammaire des sexes » (Potvin, in Cauville, 1997, 203) qui permettent d'imaginer un autre monde, plus juste et plus égalitaire.

Chaque écrivaine a un ton particulier et privilégie l'emploi de certains procédés dont il est opportun de tenir compte. La dénonciation d'un monde qui devrait être révolu s'effectue par l'emploi de stratégies et de procédés littéraires que nous analyserons aussi sous l'angle de la critique au féminin et dont les plus notables sont la parodie et l'ironie (Joubert, 1998) ainsi que la litanie (Lamy, 1979, 63, 67, 69, 73). Nous verrons que l'ironie féministe pose la femme comme sujet lucide et critique (Joubert, 1998, 18,19) et que par la litanie et les formes litaniques, l'écriture au féminin rassemble des voix « liées par une même exclusion » (Lamy, 1979, 69). Seuls les procédés touchant directement la Bible et la mythologie seront analysés.

Démarche d'analyse

L'exploration des approches que sont la mythocritique, la mythodologie et la mythanalyse a mené au choix de cette dernière pour l'étude de la réécriture du mythe au féminin. L'analyse prend d'abord en compte les versions attestées des mythes gréco-romains et les récits de la Genèse, pour ensuite les mettre en parallèle avec les mythes réécrits au moyen de réseaux d'images, de symboles, de mythèmes et d'associations. À partir de ceux-ci, nous sommes à même de voir émerger des thèmes et des valeurs propres à l'écriture au féminin dans les deux œuvres, qui s'intègrent au genre utopique. Dans un premier temps, l'examen systématique de la mythologie présente dans les œuvres à l'étude a résulté en un relevé montrant la richesse des figures mythiques (les Atrides, Déméter, Perséphone, Athéna, etc.) et bibliques (Dieu, Noé, Adam, Ève, Loth, etc.) puisque leurs récurrences et la présence d'événements (le déluge) et de symboles associés aux mythes, ainsi qu'à la religion, sont rappelés. Dans un deuxième temps, l'analyse de ces figures a permis de dégager des similitudes et des différences entre les auteures et de voir comment chaque créatrice en arrive à critiquer les valeurs patriarcales et à en proposer de nouvelles.

Structure du mémoire

Le chapitre I, méthodologique, présente les définitions retenues, ainsi qu'un état de la question sur la réécriture des mythes et sur l'utopie au féminin (Cauville, Purkiss, Bammer et Bouchard). Les chapitres II et III présentent respectivement l'analyse du *Pique-nique sur l'Acropole* et de *Lueur*. Nous y étudierons d'abord les stratégies et procédés littéraires en étroit rapport avec le mythe et, ensuite, le recours aux figures mythiques et bibliques, puis l'émergence de l'utopie au féminin à travers celles-ci. Grâce à cette lecture, nous mesurerons

mieux à la fois la démarche de réécriture propre à cette époque d'essor de l'écriture féministe et la singularité de chacun des parcours étudiés.

CHAPITRE I

LE MYTHE ET SA RÉÉCRITURE AU FÉMININ : QUAND LE PRÉSENT CONJUGUE LE PASSÉ ET LE FUTUR

Le présent chapitre a pour but de poser les balises théoriques utiles à l'étude des figures mythiques et bibliques et à l'analyse de l'utopie au féminin. Il situe la réécriture des mythes au féminin en regard de la Bible et de la mythologie en général et il présente les approches de la mythocritique, de la mythanalyse et de la mythodologie.

Androcentristes et patriarcaux, la plupart des mythes — y compris les mythes gréco-romains — ont négligé et dévalorisé le féminin en contribuant à l'infériorisation sociale et culturelle de la femme. L'émergence d'une culture au féminin pendant les années soixante-dix s'est reflétée dans l'écriture des femmes, axée sur une quête identitaire qui a fait remonter les créatrices aux sources de la misogynie. Les écrivaines à l'étude dénoncent l'effet néfaste des mythes sur l'identité féminine. Pour aller plus loin, elles ont dû déterrer le passé occulté des femmes et subvertir les mythes pour les réinvestir de significations nouvelles. À cette époque, la démarche féministe constituait un acte de survie visant à arrêter les destructions du patriarcat afin d'envisager de nouveaux possibles.

Dans le but de mieux comprendre cette re-vision au féminin, nous mettrons en parallèle quelques définitions du mythe, puis nous expliquerons ses fonctions sociales (Frye) et celles qui permettent l'invention littéraire (Durand, Brunel, Socken). Nous nous intéresserons aux raisons qui ont poussé les écrivaines à revisiter les mythes, à déconstruire les stéréotypes, par exemple à partir de la figure d'Ève : le rapport de haine face à l'Autre, à la femme, à l'étranger, etc. Revisiter les mythes au féminin conduit les créatrices à redéfinir le pouvoir et les rapports humains, dont celui du rapport mère-fille, occulté par les mythes et réinvesti par l'écriture au féminin.

Une partie de ce chapitre est consacrée à l'exploration de la mythocritique (Durand, Brunel, Sirois) ; de la mythanalyse (Durand, Brunel, Monneyron et Thomas, Tremblay ainsi que Miguet-Ollagnier); et de la mythodologie (Gilbert Durand). Nous emprunterons la démarche de la mythanalyse que propose Miguet Ollagnier. Comme le mouvement féministe est historique et qu'il a touché l'ensemble de la société occidentale, la mythanalyse constitue une approche pertinente, puisqu'elle prend en compte à la fois la littérature et la société (Brunel)⁵. L'analyse des figures bibliques et mythiques fera aussi référence aux théories féministes, entre autres à celle d'Annis Pratt sur les archétypes et les schémas narratifs, que nous résumerons. Cette exploration théorique se termine par un court état de la question sur la mythocritique au Québec (Sirois).

Notre hypothèse établit un lien entre la réécriture des mythes et l'utopie. Afin de préciser le cheminement conduisant à la lecture de l'utopie au féminin, nous définirons l'utopie traditionnelle (masculine) et cernerons les points communs entre celle-ci et le mythe. Nous verrons aussi que la définition de l'utopie au féminin a été élargie grâce aux œuvres féministes et que celles-ci entraînent la lectrice ou le lecteur dans un mouvement, un processus. Comme les féministes ont fait éclater le genre utopique, nous dégagerons quelques caractéristiques thématiques et formelles de l'utopie au féminin. Au plan thématique, nous avons retenu la quête identitaire, la recherche de rapports nouveaux, incluant la rapport mère-fille, la sexualité, la valorisation du corps féminin et la quête de l'héritage maternel. Au plan formel, nous verrons que l'originalité des oeuvres est tributaire de la recherche d'un langage féminin, de l'exploitation de l'espace et du temps, des personnages servant à une réflexion sur les rôles homme-femme, de la multiplicité des voix narratives ainsi que des stratégies narratives telles que l'ironie et la parodie, etc. Au terme du présent chapitre, donc, nous aurons exposé l'ensemble des fondements de notre démarche ainsi que notre méthode d'analyse des textes.

⁵ Selon nous, l'écriture des auteures à l'étude prend la forme d'un engagement social dans un contexte bien précis.

1. Le mythe

À l'origine de notre réflexion se trouve donc le mythe. La partie qui suit met d'abord en parallèle quelques définitions du mythe et résume ses fonctions. Ensuite, un lien sera établi entre la mythologie, la Bible et la re-vision au féminin des figures mythiques et bibliques.

a) Définitions

La malléabilité du mythe fait de lui un objet doté de plusieurs acceptions selon les domaines étudiés (V.-L. Tremblay, 1994, 133). Mircea Eliade, historien des religions, le définit ainsi :

le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des « commencements ». Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Êtres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution. (Eliade, 1966, 15).

Gilbert Durand, anthropologue, considère lui aussi que le mythe est fondateur, suivant E. Cassirer. La définition de Durand se lit comme suit :

Le mythe apparaît comme un récit (discours mythique) mettant en scène des personnages, des décors, des objets symboliquement valorisés, segmentable en séquences ou plus petites unités sémantiques (mythèmes) dans lequel s'investit obligatoirement une croyance (contrairement à la fable et au conte) appelée « prégnance symbolique » (E. Cassirer). (Durand, 1979, 34).

Le mythographe Northrop Frye conçoit le mythe comme « *mythos*, intrigue, récit, ou [...] arrangement séquentiel de mots » (1984, 75); selon lui, ce récit a eu tendance à « "désigner" ce qui n'est pas réellement vrai » (1984, 75). Enfin, Frédéric Monneyron et Joël Thomas préfèrent parler de « constellation mythique » au lieu du mythe puisque celui-ci s'intègre la plupart du temps à des systèmes. Il s'agit d'« unités de base significantes sans cesse regroupées dans des combinatoires et des réorganisations différentes » (Monneyron et Thomas, 2002, 93).

b) Fonctions

Le mythe a plusieurs fonctions, mais dans le cadre de notre recherche, il convient de s'attarder à ses fonctions sociales et à celles qui permettent l'invention littéraire. Northrop Frye écrit que « l'une des fonctions sociales premières d'une mythologie est de donner à la société une vision imaginaire de son contrat, de ses rapports permanents avec les dieux, avec l'ordre naturel et de [sic] son organisation interne » (1971, 497). Selon Gilbert Durand, il « est ce qui réconcilie le moi, et ses "affaires" personnelles, le ça, et ses distorsions de la "bête", et le surmoi socioculturel » (1979, 169).

Selon Pierre Brunel, le mythe raconte, révèle et explique (1999a, 10). D'autres théoriciens lui attribuent les fonctions suivantes : il enseigne (Zupančič, 1994, 9) ; il guérit (Eliade, 1966, 2), il démystifie et camoufle à la fois quelque chose (Tremblay, 1994, 134) ; enfin, il participe à la naissance d'un monde. Non-lieu puisqu'il est une construction imaginaire, le mythe inspire l'utopie qui le nie et le transforme (Cauville et Zupančič, 1997, i).

Ce lien avec l'utopie trouve un écho chez le critique Paul G. Socken, qui adhère à la conception de G. S. Kirk selon laquelle le mythe a une triple fonction : narrative et divertissante, répétitive et affirmative, spéculative et explicative (Socken, 51). On pourrait croire que les mythes appartiennent uniquement au monde païen, mais il n'en est pas ainsi. En effet, selon Northrop Frye, les chrétiens ont cru que leur religion en était dépourvue, mais ils ont fini par admettre que « les histoires bibliques d'Adam et de Noé étaient des mythes » (1971, 491). La prégnance des mythes bibliques dans l'imaginaire des créateurs occidentaux a conduit ce critique à élaborer la thèse suivante :

[...] la Bible nous parvient comme un livre écrit, une absence invoquant une présence historique «derrière» elle, comme dirait Derrida, [et que] la présence à l'arrière-plan passe progressivement au premier plan, au cours de la recréation de cette réalité dans l'esprit du lecteur. (1984, 36).

Cette thèse est pertinente dans le cadre du présent travail puisque les figures bibliques et mythiques présentes dans les œuvres des écrivaines à l'étude sont au cœur de leurs contestations et de leur quête de nouvelles voies qui visent à définir autrement l'identité féminine. La re-création du féminin par le biais de figures mythiques joue à la fois sur le

présent et sur le passé — un passé qui, pour les femmes, est fait d'absences, étant donné l'effacement de leurs aïeules dans l'histoire écrite —, qui doit être réimaginé. La fonction spéculative du mythe agit sur l'imaginaire féminin dans le processus de réécriture. Comme le mythe est souvent misogyne et qu'il ne renferme pas « la » vérité, les écrivaines imaginent le féminin occulté et elles tentent de se réapproprier une forme de pouvoir en vue de transformer le monde. Pendant les années soixante-dix, la figure de la Grande Déesse a inspiré la re-création d'une mythologie au féminin qui peut contribuer à une guérison devenue nécessaire à cause du vide psychique et culturel que les usurpations du patriarcat ont laissé. Enfin, imaginer le passé oublié et le pouvoir de leurs prédécesseuses est rassembleur et cela peut inciter de plus en plus de femmes à ouvrir des débats qui visent à améliorer le présent et à envisager un futur meilleur. Leurs actions les font passer de l'état d'objet à celui de sujet, ce qui contribue au développement de leur identité. Mais avant de passer à l'action proprement dite, plusieurs créatrices, inspirées par le mythe, questionnent l'Histoire.

2. Pourquoi revisiter les figures mythiques et bibliques au féminin ?

Selon Simone de Beauvoir, le féminisme devait contribuer à sortir les femmes de l'immanence en les invitant à quitter les sentiers battus et à rejeter les doctrines (judéo-chrétiennes, entre autres) qui ont fait d'elles des objets. Malgré l'obtention du droit de vote et l'accès au marché du travail, et même si le développement économique ainsi que la démocratisation de l'éducation en Occident ont favorisé l'émancipation des femmes, les féministes des années soixante-dix partageaient cette visée, et l'un des nombreux éléments à transformer avait trait aux valeurs symboliques qui sous-tendent notre société.

Réécrire les mythes au féminin constitue donc un acte de création subversif qui remet en question l'écriture de l'Histoire et les textes canoniques (Gange, 2001, 9). Cette démarche a d'abord pour but d'inscrire la femme dans l'Histoire, de rappeler sa contribution à la culture afin qu'elle cesse de n'être associée qu'à la nature, à sa capacité de reproduction. Mary Daly, féministe et spécialiste de la théologie, croit que l'analyse des mythes patriarcaux peut être décevante ; cependant, elle croit aussi que ceux-ci témoignent de l'usurpation du féminin et qu'ils offrent la possibilité d'un renversement (Daly, 1978, 47). Daly mentionne que la femme, par l'intermédiaire des figures divines, fait l'expérience d'une présence réelle ;

elle tourne le dos au patriarcat et dit : « Je suis » (1974, 36). Au sujet de cette présence, elle écrit : « This is not the presence of a super-reified Something, but of a power of being which both is, and is not yet » (1974, 36). Dans un esprit semblable, Adrienne Rich a influencé plusieurs créatrices à la fin des années soixante-dix, en élaborant son concept de re-vision, qui se définit ainsi : « Re-vision — the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction — is for women more than a chapter in cultural history : it is an act of survival. » (1979, 35). La réécriture des mythes fait partie de cette vaste entreprise de « re-vision » qui consiste à dénoncer les effets néfastes de l'effacement du féminin. Réécrire l'Histoire en prenant en compte la présence active des femmes redonne à ces dernières un pouvoir, une énergie (c'est ce que les théoriciennes anglophones désignent sous le nom d'« empowerment »).

Pour critiquer la vision masculine du monde, les écrivaines ont dû remonter aux expressions premières de la misogynie, les mythes et les religions. Les femmes occidentales ont identifié les impacts négatifs de la religion sur leur développement ; elles ont dénoncé ses usurpations qui les ont éloignées d'une existence sociale valorisée et d'une vie spirituelle enrichissante. Les institutions du mariage, de la maternité, de la famille patriarcale ainsi que la perception masculine du corps féminin les ont emprisonnées dans des images dichotomiques qui n'ont pas facilité l'accueil de la différence, de l'Autre. Nous verrons ces thèmes revenir tout au long de notre analyse.

Les projets d'écriture portant sur la quête de l'identité féminine comportent des étapes. Elles consistent d'abord à dénoncer les abus du patriarcat envers les femmes, à renverser ou à subvertir ses fondements au moyen de la fiction ou de la théorie-fiction et, ensuite, à illustrer les possibles de la femme, ou son émergence, dans une culture qui l'accueille au lieu de l'exclure et où elle participe à l'élaboration de nouvelles valeurs. Lors de l'analyse de chacune des écrivaines, nous présenterons d'abord les dénonciations concernant les thèmes retenus et, en parallèle, le « mouvement » de subversion au féminin. On pourra ainsi mieux saisir les intentions des écrivaines et reconnaître la pulsion d'utopie à laquelle tend la réécriture des mythes.

Selon Simone de Beauvoir, le mythe implique un sujet ; or, les femmes n'ont pas créé de mythe et « [c]e sont les dieux fabriqués par les mâles qu'elles adorent » (t. 1, 192). Nous ajouterions qu'elles les adorent depuis que la doctrine chrétienne a fait disparaître les déesses pour placer un Dieu en son centre. En effet, la découverte d'artefacts prouve que le Dieu mâle a remplacé au fil des conquêtes la Grande Déesse, appelée aussi Reine du Ciel ou Terre Mère au Proche-Orient (Stone, 20, 60)⁶. Ses prêtresses ne faisaient pas que favoriser les récoltes grâce aux offrandes qu'elles recevaient ; elles étaient aussi responsables de la prospérité économique du peuple et cet important rôle féminin avait des répercussions positives sur les conditions de vie des femmes, qui étaient alors plus autonomes (Stone, 80). Les mythes de Sumer témoignent de la détérioration de la condition de la femme, qui passa « de la femme sacrée à la femme soumise, outil de plaisir et de puissance pour l'homme par le biais de la maternité pourvoyeuse de fils qui vont prolonger la lignée des pères » (Gange, 2001, 84).

En réaction à cette usurpation d'une spiritualité ancienne vénérant le féminin, l'écoféminisme a tracé des voies nouvelles en permettant aux hommes et aux femmes d'imaginer la Grande Déesse et l'époque où elle était honorée pour sa générosité. L'un des aspects positifs de l'écoféminisme est de revaloriser le potentiel féminin ; de ce fait, il réconcilie la femme avec son énergie créatrice. Au Québec, ce mouvement a inspiré bon nombre d'œuvres littéraires féminines, dont certaines de Jovette Marchessault. De façon générale, les créatrices à l'étude ici font appel à cette vision de la Déesse par le biais de figures féminines fortes et dynamiques. Sa présence et celle de nombreuses autres figures mythiques dans l'imaginaire féminin annoncent un renversement des images stéréotypées de la femme et font envisager différemment l'Autre, aux plans intime, social et politique.

Stéréotypes, misogynie et occultation du féminin

Mais que reprochent les féministes aux figures mythiques et bibliques ? Les pages qui suivent rendent compte de certaines images négatives de la femme et de certaines valeurs misogynes que véhiculent ces figures selon les théoriciennes et les créatrices féministes.

⁶ Pour plus de détails sur les découvertes archéologiques prouvant l'existence d'une divinité féminine, consulter l'ouvrage de Merlin Stone, *Quand Dieu était femme*.

Les religions et les mythes patriarcaux ont dicté à la femme comment penser, être et agir pendant des millénaires ; ils ont nourri à son endroit un lot d'images négatives où elle apparaît comme impure (Waelti-Walters, 1982, 90) à cause de son sang associé à la mort, faible (de Beauvoir, t. 1, 25) et maléfique, puisqu'elle a été accusée de sorcellerie (Waelti-Walters, 1982, 81) dès qu'elle a osé mettre en pratique ses connaissances de guérisseuse. Ces images stéréotypées ont été relevées systématiquement pendant les années soixante-dix. Elles ont eu pour conséquences l'infantilisation et la culpabilisation de la femme, sa dépendance envers l'homme (le père, l'époux, le proxénète, le médecin), la privation de ses droits (comme le droit à l'intégrité corporelle et à citoyenneté), la dépossession de son propre corps et de sa sexualité, etc.

Prenons l'exemple d'Ève. Selon ce mythe, la femme a une grande propension à la culpabilité : elle est pécheresse, impure et fautive (Larrington, xii). Dans un monde dominé par la religion, cette notion d'impureté, souvent associée au sang féminin, est source de honte. Liée à ce mythe, la doctrine véhiculant l'importance de la virginité, voire de la chasteté, a longtemps marqué la femme. Ainsi, une naissance hors du mariage pouvait conduire à l'exclusion de la mère et de l'enfant mais pas à celle du père, de sorte que l'infanticide a eu cours longtemps dans de nombreux pays. On voit par cet exemple qu'une figure mythique peut conditionner les attitudes envers les femmes et même leur condition sociale et que la dévalorisation du féminin a engendré la peur de l'Autre, source de haine.

En effet, Françoise d'Eaubonne affirme que la haine de l'altérité provenant de la culture gréco-romaine est demeurée prégnante au sein du christianisme, ce qui explique les tortures infligées aux femmes (1972, 55). Rappelons le massacre des sorcières au Moyen Âge, qui prouve à lui seul que le savoir des femmes était menaçant (Ehrenreich et English, 21-22). Selon d'Eaubonne, le mariage a fait passer la femme au rang de servante, une situation qu'elle observait encore au vingtième siècle puisque la femme « en tant que catégorie » (1972, 59) appartient encore à la classe des prolétaires. L'infériorisation de la femme, qui l'a rendue passive (de Beauvoir, t. 1, 318), trouve sa source dans la peur du féminin nourrie par les mythes. L'homme craint la femme qui donne la vie et qui peut donner la mort ; cette idée d'un vaste pouvoir féminin le rend réfractaire aux revendications des

femmes. Cette conception de la femme dangereuse et néfaste pour l'homme s'observe dans presque tous les mythes et sert à justifier la subordination des femmes.

Comme cette peur millénaire se perpétue dans la littérature masculine en général et dans les contes pour enfants, Jennifer Waelti-Walters propose de les réviser et de repenser en profondeur leur écriture, tellement leur influence est grande sur la perception que l'individu a de lui-même à travers eux (1982, 142). Une approche féministe de la littérature enfantine, axée sur la lutte au sexisme et à l'exclusion, mettrait fin aux rôles de victime, de sauveur, de la femme âgée vue comme une sorcière, etc. Une telle révision des rôles de l'homme et de la femme pourrait contrer l'infériorisation de celle-ci et favoriser des rapports plus égalitaires. La même démarche est adoptée par les écrivaines à l'étude ici à propos du mythe.

Ainsi, la réécriture des mythes traduit l'urgence de promouvoir des valeurs propres à rendre les sociétés plus égalitaires et plus ouvertes à la différence. Elle vise aussi à faire advenir une femme nouvelle et un homme nouveau. Les écrivaines ont critiqué les discours du patriarcat qui entretiennent la mort depuis des siècles, en montrant le caractère pervers de la « logique » guerrière qui creuse le fossé entre les pays riches et les pays pauvres. Comme les nombreux conflits prouvent que la paix se maintient très difficilement, l'appel à la tolérance devient urgent à notre époque où le métissage est inévitable et même souhaitable pour l'abolition des dichotomies qui engendrent l'exclusion. En revalorisant la différence, les figures bibliques et mythiques revisitées au féminin contribuent à lutter contre les inégalités provenant du système sexe/genre, du « gender » (Purkiss, 441) — ou de la hiérarchisation des sexes fondée sur la division des rôles — et du racisme ; souvent, elles modifient notre perception des ethnies et des races puisqu'elles font s'entrechoquer les cultures.

Autre élément de la critique féministe, les mythes ont aussi une influence dans les domaines scientifiques et les sciences humaines. Les recherches sur l'inconscient menées par le père de la psychanalyse, Sigmund Freud, constituent un exemple en ce sens puisqu'il a repris le mythe d'Œdipe (Purkiss, 442) pour théoriser la psyché de l'enfant dans le triangle familial. De même, Carl Gustav Jung, un disciple de Freud, a, selon Andrea Dworkin, choisi le mauvais modèle pour élaborer sa théorie sur le développement psychologique de l'homme et de la femme puisque le mythe de l'androgynie avait été perverti par les valeurs patriarcales (Dworkin, 162). On a donc étudié longtemps les différences entre l'homme et la femme au

lieu de mettre en évidence leurs ressemblances, ce qui a aussi nourri la peur de l'Autre. Plusieurs théoriciennes, dont Luce Irigaray, ont remis en cause la pertinence du mythe d'Œdipe pour l'étude de la psyché féminine et ont proposé des mythes mieux indiqués, dont celui de Déméter et Perséphone, qui aide à imaginer une relation mère-fille plus harmonieuse. Lori Saint-Martin (1999) s'inspire de ce mythe en littérature québécoise, entre autres dans un chapitre portant sur *Lueur. Roman Archéologique*. En révisant les théories psychanalytiques androcentristes concernant le développement de la femme, les féministes ont proposé des conceptions différentes de la maternité et du lien mère-fille, entre autres.

Autre reproche fait aux mythes par les féministes, l'occultation systématique du féminin. Par exemple, la tradition biblique et mythologique a tendance à escamoter la relation mère-fille au profit du couple père-fils ou mère-fils. L'écriture des femmes des années soixante-dix s'est appliquée à redécouvrir cette relation souvent passée sous silence. Pour souligner la proximité originelle entre la mère et l'enfant et remplacer l'institution de la maternité par l'expérience vécue de la maternité⁷, (Rich, 1980, 220) les écrivaines ont imaginé un univers d'où la loi du Père était absente en recréant le monde préœdipien, qui précède la rupture entre l'enfant et la mère. Cette recherche de fusion exprime le désir de mieux vivre ensemble, mère et enfant, mère et fille (Saint-Martin, 1999, 54). Écrire sur ce lien transforme l'expérience de la maternité en une expérience multiple et collective, d'où la possibilité de l'inscrire dans l'ordre politique, puisque des problèmes communs et des solutions peuvent y être exposés. Ainsi, le corps prend une place importante dans l'écriture au féminin, puisque « [t]out déplacement du symbolique [...] passe nécessairement par la mère et par une réflexion sur la maternité comme lieu d'oppression ou de subversion » (Saint-Martin, 1999, 215). En imaginant un nouveau lien d'amour entre la mère et la fille, les écrivaines redéfinissent plutôt à leur manière la maternité et mettent de côté la tradition et les croyances patriarcales. Les créations littéraires féministes des années soixante-dix tendent à valoriser la femme féconde, la femme artiste, et créent une généalogie de femmes. Madeleine Gagnon donnera une voix à la grand-mère qui a toute sa vie travaillé dans l'ombre ; Louky

⁷ Adrienne Rich soutient que l'institution de la maternité, nourrie par le mythe de la mère idéale, nuit à la prise en charge du corps de la femme (débat sur la contraception, la grossesse, l'avortement), qu'elle est au service des mâles et qu'elle culpabilise les femmes, de sorte que persiste le mythe de la femme toute-puissante et nuisible, donc à contrôler, voire à détruire (1980, 220).

Bersianik en donnera une aux femmes de tous âges en traitant de sexualité et en abolissant l'immobilisme de la femme par le biais des Caryatides devenues charnelles, ayant quitté leur socle, le tout dans le cadre de la réécriture des mythes. Finalement, pour analyser cette réécriture au féminin, il a fallu nous familiariser avec les approches propres à l'étude du mythe et opter pour une méthode.

3. Exploration de la mythocritique : définitions, concepts et état de la question au Québec

Aborder la mythocritique au Québec conduit inévitablement, selon le chercheur québécois Antoine Sirois (1992a, 349), à fréquenter les théoriciens français et anglo-saxons. Nous avons surtout retenu les concepts et définitions des premiers, qui ont produit un bon nombre de publications et posé des jalons importants.

En Europe, Frédéric Monneyron et Joël Thomas constatent que, malgré l'intérêt suscité par l'étude des mythes depuis les années quatre-vingt, le « champ d'études reste relativement mal défini, et ce tant épistémologiquement que méthodologiquement » (Monneyron et Thomas, 2002, 4), et que la diversité des options méthodologiques nuit à leur adoption parce qu'elles manquent de force et d'assurance (2002, 5). Pierre Brunel affirme que « [j]amais on n'assista à la constitution d'une mythocritique » (1992, 9). Malgré tout, ces travaux suggèrent des moyens d'analyser les mythes dans la littérature contemporaine des femmes.

Il semble opportun de définir la mythocritique et la mythanalyse et de les distinguer, puisque les deux approches ont conduit Gilbert Durand à les intégrer à son concept de mythologie. Quelques notions clés seront définies, puis suivra enfin un court état de la question sur la mythocritique au Québec.

a) Définitions de la mythocritique

Le terme « mythocritique » a été créé par Gilbert Durand

« [...] vers les années 1970⁸, sur le modèle de celui utilisé vingt ans plus tôt par Charles Mauron "psychocritique" (1949), pour signifier l'emploi

⁸ Selon Pierre Brunel, la paternité de ce terme appartient à Gilbert Durand, alors que celle du mot « mythanalyse » revient à Denis de Rougemont (1992, 39).

d'une méthode de critique littéraire ou artistique qui focalise le processus compréhensif sur le récit mythique inhérent, comme *Wesenschau*, à la signification de tout récit ». (Durand, 1979, 307-308).

En 1979, Durand concevait la mythocritique comme « un prolongement des "Nouvelles critiques" littéraire et artistique [...] » (Durand, 1979, 13). Pierre Brunel conçoit la mythocritique comme un mode d'analyse littéraire et le but de son ouvrage *Mythocritique. Théorie et Parcours* est de le fonder (1992, 72). Il estime que la mythocritique « s'intéressera surtout à l'analogie qui peut exister entre la structure du mythe et la structure du texte » (1992, 67). Enfin, selon le chercheur Antoine Sirois, la mythocritique, contrairement à la psychocritique, n'examine pas les aspects latents du texte, ou la présence de l'inconscient : « [e]lle s'intéresse aux mythes traditionnels, disons collectifs, qui peuvent sous-tendre un texte, mais que l'auteur, généralement, a utilisés de façon consciente. Ces mythes viennent répondre à des questions fondamentales que se posaient ou se posent les humains » (Sirois, 1992a, 350).

b) Définitions de la mythanalyse

Gilbert Durand, en 1979, concevait ainsi la mythanalyse : « [elle] laisse entrevoir une perspective plus ambitieuse [que la mythocritique] qui voudrait déchiffrer de larges orientations mythiques de moments historiques et culturels collectifs » (1979, 13). Frédéric Monneyron et Joël Thomas reprennent la théorie de Gilbert Durand et affirment que « la mythanalyse permet, en les comparant, d'élargir les conclusions obtenues dans le cadre de la mythocritique » (2002, 83). Ce glissement entre les deux approches nous fait passer du texte au contexte, pour passer à l'analyse d'un « champ plus large, celui des pratiques sociales, des institutions, des monuments autant que des documents » (Monneyron et Thomas, 2002, 83). Pierre Brunel affirme que l'objet d'étude de la mythanalyse est double : il s'agit d'une « investigation de la littérature » et « de l'étude de la société contemporaine » (1992, 40). Ce dernier aspect semble donc englober l'une des tâches propres à la mythologie de Gilbert Durand, qui sera définie plus loin. Victor-Laurent Tremblay, chercheur canadien, adopte la conception durandienne : il considère que l'objet d'étude (objet culturel ou social) de la mythanalyse est l'incarnation d'une « figure mythique » dépendante des structures anthropologiques de l'imaginaire qui dérivent de deux pôles : les pulsions subjectives et les

intimations objectives du milieu. Selon lui, c'est ce « conflit » que veut résoudre le mythe (Tremblay, 1991, 141).

À ce stade-ci, il est pertinent d'exprimer un point de vue féministe sur la façon dont le mythique peut aider les écrivaines à « résoudre » le conflit dont parle Tremblay. Les femmes ont tellement assimilé le discours misogyne tenu sur leurs rôles et leur personne depuis des siècles — leur emprisonnement dans le rôle de la mère parfaite, de la belle-mère, de la victime en témoigne encore — qu'elles n'ont pas su pendant longtemps être à l'écoute de leurs propres désirs et se sentir authentiques, d'où souvent leur enfermement dans la dépression ou la folie. Les écrivaines ont eu besoin de subvertir les mythes et de re-crée une mythologie à leur image⁹ afin de se libérer des contraintes du milieu. Pour résoudre le conflit entre leurs désirs et les images que leur renvoie leur culture, elles ont dû renverser celles-ci (p. ex. en valorisant les eaux maternelles) et bien d'autres symboles et stéréotypes pour se donner, utopiquement, une origine. Il devient alors évident que les fictions au féminin ne peuvent être analysées complètement à la lumière des théories androcentristes.

Enfin, Marie-Miguet Ollagnier affirme que « [p]ratiquer une mythanalyse, c'est donc confronter l'histoire du temps des origines à laquelle le texte fait une fugitive allusion, et celle de la nouvelle fiction [...] » (1992, 14). Selon cette auteure, comme une référence mythologique peut en cacher une autre, le contenu latent de l'œuvre devient plus intéressant à analyser que le contenu explicite (Ollagnier, 1992, 13). La mythanalyse fait porter l'attention du lecteur sur les « archétypes narratifs » du texte, sur son « tissu sensible »; comme la psychanalyse, elle est un dialogue, mais un dialogue « avec un texte qui livre certains de ses plaisirs les plus archaïques, les plus enfouis derrière une apparence moderne » (1992, 15). Ollagnier a publié des mythanalyses d'œuvres au féminin (1997c, 189-199). D'une part, sa démarche pourrait guider la nôtre puisque nous nous intéressons aussi à certains archétypes¹⁰

⁹ Ainsi, pour nommer une créatrice autre que celles étudiées ici, Jovette Marchessault imagine une généalogie de femmes, entre autres dans les deux premiers tomes de sa trilogie *Comme une enfant de la terre* 1./Le crachat solaire (1975) et *La Mère des herbes* (1980).

¹⁰ Annis Pratt affirme que les archétypes sont constitués d'images, de symboles, de schémas narratifs (« narrative patterns »). Ils sont moins rigides que les stéréotypes, qui limitent le développement personnel. Contrairement à ceux-ci, les archétypes sont « fluides », dynamiques, et ils facilitent le développement de la personnalité féminine (Pratt, 1981, 135). Selon Pratt, « archetypes are both projective and "repetitious", futuristic and rooted in women's history, means by which Daly's

et aux réseaux de symboles bibliques et mythiques dans l'ensemble des oeuvres; d'autre part, l'aspect latent est important dans *Lueur. Roman archéologique* où l'écriture est « allusive », ou « suspendue », pour reprendre une expression de Nicole Brossard. De plus, l'aspect dialogique souligné par Ollagnier est pertinent pour l'analyse du *Pique-Nique sur l'Acropole*, qui parodie le *Banquet* de Platon et qui intègre *Agamemnon*. À la suite des définitions de la mythocritique et de la mythanalyse, voyons comment Gilbert Durand a tenté d'intégrer ces deux approches au concept de mythodologie qu'il a créé.

c) La mythodologie

Frédéric Monneyon et Joël Thomas soulignent l'importance du concept de mythodologie de Gilbert Durand, qui est une « théorie d'ensemble associant mythocritique et mythanalyse » (2002, 85); la mythodologie crée l'équilibre herméneutique puisque la première fouille alors que l'autre cherche l'élargissement (2002, 84). Monneyron et Thomas sont convaincus qu'une « étude littéraire ne peut pas faire l'économie d'une lecture élargie à d'autres champs disciplinaires [...] et *vice versa*, une mythanalyse ne peut se passer d'un support d'analyse aussi solide et aussi riche que le texte littéraire [...] » (2002, 91). L'étude du mythe consiste à rechercher ce qu'il contient de vivant et à analyser ses variantes en littérature contemporaine (ce que permet la mythocritique) ainsi que leur impact au plan idéologique (ce que permet la mythanalyse).

d) La mythocritique au Québec

Antoine Sirois constate que la mythocritique est peu pratiquée au Québec et que cette situation reflète celle de la France, où l'on a préféré d'autres méthodes d'analyse. Selon lui, cette perte d'intérêt explique pourquoi la méthodologie n'a pas été mise au point. Toutefois, quelques publications québécoises indiquent un nouvel intérêt pour le sujet (Sirois, 1992a, 349-350).

Paul G. Socken rappelle le processus d'implosion du mythe au Québec, découvert par Jean Lemoine. Ce processus a fait en sorte que les valeurs ayant soutenu la mythologie y ont été éliminées et que la structure s'est effondrée (depuis *Trente Arpents* de Ringuelet, paru en

“new space” and “cosmosis” of sisterhood may be attained » (Pratt, 1981, 135). C'est la définition que nous retiendrons.

1938). Ainsi, l'individu reste seul avec son angoisse, ce qui amène Socken à conclure que le mythe doit maintenant s'adresser à l'homme (et à la femme, selon nous) d'une façon nouvelle : « C'est non seulement la nature et la forme de la quête qui ont changé mais aussi le résultat. Toute solution, toute réponse ne seront que provisoires, hésitantes et individuelles. Elles ne peuvent être ni assurées ni universelles. » (Socken, 1994, 56).

Nous croyons que ce nouveau rapport entre l'être humain et le mythe se reflète dans la réécriture des mythes au féminin. En effet, les femmes ne peuvent pas vraiment se reconnaître dans une mythologie misogyne ou s'y projeter. Leur réécriture doit donc nécessairement constituer une critique des valeurs et une forme d'anticipation sur des visions du monde qui ne peuvent se permettre de demeurer figées puisque tout est mouvement. À la suite de cette exploration des approches théoriques, nous précisons la démarche adoptée pour l'étude des schémas narratifs (A. Pratt) et des mythes.

4. Méthode d'analyse des figures mythiques et bibliques

Les définitions et concepts vus précédemment constituent quelques jalons utiles à l'analyse des figures bibliques et mythiques. Quelques conseils des spécialistes de l'étude du mythe nous guideront également.

Ainsi, Antoine Sirois suggère aux débutants de se familiariser avec la mythologie gréco-latine et la Bible (surtout la Genèse) et de reconnaître le mythe ou l'archétype (p. ex. l'archétype de la quête) ainsi que son caractère préfiguratif¹¹. Selon lui, la méthode proposée s'applique bien à plusieurs romans des années soixante-dix — il inclut même une œuvre de Monique Bosco (Sirois, 1992a, 350-355). Gilbert Durand propose de relever des thèmes ou motifs redondants, d'examiner des situations, des personnages et des décors, de repérer des « leçons » du mythe et « des corrélations de telle leçon d'un mythe avec tels autres mythes d'une époque ou d'un espace culturel bien déterminé » (Durand, 1979, 309). Nous suivrons donc ces deux démarches et prendrons en compte quelques notions clés suggérées par Pierre Brunel (1992, 62-67). D'abord, Brunel conseille de porter une attention particulière à la

¹¹ Nous avons vu que le mythe a une fonction spéculative et nous faisons un lien entre celle-ci et la notion de préfiguration d'Antoine Sirois. Nous verrons que le mythe en général et le mythe revisité au féminin, comme l'utopie, annoncent parfois ce qui peut advenir.

répétition (à l'onomastique, au titre de l'œuvre, aux événements) et à la relation entre le texte et le mythe (par exemple, on peut voir si une relation de duplicité ou de complicité entre les deux permet le développement ludique). Ces deux aspects de la relation entre l'ancien et le nouveau texte sont intéressants pour l'étude d'Iphigénie et de l'ironie dans *Le Pique-Nique sur l'Acropole*. Enfin, nous référerons bien sûr à la critique au féminin¹² pour en arriver à notre démarche propre.

Avant d'en arriver à une interprétation de la réécriture du mythe au féminin, nous résumerons d'abord la version « classique » de chaque mythe étudié, étape nécessaire pour voir en quoi consiste l'innovation féministe. Ensuite, nous étudierons les réseaux de symboles et de mythèmes¹³ qui subvertissent les mythes androcentristes ou qui suggèrent un mouvement utopique. Nous tenterons donc de réaliser une mythanalyse des œuvres puisque cette démarche s'intéresse à l'étude de la société contemporaine et de la littérature (Brunel, 1992, 20) et aux « moments historiques et culturels collectifs » (Durand, 1979, 13). Cette approche permet de tenir compte du contexte social qui a inspiré les écrivaines à l'étude. Finalement, l'analyse des figures et des schémas narratifs sera accompagnée d'un examen des principaux procédés littéraires utilisés (ironie, parodie, litanie, jeux de mots, intertextualité, intratextualité, etc.) qui se limitera à ceux qui concernent les éléments mythiques et bibliques.

Nous identifierons les motifs archétypaux de l'imaginaire féminin en nous basant sur la théorie d'Annis Pratt, que nous résumerons brièvement. L'important ouvrage de Pratt, *Archetypal Patterns in Women's Fiction*, traite de la littérature féminine du dix-huitième au vingtième siècles. Il permet d'effectuer des liens entre la narration et les éléments mythiques exploités par les écrivaines contemporaines. Pratt avance que ces dernières ont recours à des archétypes semblables depuis fort longtemps et que même l'inconscient de la femme est aliéné (1981, 176). Celle-ci ne se reconnaît pas dans les mythes, les religions et les cultes.

¹² Quelques auteures féministes ont été mentionnées dans l'introduction et dans la section « Pourquoi revisiter les figures mythiques et bibliques au féminin ? »

¹³ Gilbert Durand a défini le mythème comme « la plus petite unité de discours mythiquement significative [...] » (Durand, 1979, 310). Son contenu peut être un motif, un thème, un décor mythique, un emblème, une situation dramatique. Le mythème se manifeste de façon patente (par la répétition explicite de ses contenus homologues) ou de façon latente (« par la répétition de son schème intentionnel implicite et un phénomène très proche des "déplacements" étudiés par Freud dans le rêve »). (Durand, 1979, 310).

Selon Pratt, les hommes et les femmes ne peuvent décoder les archétypes de la même manière puisque leur expérience dans la société est différente (1981, 138). Après avoir étudié un grand nombre d'œuvres, Pratt avance que les fictions féminines trouvent leur origine dans l'univers des archétypes et qu'ils sont un réservoir de schémas symboliques et narratifs qui reflètent le désir d'authenticité de la femme (1981, 166).¹⁴

Pratt reproche à Jung d'avoir contribué à consolider les oppositions binaires à l'époque victorienne, ce qui a eu des répercussions sur l'éducation et le développement de la femme. Selon elle, même si Jung invitait les femmes à faire valoir leurs propres points de vue, il n'en demeure pas moins qu'il avait conservé des partis pris masculins (1994, 5-6). Cette opinion semble refléter celle de plusieurs féministes (dont Andrea Dworkin et Christine Downing) qui ne peuvent entièrement souscrire aux théories jungiennes.

Malgré cette réticence, Annis Pratt résume la définition jungienne des archétypes « as primordial forms in that they spring from the preverbal realm of the unconscious, where they exist inchoate and indescribable until given form in consciousness » (1981, 13). Elle reconnaît que Jung lui-même attribuait une certaine souplesse à l'archétype et que celui-ci pouvait donner lieu à des perceptions différentes non seulement d'une culture à l'autre, mais chez un individu. Annis Pratt croit que les archétypes sont constitués d'images, de symboles, de schémas narratifs, ou « narrative patterns » (1981, 4).¹⁵

Selon Pratt, les archétypes sont moins rigides que les stéréotypes, qui limitent le développement personnel. Contrairement à ceux-ci, les archétypes sont « fluides », dynamiques, et ils facilitent le développement de la personnalité féminine (1981, 135). Elle va plus loin en affirmant que les « archetypes are both projective and "repetitious", futuristic and rooted in women's history, means by which Daly's "new space" and "cosmosis" of

¹⁴ Voici le texte original : « Women's fiction originates from and guides us toward a world of archetypes, a repository of symbolic and narrative patterns, that reflects women's desire for a fully feminine and yet fully human authenticity.»

¹⁵ Gilbert Durand, comme Jung, croit que l'archétype est un motif psychique ; il le définit comme « un appel d'images universalisables parce que lié — par delà les langues et les écrits — aux gestes (à la sensori-motricité élémentaire de l'enfant humain, à la grammaire des pulsions qui précède celle de l'Académie française, aux réflexes dominants qui sont des marques du genre *homo*, de l'espèce *sapiens* [...] » (Durand, 1979, 99-100).

sisterhood may be attained » (1981, 135). Ce passage est important puisqu'il a trait à la tension que l'élément mythique crée entre le passé et le présent et que cet élément mythique peut entretenir un lien avec l'utopie au féminin.

Les motifs archétypaux qu'a observés Annis Pratt sont révélateurs des quêtes féminines en littérature contemporaine. Il convient pour l'instant d'en énumérer seulement quelques-uns ; nous y reviendrons au fil des chapitres. De la fiction gothique au roman lesbien du vingtième siècle, Pratt recense des motifs récurrents : enfermement, étouffement, viol, folie, suicide, que les événements se déroulent dans un mariage « égalitaire » ou non. On voit parfois l'inversion des rôles entre l'homme et la femme; surgit alors le concept d'androgynie. La quête de l'Éros est présente dans le roman d'amour (entre homme et femme) ; elle s'effectue aussi dans une relation d'amitié entre femmes et dans le roman lesbien. On voit aussi le motif de la transformation prenant la forme d'une renaissance, d'une quête spirituelle, etc. Selon Annis Pratt, l'emploi de plusieurs motifs semblables à travers les siècles révèle que l'aliénation perdue dans les œuvres littéraires du vingtième siècle : les conditions de l'émancipation féminine ne sont pas toutes réunies (Pratt, 1981, 42).

Les quêtes féminines étudiées dans notre mémoire expriment toutes le besoin de solidarité des femmes et d'un rapprochement avec le maternel. Par exemple, Annis Pratt a identifié le couple Déméter/Korè (ou Perséphone) comme un élément récurrent chez les écrivaines féministes : il montre le traumatisme de l'enlèvement, de la séparation de la mère et de la fille ainsi que la transmission du pouvoir de la mère à la fille. Il réunit les trois états de la femme, soit les figures de la vierge, de la mère et de la femme âgée, que les écrivaines ont tendance à valoriser, contrairement aux écrivains et à la société en général.

La théorie de Pratt (sur l'archétype et les différentes facettes des quêtes féminines) sera utile à notre étude des œuvres puisque celles-ci décrivent toutes une quête : celle d'authenticité et celle de l'Autre, de leur sœur, de leur mère, de leur fille, en vue d'établir de nouveaux rapports. Cette quête, qui a lieu dans des espaces ouverts et souvent avec d'autres femmes, nous l'interprétons comme une réaction à l'enfermement, un motif que Pratt décrit. Au contact de leurs semblables, les personnages féminins cherchent à se réapproprier leur sexualité et à se définir comme sujets, brisant ainsi le cycle de la souffrance. Enfin, la quête aboutit à un renouveau que le renversement des images archétypales permet.

Nous avons vu que le mythe a une fonction spéculative. En écriture au féminin, elle ressurgit lorsqu'on fait appel à la mémoire archéologique. En effet, comme le mythe raconte quelque chose du passé qui n'est peut-être pas survenu, il peut évoquer ce qui peut arriver, donc un avenir réinventé. Il partage ce potentiel spéculatif avec l'utopie qui, chez les écrivaines féministes, évoque un mouvement suscitant l'espoir. Il nous faut donc maintenant nous attarder à celle-ci. Nous rappelons d'abord l'origine de l'utopie en nous arrêtant brièvement sur sa définition, ses fonctions et ses caractéristiques tout en prenant en compte la critique au féminin. Après avoir étudié l'utopie traditionnelle, c'est-à-dire masculine, et rappelé les liens entre mythe et utopie, nous verrons en quoi l'utopie au féminin est un genre particulier et original.

5. L'utopie traditionnelle

En 1516, l'Anglais Thomas More lançait le mot « utopie » avec la publication de son essai *Utopia*, écrit en latin et traduit par la suite en français et en anglais. Ce terme provient « du grec : *ou*, préfixe privatif et *topos*, lieu ; non-lieu, nulle part [...] » (Desbazeille, 233). Le titre correspond à la ville idéale que décrivait Thomas More. Ce terme a signifié « un plan imaginaire de société idéale » (Dupouey, 747) — on peut voir une utopie dans *la République* de Platon — puis « un genre de la littérature politique, un genre plus ancien que le livre qui lui donne son nom » (Dupouey, 748) ; enfin, il a signifié « une tendance de la pensée politique » (Dupouey, 748).

Northrop Frye affirme que l'utopie est un mythe spéculatif (Frye, 1966, 25). Selon lui, l'écrivain utopiste examine ce qui pourrait se développer différemment dans la société. Au Québec, Guy Bouchard propose une définition de l'utopie : « L'utopie, en définitive, est donc une fiction qui présente, sur fond de critique explicite ou implicite de la société réelle, une société idéalisée positivement ou négativement [...] » (Bouchard, 1987, 354). Voyons maintenant les fonctions de l'utopie.

Comme le mythe, l'utopie a diverses fonctions. La plupart des auteurs consultés s'entendent sur le fait qu'elle est critique. Elle prône souvent un monde plus juste, qui s'éloigne du totalitarisme, et fait ainsi entendre la voix des exclus (Desbazeille, 237), bien que des féministes comme Angelika Bammer montrent que l'utopie traditionnelle s'intéresse

peu à ces exclues que sont les femmes (Bammer, 19). Selon Jean-Noël Pourbaix, l'utopie est rassembleuse même s'il s'agit d'une expérimentation d'ordre individuel, car elle entretient le lien entre le *je* et le *nous* (Pourbaix, 84). Selon Claudine Potvin, l'utopie en général est normative, critique, transgressive. Normative, car elle propose un modèle de société où le bonheur serait permis; transgressive, puisqu'elle cherche à renverser ce qui est inadéquat (Potvin, 1997, 201). Angelika Bammer, comme Darko Suvin, croit que l'aspect positif du genre utopique est sa capacité à amener la lectrice ou le lecteur à penser différemment et à envisager un futur différent du présent (Bammer, 15); de ce fait, ils peuvent revoir comment ils ont appris à penser et devenir plus critiques envers la société. Cette aptitude à penser autrement le monde est nécessaire à la réalisation du projet féministe, et la critique féministe de l'utopie qui suit résume les raisons ayant motivé les écrivaines à renouveler le genre utopique.

Selon plusieurs théoriciennes, l'utopie traditionnelle a négligé ou sous-évalué les femmes et le féminin. Le lieu choisi est fixe (chez Platon, Thomas More et Francis Bacon), et l'adéquation « langage-savoir-pouvoir » (Cohen-Safir, 9) que l'on y retrouve indique bien la prégnance de la misogynie. Les questions concernant la femme y occupent peu d'espace (Bartkowski, 9) et, selon Cohen-Safir, la femme y est soumise à la malédiction d'Ève et vue comme un être faible. Ces utopies renforcent le schisme corps/âme, et l'inégalité entre les hommes et les femmes se construit à partir du corps de celles-ci. Ces utopies évitent d'aborder la sexualité féminine et elles ont plus de considération pour la femme si elle est mère et épouse (Cohen-Safir, 13, 93). Autrement dit, l'utopie aussi, comme le mythe, doit être réinvestie, revue au féminin.

Après ce survol de l'utopie traditionnelle, il sera question des points d'intersection entre le mythe et l'utopie puisque nos auteures, ainsi que l'affirme notre hypothèse, revoient les mythes traditionnels pour réinventer le monde au féminin, selon une nouvelle vision liée de près à l'utopie.

6. Le mythe et l'utopie

Lorsque les fonctions du mythe ont été abordées, il est apparu que ce dernier est spéculatif, qu'il guérit, qu'il participe à la naissance d'un monde et qu'il peut inspirer

l'utopie. Selon Patrick Hubner, « [s]i l'utopie rejoint le mythe, c'est d'abord dans le flou de cette acception aujourd'hui courante, faisant du mythe une représentation idéalisée d'un état de l'humanité, tant dans le passé que dans un avenir fictif » (Hubner, 1432). De plus, cet auteur fait observer que le *Petit Robert* renvoie le lecteur au mot « Utopie », sous l'entrée « Mythe » (Hubner, 1438). Northrop Frye conçoit le mythe comme un programme d'action qui se rapporte au possible, donc au futur (Frye, 1984, 95); c'est donc dire que le mythe peut inspirer l'utopie.

Le mythe et l'utopie sont deux constructions imaginaires (Cauville, 1997, 118) au sens où le mythe donne lieu à de nombreuses variations, où il ne dit pas nécessairement « la » vérité et où l'utopie exprime le non advenu. Le mythe et l'utopie peuvent tous deux dicter des comportements dans la mesure où le premier instaure des rituels alors que la seconde propose un modèle de société. Tous deux ont été dévalorisés parce que le mythe pouvait relater une histoire fautive, alors que l'utopie représentait une vue de l'esprit, une idée irréalisable (Cauville, 1997, 118).

Claude Cohen-Safir compare ainsi le mythe et l'utopie : « Comme le mythe, qui est "médiation entre le possible et l'impossible", l'utopie tend à concilier deux tendances contradictoires, celle de l'idéal et celle de sa réalisation pratique en un seul lieu » (Cohen-Safir, 41). Et, comme le mythe, l'utopie tente de dépasser la peur de l'Autre (Cohen-Safir, 109).

Michel Maffesoli apporte un élément fondamental pour l'étude du mythe et de l'utopie en général et dans la critique au féminin. Comme Gilbert Durand, il soutient que l'image, qui sert de support au mythe, a pour fonction de relier les gens entre eux, à un temps immémorial. Elle précède l'organisation sociale et participe à l'utopie, par exemple lors de la naissance d'un nouveau groupe, d'un parti politique, d'une religion (Maffesoli, 18). Il suffit d'ajouter à cette énumération la naissance des mouvements féministes et on peut alors mieux comprendre pourquoi les espoirs qu'ils ont suscités ont fait émerger de nouvelles images du féminin. Enfin, Marie Miguet-Ollagnier fait ressortir la même idée lorsqu'elle dit que « la mémoire du mythe est aussi l'espoir de l'humanité » (1997a, 194).

Ainsi, le mythe et l'utopie sont des constructions imaginaires qui évoquent ce qui peut advenir et ils tendent tous deux à être rassembleurs. Il n'est pas si étonnant que les écrivaines des années soixante-dix, très sensibles au besoin de solidarité des femmes, aient créé des utopies au féminin qui ont transformé l'expérience d'un « je » en une expérience collective. Comme nous le verrons à la section suivante, leurs œuvres ont conduit à un élargissement de la définition de l'utopie au féminin, puisque les caractéristiques thématiques et formelles de celle-ci diffèrent de celles des utopies masculines ou traditionnelles.

7. L'utopie au féminin

a) Définition

Les définitions traditionnelles de l'utopie ne conviennent pas aux écrits des femmes puisque le privé, leur domaine privilégié selon l'idéologie patriarcale, n'occupait pas de place dans le discours utopique masculin et que leur rôle y ressemblait à celui qu'elles tenaient dans la réalité. En fait, elles y étaient plutôt la projection des désirs de l'homme (Bammer, 13-14). Elaine Hoffman Baruch partage cette opinion et émet l'hypothèse selon laquelle le conditionnement patriarcal des hommes imprégnait leurs utopies (Hoffman Baruch, 1984b, 217). Chez Angelika Bammer, l'utopie au féminin est approche, mouvement; elle ne se réalise donc pas dans un lieu fixe comme l'utopie traditionnelle, puisque les écrivaines bougent avec et contre les structures patriarcales (Bammer, 7).

Selon Claudine Potvin, les utopies féministes ne sont pas des « eutopos » (sites de perfection et de bonheur), ni des « ou-topos » (des non-lieux). À l'encontre des utopies masculines, elles ne reposent pas nécessairement sur un voyage de découverte ou sur un nouvel ordre idéal, même si ces éléments peuvent s'y retrouver. Potvin avance que « [l]'utopie permet au projet féministe de redessiner les frontières entre la réalité et la fiction, le privé et le politique, l'intime et le mythique » (Potvin, 1997, 202); selon elle, ce lieu d'inscription est la marge. On sait qu'il s'agit d'un lieu privilégié de l'écriture au féminin, car le point de vue de la marge demeure critique.

Frances Bartkowski rappelle que l'institution littéraire a très longtemps maintenu les écrivaines à distance mais que cela ne les a pas empêchées de renouveler la littérature et le genre utopique. Voici sa définition de la « fiction féministe utopique » :

« feminist », « utopian », and « fiction » — feminist in that the everyday life of women becomes an exercise of willful imagination, demanding revolutionary transformation; utopian in that longing and desire, anger and despair, are reshaped by hope; fiction in that a narrative sets the pattern of these desires and transformations as if a potential future had erupted into the reader's present. (Bartkowski, 9-10).

Un fait important à noter : la définition du roman utopique « a été élargie par la critique féministe pour englober tout texte produit par une impulsion utopique [...] » (Bourget, 84). Nous avons vu que l'utopie au féminin n'a pas besoin d'un lieu fixe et qu'elle est mouvement. Contrairement à l'utopie traditionnelle, elle ne cherche pas à décrire un monde idéal : elle projette plutôt les désirs de celles qui vivent en marge, désirs réalisables, à la condition qu'elles puissent être entendues. Arrêtons-nous maintenant sur quelques façons d'aborder la lecture de l'utopie au féminin.

b) Lecture des utopies au féminin

Le mouvement féministe et l'émergence d'une nouvelle conscience féminine ont permis de s'interroger sur la question de l'utopie féministe. En 1987, Marie-Josée Chombart de Lauwe écrivait qu'une nouvelle société non fondée sur les dichotomies et les rôles traditionnels avait besoin d'un mouvement utopique, ainsi que des hommes et des femmes, et que l'on assistait peut-être à sa genèse (Chombart de Lauwe, 63-64). Du *Livre de la cité des dames* de Christine de Pisan, publié au quinzième siècle, à aujourd'hui, le désir d'égalité dans les utopies féminines est toujours présent¹⁶. Voici ce que propose Nicole Brossard sur l'utopie, en regard du patriarcat, dans *Picture Theory*. On y lit que le mot « patriarcat » ne peut exorciser le patriarcat et que

[c]e mot ne [peut] non plus servir à élaborer quelque utopie qui aurait rendu les femmes à leur genre. Je disais, avec dans la bouche un goût de sel, à propos de l'utopie en commençant par le mot femme que l'utopie n'allait pas assurer notre insertion dans la réalité mais qu'un témoignage utopique de notre part pouvait stimuler en nous une qualité d'émotion propice à notre insertion dans l'histoire. (Brossard, 1982, 85).

On constate ici que le monde à recréer au féminin ne peut être l'envers du monde patriarcal et qu'un mode de vie matriarcal ne peut s'imposer comme contrepoids ou comme

¹⁶ Pour une histoire de l'utopie au féminin, consulter les ouvrages de Frances Bartkowski et de Claude Cohen-Safir.

réponse aux abus du patriarcat. Le « goût de sel » est une allusion à la mémoire archéologique (et à l'amertume ?) des femmes, qui les aide à rejeter les dystopies du présent. Nicole Brossard « propose de lire l'utopie en termes d'énergie et de mouvement » (Potvin, 1995, 54). Cette vision est semblable à celle de plusieurs féministes, pour qui l'utopie est un processus, un devenir (Bammer, 48). C'est cette approche de l'utopie que nous adopterons.

Michelle Causse, lisant Nicole Brossard entre autres, invite le lecteur ou la lectrice à retrouver une fonction atrophiée, soit sa fonction « imaginante », lors d'une lecture de l'utopie au féminin (1987, 155). De la même façon, Angelika Bammer parle d' « imaginary spaces in which the meaning and potential of woman has not yet been measured and cut down to size » (Bammer, 27). Nous analyserons donc les éléments utopiques des œuvres à l'étude en fonction des réflexions de ces auteures. Après ces considérations générales, la partie qui suit porte plus précisément sur les caractéristiques thématiques et formelles des utopies féministes des années soixante-dix.

8. Caractéristiques des utopies féministes des années soixante-dix

L'histoire du vingtième siècle retiendra sans doute que les années soixante-dix ont été témoins de l'évolution de mouvements féministes radicaux. Selon Shulamith Firestone, le but du féminisme radical consistait à

renverser le système de classes qui, de tous, est à la fois le plus ancien et le plus rigide : celui qui est fondé sur le sexe et s'est affermi au cours de milliers d'années, prêtant aux rôles archétypiques de l'homme et de la femme une légitimité injustifiée et une permanence apparente. (Firestone, 27).

Au plan idéologique, les utopies féminines ne présentent pas le patriarcat comme étant « naturel » ; au contraire, on démonte ses rouages et on critique ses structures. On y discute les définitions et caractéristiques des femmes (fixées par les hommes) et on rejette le discours et les institutions patriarcales afin de promouvoir la solidarité entre femmes, la « communauté d'intérêt ». Selon C. Pearson, dont Angelika Bammer résume les propos, l'univers utopique féminin valorise l'égalité et le partage du pouvoir dans les sphères publique et privée; il revoit le pouvoir et le redistribue. L'utopie au féminin fait entrevoir un monde plus heureux pour les femmes et valorise les différences au lieu de les opposer, créant

ainsi un réseau de relations et non une hiérarchie entre les personnages (Bammer, 25). À cette importante préoccupation idéologique, se greffe une recherche esthétique qui remet en question le genre romanesque. Par exemple, Bersianik brisera constamment la linéarité et exploitera le ludique alors que Gagnon pratiquera l'écriture de l'inconscient et saura imprégner son oeuvre d'une grande poésie sans pour autant évacuer les conditions matérielles nécessaires à la réalisation d'un monde meilleur. Chez les écrivaines féministes, la recherche d'un langage qui repose sur des déplacements constitue une démarche utopique, et les images mythiques, qui intègrent le sacré, constituent un aspect nouveau des utopies féministes en quête de guérison (Zupančič, 1998, 118). À titre d'exemple, le couple Déméter/Perséphone est présent chez plusieurs écrivaines féministes pour évoquer non seulement les problèmes de la relation mère-fille qu'engendre l'intervention masculine, mais aussi le désir de fusion qui côtoie celui de la séparation. Cette coexistence est nécessaire à la fécondité de la mère et de la fille (Irigaray, 1987, 146); il s'agit alors d'une fécondité vue comme une métaphore de la créativité des femmes (Saint-Martin, 1999, 194). Une telle conception brise l'image figée du créateur solitaire que la culture phallocrate a véhiculée (Rich, 1979, 7), en plus d'enrichir la maternité grâce à la place qu'elle donne à la création. Ainsi, Lori Saint-Martin avance que l'écriture au féminin n'oppose pas la maternité à la création puisque le vécu de la maternité engendre un nouveau sens qui débouche sur la déconstruction des dichotomies. Selon Saint-Martin, ce vécu transforme également les formes romanesques (1999, 251-254), ce qui peut transparaître dans l'utopie au féminin.

a) **Caractéristiques thématiques**

Plus spécifiquement, les utopies féministes des années soixante-dix confrontent les structures du pouvoir (Bartkowski, 12), en proposent un nouveau partage et revendiquent l'égalité (Bammer, 25). Elles dénoncent l'aliénation et le silence féminins (Cauville, 1997, 120) et valorisent la différence. Les thèmes principaux qui les animent sont la recherche de nouveaux rapports humains (au sein de la famille et du couple, entre femmes), la sexualité et la quête de l'héritage maternel. Nous les verrons par la suite en application dans les œuvres à l'étude.

La recherche de nouveaux rapports

La première structure de pouvoir à laquelle est confronté l'être humain est celle de la famille. Selon Shulamith Firestone, celle-ci représente le lieu d'apprentissage de la dépendance pour la mère et l'enfant — que les hommes voient tous deux comme une classe à part —, car elle reproduit le rapport de domination et de soumission. Elle alimente « [l]e besoin de puissance, qui est à l'origine du développement des classes [...] » (Firestone, 20). De son côté, Rich remet en question l'image de l'ange maternel et propose de repenser le rapport entre parents et enfants (Rich, 1980, 7-36). La famille est donc le premier lieu où les rôles stéréotypés s'apprennent; le deuxième lieu est le couple. Ainsi, Bersianik et Gagnon dépeignent des personnages qui font remettre en question les rôles appris au sein de ces deux instances en se tournant vers leurs semblables, mères et amies, pour créer de nouveaux rapports. Daly affirme que les femmes ne devraient plus avoir une mentalité de caste et qu'elles devraient se libérer de la dépendance affective. La sororité devient, selon elle, une forme d'écoute mutuelle qui les aide à passer à l'action (Daly, 1973, 51, 60). Notons que la sororité renverse aussi le stéréotype des femmes rivales et qu'elle se veut une forme de résistance au discours patriarcal.

Les féministes rêvent d'un monde meilleur pour tous; certaines d'entre elles partagent ce rêve, mais dans le cadre du féminisme lesbien. Selon Adrienne Rich, la rencontre du féminisme et du lesbianisme est la plus grande force pour changer le monde puisque le féminisme lesbien prône non seulement l'égalité sociale mais la transformation de la société (1979, 21-22). Le lesbianisme contribue à redéfinir la femme puisque « [p]atriarchy has always split us into virtuous women and whores, mothers and dykes, madonnas and medusas » (Rich, 1979, 226). Pour Tucker Farley, le lesbianisme est une façon d'aimer les femmes, et non une manière de détester les hommes et de se battre contre eux (Farley, 235). Il apparaît ainsi non seulement comme une préférence sexuelle mais aussi comme un modèle de solidarité féminine. Le lesbianisme est positif dans la mesure où il soustrait les femmes à la sexualité hétérosexuelle et au mariage considérés comme aliénants. Nous verrons que Louky Bernianik explore la sexualité entre femmes comme modalité utopique. Voyons maintenant comment la recherche féministe en matière de sexualité a pu influencer les créatrices féministes.

La sexualité

Les changements sociaux des années soixante-dix ont pavé la voie à la révolution sexuelle, qui a intéressé un bon nombre de chercheuses de plusieurs domaines (médecine, psychanalyse, sexologie, sociologie); celles-ci ont entre autres réexaminé les théories sur la sexualité féminine. Des théoriciennes (Karen Horney, Mélanie Klein et Luce Irigaray) ont critiqué entre autres la théorie freudienne concernant la libido ou énergie sexuelle, que Freud considère comme foncièrement masculine.

L'écrivaine québécoise France Théoret affirme que l'on a oublié l'adolescente, qui habite la femme chaque jour de sa vie (Théoret, 1987, 18). Comme cette auteure, plusieurs féministes croient que les questions entourant le corps et le premier lien érotique entre la mère et la fille sont passées sous silence — entre elles et au sein des sciences androcentristes — et que la fille hérite de ce silence. La psychanalyse revue au féminin a, au fil du temps, avancé d'autres hypothèses à ce sujet. Selon Luce Irigaray (Irigaray, 1977, 23), la sexualité de la femme est pensée en fonction des paramètres masculins. Irigaray reproche entre autres à Freud d'avoir imposé une vision erronée du développement de la structuration libidinale de la fille : selon lui, elle était « décidée » à la puberté, avant même la découverte du vagin (Irigaray, 1977, 60). Freud croyait que la libido de la femme était masculine, et de très anciennes croyances véhiculaient l'idée que le sexe de la femme était un réceptacle (Irigaray, 1977, 23). Irigaray affirme que « [...] son sexe [celui de la femme] qui n'est pas *un* sexe, est compté comme *pas* de sexe. » (1977, 25). Cette conception de Freud, de même que son hypothèse selon laquelle l'envie de l'enfant, chez la fille, se substitue à celle du pénis, ont longtemps fait perdurer l'image de la fille passive dès la puberté (Irigaray, 1977, 41). Toujours selon Freud, la découverte du pénis par la fille provoque le rejet de la mère. Toutefois, Karen Horney croit plutôt que ce rejet signifie que la fille veut échapper aux conditions économiques, politiques, sociales et culturelles réservées au féminin (Irigaray, 1977, 49). Selon l'hypothèse de Nancy Chodorow, reprise par Saint-Martin, la recherche des objets d'amour que sont la mère et l'amant est la cause de l'ambivalence chez la femme (décrite comme une oscillation bisexuelle). Ainsi, elle rechercherait dans ses amitiés féminines et dans ses relations hétérosexuelles la même proximité que procure la mère, dans un désir de fusion (Saint-Martin, 1999, 41).

Les constructions théoriques sur la sexualité féminine n'ont donc pas toujours contribué à étendre les connaissances sur le désir féminin. Selon Irigaray, la femme ne le connaissait pas puisqu'elle était l'objet du désir et non un sujet (1977, 25). En fait, la fille, dans une société en ébullition, ne veut plus hériter du silence des mères ni du vide culturel et scientifique qu'a laissé le patriarcat en regard des femmes; par la voie de l'écriture, elle est un sujet qui cherche à redonner une voix aux mères en vue de trouver la sienne. Nous verrons que l'écriture du corps participe à l'originalité de l'écriture au féminin, qui valorise la maternité et la création ainsi que la relation mère-fille (Saint-Martin, 1999, 17); de même, cette écriture redéfinit le sens de la filiation lorsqu'elle tente de créer une généalogie de femmes.

La quête de l'héritage maternel

Nous avons vu que la fille hérite du silence de sa mère; pour certaines écrivaines, comme Madeleine Gagnon, ce vide, ce manque, stimule la créativité. Au plan culturel, on peut se demander quel héritage les mères ont laissé, puisque les femmes qui ont voulu changer le monde ont été effacées de l'Histoire (Rich, 1979, 11). Pour les femmes, devenir a signifié douter de l'Histoire écrite, relire autrement le passé pour le redécouvrir afin de mieux s'en libérer (Rich, 1979, 35). La fille a aussi hérité de la sensualité et de la tendresse maternelles (Saint-Martin, 1999, 17), de l'amour et de la réciprocité. Selon Françoise Collin que cite Saint-Martin (1999, 36), il serait souhaitable que la relation à la génération soit horizontale (et non verticale, comme elle l'est depuis longtemps dans le contexte patriarcal) afin que s'établissent des liens de réciprocité et d'égalité entre mères et filles. La quête de l'héritage maternel permet d'envisager une transformation du sens de la filiation, et plusieurs écrivaines québécoises arrivent à modifier notre vision; ainsi, Louky Bersianik et Madeleine Gagnon ont réussi à donner une voix à la mère par le biais de leur quête de l'archaïque s'exprimant en un mouvement utopique.

L'utopie au féminin intègre le sacré et les images mythiques. La présence de la figure de la Grande Déesse (surtout chez les féministes écologistes) témoigne du désir de valoriser la contribution des femmes et de dénoncer l'usurpation du patriarcat. Claude Cohen-Safir donne à l'héritage maternel le sens de « mémoire culturelle » à réhabiliter (Cohen-Safir, 144). Comme nous le verrons, la recherche d'une filiation qui découle d'une telle démarche est au

cœur des projets des œuvres à l'étude. L'émancipation de la femme, sa remise en question de la maternité et la valorisation du corps ont posé des jalons pour repenser les modes de parenté, les relations entre parents et enfants et entre la mère et la fille. La solidarité des femmes, nécessaire à la pérennité des mouvements féministes, invite à établir des rapports de complicité et non de rivalité entre elles. Il est indéniable que l'évolution des mentalités dans ce brassage culturel et social a eu un impact sur les utopies féministes québécoises. Voyons maintenant quelques aspects formels de l'utopie au féminin.

b) Caractéristiques formelles

Les caractéristiques formelles des utopies au féminin reflètent le mouvement de re-vision amorcé par les féministes des années soixante-dix. Outre la réécriture des mythes, qui nous préoccupe au premier titre, mentionnons la recherche d'un langage féminin, l'exploitation de l'espace et du temps, les personnages, les voix et les stratégies narratives.

Adrienne Rich évoquait alors la nécessité de revoir l'Histoire (écrite par des hommes) afin que les femmes se libèrent de son emprise¹⁷ (1979, 35). Chez plusieurs écrivaines de cette période, écrire a consisté à inventer un nouveau langage afin de faire surgir un monde différent et de créer des images de femmes non captives. Caroline Bayard affirme que les œuvres de Nicole Brossard des années soixante-cinq à quatre-vingt sont toutes utopiques au sens où elles sont des projets qui annoncent l'avènement d'une femme différente (Bayard, 82). On peut en dire autant des œuvres de Bersianik et de Gagnon.

Tout récit suggère inévitablement un travail sur l'espace et le temps; toutefois, la fiction utopique crée sans doute des attentes différentes, en raison de son potentiel d'anticipation. Débutons par l'espace au féminin. Il est souvent indéfini alors que les utopies masculines donnaient beaucoup d'importance aux lieux (Cohen-Safir, 183). Claudine Potvin fait observer que l'utopie féministe repose sur une absence de lieux utopiques, qu'il y a un mouvement perpétuel et un déplacement de la réalité (Potvin, 1997, 203). Elle semble adhérer à la conception de Jean-Noël Pourbaix selon laquelle cette absence de lieu « interroge le politique et que la pulsion d'utopie transforme précisément les exigences sociales » (Potvin,

¹⁷ Le passage intégral est le suivant : « We need to know the writing of the past, and know it differently than we have ever known it ; not to pass on a tradition but to break its hold over us. »

1997, 203). Dans une étude du mythe de l'amour chez quelques romancières des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, Potvin affirme que les écrivaines « cherchent à recréer précisément des lieux d'utopies différents (sexualité, genre, ethnie, âge, race, altérité, subjectivité, etc.) » (Potvin, 1997, 204). Ainsi, la conception du lieu selon Claudine Potvin déborde le sens de la spatialité et peut faire éclater la forme romanesque. Selon Frances Bartkowski, la femme associe le désir à un espace, à un entre-deux (Bartkowski, 143). Celui-ci est utile à la réappropriation de sa sexualité, de son désir et de son pouvoir. Elle reprend l'exemple de *L'Euguélienne*¹⁸, de Louky Bersianik, « où parler de la sexualité et du désir équivaut à parler du pouvoir et d'organisation politique »¹⁹ (Bartkowski, 144). Enfin, en réaction à l'enfermement légendaire des femmes, les fictions féminines créent un espace qui leur permet d'être plus heureuses, un espace à elles qui se veut ouvert — contrairement à l'espace clos des utopies masculines (Cohen-Safir, 172-173). En ce qui a trait à la temporalité, il semble que « [l]es structures cycliques non marquées dans le temps caractérisent l'utopie féminine » (Cohen-Safir, 191) et que « les utopies contemporaines sont filles de Chronos » (Cohen-Safir 191). Cohen-Safir avance l'hypothèse que la projection dans le temps chez les écrivaines a quelque chose à voir avec le fait d'enfanter, mais que « l'enfantement devient collectif en inscrivant "transmission et filiation au cœur de l'utopie" » (Cohen-Safir, 191). Après ce rapide aperçu sur l'espace et le temps, il serait opportun de nous arrêter sur les particularités des personnages animant ces fictions.

Claudine Potvin mentionne que les utopies « se construisent en grande partie sur une abstraction de "personnages" utopiques, idéaux [...] » et qu'il y a circulation et redistribution de la « grammaire des sexes » (Potvin, 1997, 203). La réflexion sur les rôles homme-femme s'effectue parfois par le renversement des schémas narratifs propres aux contes de fées (Potvin, 1997, 203-204) et par la subversion du mythe, dont le potentiel de re-vision a attiré un bon nombre d'écrivaines, comme en témoigne l'ouvrage collectif qu'ont dirigé Joëlle Cauville et Metka Zupančič, *La réécriture des mythes. L'utopie au féminin*. De son côté, Claude Cohen-Safir mentionne que certaines utopies font alterner les « rôles domestiques » et les « initiatives sexuelles » (Cohen-Safir, 176). L'alternance des rôles exprime sans doute le

¹⁸ On se souviendra que Louky Bersianik critique la primauté du phallus en valorisant l'ensemble des trous du corps féminin (Bartkowski, 144).

¹⁹ Le passage entre guillemets est notre traduction.

désir d'un nouveau partage des responsabilités. Notre analyse montrera que l'utopie au féminin touche le quotidien des femmes, ce qui peut expliquer l'absence de personnages idéaux mais aussi d'études psychologiques approfondies.

Les voix narratives des utopies au féminin « sont démultipliées pour contrer le monologisme de la narration des utopies masculines traditionnelles (Bacon, More) » (Cohen-Safir, 166-167). Les œuvres à l'étude évitent le monologisme en donnant la parole à plusieurs femmes ou en empruntant à divers genres littéraires. En reprenant à titre d'exemple la pièce de théâtre québécoise *La Nef des sorcières*, Caroline Bayard souligne le passage du « je » au « nous » qui s'effectue par différentes figures de femmes (femme fatale, ange déchu, putain, femme du monde); elle écrit que « [l']utopie se fait passage multiplié par ces masques, explosion, tension vers un au-delà encore non défini » (Bayard, 87). Les figures bibliques et mythiques que revisitent Louky Bersianik et Madeleine Gagnon ont aussi cet effet rassembleur, dans un lieu indéfini.

Finalement, mentionnons quelques stratégies narratives des utopies féminines²⁰ présentes dans les œuvres à l'étude : chez Bersianik, nous retrouvons l'ironie (Tierney, 110), la parodie satirique, qui renverse les discours philosophiques et psychanalytiques (Bartkowski, 12) et un futur imaginé (Tierney, 110); chez Gagnon, il s'agit d'une quête personnelle (un schéma narratif archétypal selon A. Pratt), d'une naissance à soi et d'un futur imaginé où s'atténueraient les dystopies que vivent les femmes, comme chez Bersianik.

En résumé, les définitions traditionnelles de l'utopie ne conviennent pas à l'utopie au féminin, car elles ne correspondent pas à l'expérience des femmes. L'écriture au féminin donne à lire un élan, une impulsion utopiques qui renouvellent le genre. Chez les écrivaines, l'utopie est mouvement et elle apparaît dans un lieu souvent imparfait ou dans un non-lieu (Potvin, 1997, 204) qui permet l'expression de la marge²¹. Cependant, Claudine Potvin, comme Nicole Brossard, croit que la pulsion d'utopie fait réfléchir sur les exigences sociales et qu'elle tend vers une vision plus englobante.

²⁰ Pour plus de détails sur ces stratégies, consulter Bartkowski et Tierney.

²¹ Certaines féministes affirment que l'utopie féminine a parfois oublié les exclus (p. ex. les femmes noires, les gais et les lesbiennes) et qu'elle n'a pas toujours servi le féminisme.

Comment enrichir notre lecture de l'utopie au féminin ? Chacun doit d'abord réveiller sa fonction « imaginante » (Causse, 1987, 155), car cette utopie repose sur une absence, un monde à faire advenir. Ensuite, on peut tenter de voir comment l'œuvre modifie notre vision du monde et comment elle propose une remise en question des valeurs et une société meilleure.

On a observé que les utopies féminines renferment des caractéristiques thématiques et formelles différentes de celles des auteurs masculins. Les écrivaines rejettent les systèmes totalisants et le discours patriarcal; elles tentent de redéfinir le pouvoir et de le redistribuer. Pendant les années soixante-dix, inspirées par la pensée féministe, elles révisent les rapports humains, la sexualité féminine et le sens de la filiation en vue de redéfinir le maternel et le rapport mère-fille. Enfin, dans l'ensemble, les remises en question de l'ordre établi font imaginer des rapports non marqués par la domination.

Au plan formel, les utopies féministes exploitent les mythes et témoignent d'une recherche d'un langage et de nouvelles représentations de la femme. Elles subvertissent les rôles traditionnels appris dans les contes de fées et les récits mythiques. Rappelons en terminant que la quête de l'archaïque justifie la réécriture des mythes : en effet, les écrivaines en quête d'identité et d'images valorisantes du féminin lancent un cri à leur(s) mère(s). Revisiter la mythologie et re-crée sa propre histoire dans une langue que l'on s'approprie en la renouvelant par une autre imagerie correspond donc à une nouvelle naissance dont le livre conserve la trace, tout en interrogeant le futur. L'étude de la réécriture des mythes (qui se composera chaque fois d'un rappel du mythe originel, suivi d'une analyse des modifications apportées par l'auteure et de leur signification) nous permettra de voir surgir une nouvelle façon de représenter le monde.

Notre prochain chapitre est consacré au *Pique-nique sur l'Acropole*, de Louky Bersianik. Selon notre hypothèse, la réécriture des mythes au féminin amorce un mouvement utopique : comme le mythe est un programme d'action, il entretient un lien avec le futur (l'utopie) que les créatrices féministes imaginent. Nous tenterons de voir comment la réécriture de Bersianik participe à l'élaboration de nouvelles valeurs et à l'inscription du sujet femme dans l'Histoire. L'œuvre parodie le *Banquet* de Platon et ironise sur la mythologie grecque surtout, puisqu'elle est fondatrice de la culture occidentale. Nous analyserons donc

ces procédés puisqu'ils contribuent à subvertir les mythes androcentristes. Il sera ainsi possible de mettre en relief la contribution de cette auteure à l'éclatement du genre romanesque et utopique.

CHAPITRE II

LE PIQUE-NIQUE SUR L'ACROPOLE : DU MYTHE AU MOUVEMENT UTOPIQUE

[...] l'histoire de l'humanité qu'on nous a donnée pour vraie est un grand roman de science-fiction plein de monstres fabuleux et de beautés extraterrestres ; un grand roman policier aussi, plein de meurtres anonymes où l'on a fait disparaître les corps, où l'on a parfaitement fait disparaître les taches de sang, de sorte que les gens ne croient pas à la *réalité* de ces meurtres.
(PN, 75-76)²²

L'épigraphe du présent chapitre annonce bien le projet de Louky Bersianik et de plusieurs écrivaines féministes occidentales des années soixante-dix qui ont voulu, dans un premier temps, dénoncer le passé patriarcal fait d'usurpations du féminin. Dans un deuxième temps, les créatrices ont déterré le passé occulté des femmes, quitte à s'en inventer un, étant donné leur absence de l'Histoire qu'on leur a léguée. Elles ont donc dénoncé les inégalités sociales reposant sur le système sexe/genre et elles sont entrées dans l'action pour se libérer de l'emprise du discours patriarcal et laisser leur marque collectivement, alors que la société québécoise vivait les impacts des profonds bouleversements sociaux, religieux, culturels et politiques des années soixante. Les créatrices avaient alors la ferme conviction de participer à l'élaboration de valeurs féministes transformatrices, d'où le caractère utopique de l'écriture au féminin pendant la période étudiée.

Bersianik réussit-elle à élaborer de nouvelles valeurs par la réécriture des figures mythiques grecques ? *Le Pique-nique sur l'Acropole* est-il une utopie au sens positif que nous avons vu au chapitre I, et si oui, quelles valeurs propose-t-il ? Ce sont là deux questions essentielles auxquelles le présent chapitre tentera de répondre.

²² Les références à cette oeuvre se présenteront dorénavant sous la forme abrégée *PN*, suivie du numéro de la page (édition de 1979).

Le Pique-Nique sur l'Acropole repose sur la parodie et l'ironie, deux procédés que nous étudierons en début de chapitre, à la lumière des théories de Linda Hutcheon et de Lucie Joubert. Suivra l'analyse des figures mythiques selon les théories d'Annis Pratt, de Christine Downing et de Mary Daly, alors que l'étude de l'utopie au féminin, que nous amorcerons ensuite, s'inspirera largement des travaux de Nicole Brossard, de Claude Cohen-Safir, de Frances Bartkowski, d'Elaine Hoffman Baruch et d'Angelika Bammer.

Nous présenterons donc d'abord l'écrivaine, son projet global et *Le Pique-nique sur l'Acropole* ; ensuite, nous exposerons quelques notions théoriques sur la parodie, sur l'ironie en général et sur l'ironie au féminin utiles à l'analyse de ces deux procédés. Enfin, nous proposerons une lecture féministe des figures mythiques et de l'utopie au féminin en dégagant le sens que revêtent la temporalité et la spatialité.

1. Présentation de Louky Bersianik

Louky Bersianik²³ est née à Montréal en 1930 (Royer, 72), au sein d'une famille modeste qui valorisait l'éducation ; son père était professeur de français et écrivain. Encouragée par sa mère, elle a fait ses études supérieures à Montréal et à Paris. Poète, essayiste et romancière, Bersianik a écrit à ses débuts des textes pour la radio, la télévision, le cinéma et pour le théâtre destiné aux enfants, par peur, selon elle, de publier des textes féministes (Smith, 61-62). Cette crainte, elle l'a vaincue en publiant *L'Euguélienne*, qui eut un très grand succès au Québec, au Canada anglais et en France (Smith, 61-62).

Avec son roman à thèse *L'Euguélienne* (1976), dont l'écriture constitue pour elle un acte de survie (Bersianik, 1987, 78), Bersianik a d'abord mis au jour la misogynie en dénonçant le meurtre symbolique de la femme (Mauguière, 1997b, 143), l'impact des dogmes catholiques sur l'identité féminine et l'ensemble des abus patriarcaux. Ensuite, elle a publié *Le Pique-nique sur l'Acropole* (1979), que le présent mémoire étudie. Avec Nicole Brossard, Bersianik est une instigatrice de l'écriture au féminin au Québec. Celle-ci repose sur

²³ Louky Bersianik a reçu à la naissance le nom de Lucile Durand ; elle s'est donné le nom de Louky Bersianik (qui n'est pas un pseudonyme) en souhaitant contourner le lignage patrilinéaire qui efface le maternel (Smith, 62).

l'élaboration de valeurs axées sur l'expérience féminine (Gould, 1991, 43) et sur la maternité vue aussi comme création.

Pourquoi Bersianik écrit-elle ? Pour exprimer l'urgence, survivre, revoir collectivement les structures du pouvoir et du savoir (Gould, 1990, 154). Selon sa conception d'une « mémoire du futur » vue au chapitre I, elle écrit pour engendrer un « futur archéologique ». Son projet consiste à réinventer le langage et l'ordre symbolique dans lesquels ont longtemps baigné les femmes. En effet, elle affirme « [qu'] il faut vider les mots de leur sens. [...] construire un imaginaire au féminin, faire surgir notre conscience, et la conscience de notre subjectivité va faire en sorte qu'on va avoir un nouveau langage » (Smith, 1982, 66). La plupart des écrivaines féministes ont dû s'interroger sur leur langue dite maternelle puisqu'elles avaient l'impression d'usurper un territoire²⁴. En fait, la langue dont parlent ces écrivaines n'était-elle pas plutôt celle du Père, androcentriste et réfractaire au féminin, au « e » final des mots *écrivaine*, *auteure*, *députée*, etc., qui aurait pu indiquer la présence de la femme dans toutes les sphères d'activités ? Bersianik ne s'est pas contentée de re-viser le vocabulaire puisque la syntaxe de sa prose, comme nous le verrons, témoigne aussi de sa recherche langagière. En tentant de réinventer le langage, Bersianik effectue un « retour à l'identité première, la mère, dont l'écriture des femmes garde intrinsèquement la trace » (Mauguière, 1997b, 197). Il s'agit d'une écriture rassembleuse qui, encore aujourd'hui, peut inviter des femmes à sortir de l'ombre, à renverser les stéréotypes liés à l'éternel féminin pour retrouver leur authenticité. La réinvention du langage et de l'ordre symbolique, présente dans *Le Pique-nique*, s'est reflétée au plan formel dès *L'Eugélonne*. Ses écrits un peu plus tardifs portent les marques de l'écriture de l'inconscient (Gould, 1990, 189).

2. Présentation du *Pique-Nique sur l'Acropole*

Le Pique-nique sur l'Acropole a été publié en 1979 et réédité en 1991. Il dénonce le passé patriarcal qui a occulté la contribution féminine et il déterre le passé des femmes par la voie des figures mythiques masculines et féminines pour expliquer le silence ou l'absence des femmes. Optimiste, cette œuvre brise leur isolement pour créer la sororité, une solidarité

²⁴ Par exemple, France Théoret écrit : « Dans la foulée de l'écriture au féminin, j'ai moins voulu revisiter la langue, le lexique en particulier, que me l'approprier » (1987, 99).

nécessaire à leur mieux-être et à un avenir meilleur, alors que le patriarcat a de tout temps encouragé leur rivalité. Au nom de l'amour, les femmes ont oublié leurs désirs, leur corps, leur sexualité et leur jouissance (Waelti-Walters, 1980, 96) ; par l'écriture, Bersianik espère mettre fin à leur « gynocide ».

Cette oeuvre rassemble sept femmes sur l'Acropole, dont Xanthippe, l'épouse de Socrate. Il ne s'agit pas d'une histoire (Frémont, 1980, 283), mais d'un rendez-vous qui permet d'amorcer une relecture de l'Histoire à partir de la philosophie et de la mythologie ainsi que d'une critique de la psychanalyse androcentriste. Les personnages discutent ouvertement de leur sexualité, des rapports entre hommes et femmes ainsi que de la relation mère-fille et ils montrent que la complicité et la tendresse entre femmes sont possibles. Tout comme *L'Eugélonne*, *Le Pique-nique* renferme des passages didactiques, mais il fait davantage appel à la culture de la lectrice ou du lecteur, puisqu'il fait abondamment référence à la mythologie gréco-romaine, au *Banquet* de Platon et à *Agamemnon*, d'Eschyle. L'oeuvre s'attaque donc de front aux sources de la misogynie patriarcale. Sa facture graphique est originale ; tissée de citations à teneur féministe²⁵ disposées à l'intérieur de fenêtres, elle joue sur le concept d'ouverture du début à la fin. Les fables, les monologues, les « dits » des personnages assurent la polyphonie dialogique et donnent une voix à toutes les participantes du pique-nique tout en brisant la linéarité, ce qui résulte en une forme moins rigide que celle de *L'Eugélonne*. Enfin, l'exploitation des figures mythiques a pour effet de montrer et de dénoncer l'aliénation de la femme sous diverses formes. Nous y reviendrons plus en détail lors de l'analyse des figures et des motifs. Un tel éclatement formel peut ne pas plaire entièrement à tous. Voici en résumé quelques critiques à l'endroit du *Pique-Nique sur l'Acropole*.

Gabrielle Frémont reconnaît la verve de Bersianik et sa capacité à manier les jeux de mots, mais elle lui reproche d'avoir un style figé, « intellectualisé » (Frémont, 1980, 283-285). Selon elle, les personnages féminins ne réussissent pas à communiquer entre eux ; ils souffrent puisqu'ils expriment plus de douleur que de plaisir, si elle se fie à leurs propos sur la sexualité. Frémont affirme à juste titre que les Caryatides sont des témoins de la servitude

²⁵ Des citations qui forment, selon l'expression de Suzanne Lamy, « une tapisserie didactique » où l'intertextualité se veut rassembleuse (1984, 39).

des femmes (1980, 284), mais elle passe sous silence le fait que l'une d'elles quitte son socle, un mouvement sur lequel reviendra notre analyse de l'utopie. Nous croyons plutôt que Bersianik dénonçait les dystopies (causées par l'enfermement, l'immobilisme, le silence, etc.) pour amener les femmes à imaginer un ailleurs. Sur une note beaucoup plus positive, Christian Vanderdorpe écrit que l'œuvre convie « à une nouvelle alliance entre l'homme et la femme », et qu'elle contribue à rejeter les stéréotypes (1980, 8). Patrick Imbert affirme que Bersianik sait « intertextualiser » le psychanalyste Jacques Lacan et « faire la nique aux monuments », aux Caryatides, par exemple (1989, 48). Imbert retient deux interrogations autour de l'œuvre : celle de la « réalité qui est construite par les discours [...] » et celle qui porte sur la place l'homme « "dans un monde où il y aurait des femmes" » (PN 81, cité in Imbert, 49). André Vanasse considère que *Le Pique-nique* est supérieur à *l'Euguélienne*. Selon lui, le « dire » des sexualités est son « fer de lance », et Bersianik a su l'introduire à la polyphonie dialogique, aux voix plurielles mais réconciliables (Vanasse, 1980, 22). Enfin, selon Karen Gould, la critique du phallocentrisme y est plus virulente que dans *l'Euguélienne* (1990, 176).

Du côté des études savantes, un dossier étoffé de la revue *Voix et images* (1991) offre une vue d'ensemble de l'œuvre de Louky Bersianik et comporte des informations sur *Le Pique-nique*; il en est de même pour l'ouvrage de Karen Gould, *Writing in the Feminine : Feminism and Experimental Writing in Quebec* (1990). Les articles de Lori Saint-Martin (1990, 110-121) et d'Évelyne Voldeng (1983, 119-126) constituent d'excellentes références sur les procédés littéraires de *L'Euguélienne*, procédés que Bersianik réemploie dans l'œuvre à l'étude. Nous retenons aussi les articles de Claudine Potvin (1994), de Jennifer Waelti-Walters (1980 et 1986) et de Karen Gould (1983). Finalement, deux mémoires étudiant *Le Pique-nique* ont été consultés : celui de Kathryn Mary Arbour (1984) et celui de Christine Marleau (1988).

3. Parodie et ironie : une relecture féministe

Sans doute à cause de son point de vue radicalement féministe et de sa recherche sur le langage et la forme, *L'Euguélienne* a été qualifié d'anti-roman, d'essai (Mauguière, 1997b, 270), de roman à thèse (Saint-Martin, 1989, 269), d'utopie féministe (Bouchard, 1992a, 15). Enfin, Bersianik a qualifié cette œuvre d'anti-bible (Smith, 64), car la numérotation de ses

paragraphe constitue un pied de nez aux versets bibliques. Habile stratège, Bersianik a parodié d'abord la Bible, que la majorité des Québécois et Québécoises connaissaient à cette époque, pour ensuite attirer leur attention sur l'impact de la mythologie grecque dans la culture occidentale avec *Le Pique-nique sur l'Acropole*. Essai et fiction (Alonzo, 1980, 4), « ni fiction, ni théorie tout en étant à la fois fiction et théorie » (Théoret, 1980, 7), pamphlet (Waelti-Walters, 1986, 302), la liste des catégories visant à qualifier *Le Pique-nique* pourrait être longue. Toutefois, la majorité des critiques s'entendent pour dire qu'il s'agit d'une parodie. Lori Saint-Martin s'interroge sur les limites de celle-ci et de l'ironie féministe dans *L'Eugélonne*, et deux de ses questions peuvent s'appliquer à l'étude du *Pique-nique* : « [...] l'ironie et la parodie peuvent-elles être féministes [...] ? » ; de même, « [...] l'ironie et l'engagement politique font-ils bon ménage, et à quelles conditions ? » (Saint-Martin, 1990, 110). Autrement dit, la cause féministe peut-elle faire oublier le littéraire, la recherche esthétique ? Utiliser des textes canoniques, même pour les critiquer, nuit-il à l'autorité du texte féminin parodiant, puisque la parodie est une « transgression autorisée » au sens où elle repose sur un ou des textes la plupart du temps masculins ? (Hutcheon, 1985, 26). Après avoir présenté quelques théories sur la parodie (Linda Hutcheon) et l'ironie (Hutcheon et Lucie Joubert), nous analyserons quelques passages de l'œuvre en regard du *Banquet* de Platon, principal texte parodié par Bersianik.

Le mot « parodie » provient du grec *parodia*, signifiant « contre » (ou « face à »), qui suggère l'idée de contraste avec un texte préalable (Hutcheon, 1981, 143). Il signifie aussi « à côté » — un sens négligé par les critiques — et suggère l'accord, l'intimité, et non le contraste (Hutcheon, 1981, 143) ; *odos* signifie « chant » (Hutcheon, 1981, 143). Même si le terme « parodie » ne renferme pas l'idée de ridiculiser quelqu'un ou quelque chose, les dictionnaires lui attribuent cette fonction, alors que la parodie moderne ne tend pas nécessairement vers ce résultat (Hutcheon, 1978, 468). La parodie, qui vise un texte ou une convention littéraire, se distingue de la satire ; car si celle-ci emploie elle aussi le trope de l'ironie, elle a des cibles différentes : elle dénonce plutôt des abus sociaux dans le but de les corriger (Hutcheon, 1981, 143, 148). Hutcheon a observé un croisement entre les deux genres, soit la satire parodique et la parodie satirique, et elle avance que « le chevauchement de la parodie sur la satire mène plutôt à un défi ou à une provocation cynique » (Hutcheon, 1981, 148). D'ailleurs, chez Bersianik, satire et parodie se confondent dans la mesure où les

textes littéraires, autant que les pratiques sociales, sont critiquées en raison de leur misogynie (Saint-Martin, 1990, 112).

La parodie est donc une forme d'imitation ou de répétition renfermant une distance critique signalée par l'ironie (Hutcheon, 1985, 6 ; 1978, 468). Elle est une « synthèse bitextuelle » qui demande une reconstruction de la part du lecteur (Hutcheon, 1978, 468). De plus, le texte parodié peut être vu à la fois comme une cible et une arme (Hutcheon, 1985, 53) ou comme un instrument de libération, puisque l'ironie, mise au service de la parodie, maintient une distance critique (Hutcheon, 1978, 474). Hutcheon souscrit à la conception de Gilles Deleuze voulant que la répétition de la parodie moderne soit transgressive (Hutcheon, 101). C'est que la parodie agit comme exorcisme (Hutcheon, 1978, 471) chez des artistes qui veulent se libérer du poids du passé en le re-visant (Hutcheon, 1985, 11, 29). Acte d'émancipation, la parodie fonctionne « as a consciousness-raising device, preventing the acceptance of the narrow, doctrinaire, dogmatic views of any particular group » (1985, 96, 103). Pour les féministes, le groupe particulier dont il s'agit correspond à celui des hommes réfractaires à l'émancipation de la femme. Outre le fait que la parodie soit libératrice, elle a pour fonction de lier le passé au présent (Hutcheon, 1985, 92) — ce que fait aussi la réécriture des mythes au féminin, d'où sans doute son utilité dans une telle démarche. En lien avec le passé, elle marque la continuité culturelle (Hutcheon, 1985, 67-68) ; toutefois, la parodie renferme un paradoxe : elle rapproche tout en voulant séparer puisqu'elle ramène la lectrice ou le lecteur à un texte antérieur tout en signalant ce qui le distingue du nouveau.

Selon Hutcheon, la parodie fonctionne extratextuellement comme l'ironie fonctionne intratextuellement. Celle-ci est le « principal mécanisme rhétorique qui attire l'attention du lecteur » sur l'actualisation du texte parodié par le texte parodiant (Hutcheon, 1978, 467). Hutcheon fait observer que depuis quelques décennies, « l'ironie semble le mode le plus approprié pour l'expression de la différence (race, "gender", ethnicité, orientation sexuelle) » (Hutcheon, 1995, 31) et que le féminisme et le mouvement postcolonialiste l'emploient comme contre-discours (Hutcheon, 1995, 184). Finalement, ironie et parodie « signalent aussi bien un détachement de l'auteur qu'un *contrôle de la part de ce dernier* » (Hutcheon, 1978, 1981), par le simple fait que le texte parodié survit dans le texte parodiant, qui en confirme en quelque sorte l'importance. Nous comprenons alors que, même dans le cadre d'une

« transgression autorisée », les parodistes féministes peuvent avoir une forme d'autorité. Il restera à voir si cette distance critique permet l'élaboration de nouvelles valeurs dans *Le Pique-nique sur l'Acropole*. Pour cela, nous allons nous inspirer, en plus de celles de Linda Hutcheon, des théories de Lucie Joubert sur l'ironie au féminin. Nous compléterons notre exploration de l'ironie en exposant brièvement quelques-unes de ses constatations.

À l'instar de Hutcheon, Joubert affirme que « [l']ironie se trouve souvent au cœur de la parodie » (Joubert, 1998, 18) et que, pour les femmes, « elle est un rempart bénéfique contre autrui » (Joubert, 1998, 33). C'est que, contrairement à l'humour, l'ironie se fait aux dépens de quelqu'un ou de quelque chose ; elle est une arme offensive et sert, selon Monique Yaari (1988) que cite Joubert, à « révéler une vérité cachée par un mensonge apparent » (Joubert, 1998, 17). Nous verrons que Bersianik crée le doute autour de l'Histoire telle qu'on nous l'a transmise.

Joubert distingue l'ironie explicite et l'ironie marquée. La première forme « est celle que l'on prend soin de donner », en disant par exemple « dit-elle, ironique » ; cependant, elle prive souvent la lectrice ou lecteur de son propre décodage (Joubert, 1998, 29). L'ironie marquée, qui se caractérise entre autres par l'emploi de divers signes de ponctuation, reflète la créativité des écrivaines tant au plan narratif que discursif (Joubert, 1998, 40). De façon générale, les marqueurs de l'ironie sont les avertissements explicites, les épigraphes, les erreurs volontaires affichées dans le langage populaire, les contradictions et les ruptures de style (Joubert, 1998, 21). Toutefois, Joubert affirme que les femmes n'ont pas renouvelé la forme de l'ironie (1998, 210) ; ce sont plutôt les sujets traités qui diffèrent entre les oeuvres masculines et féminines : les femmes ironisent davantage sur le sexisme (Joubert, 1998, 19) et tendent à instaurer un pacte de lecture entre auteure et lectrice.

Dans le contexte des années soixante-dix, les féministes emploient l'ironie pour contester les valeurs patriarcales et poursuivre leur quête identitaire (Joubert, 1998, 19). Elles dénoncent les abus de pouvoir vécus dans le privé et renversent l'éternel féminin (Joubert, 1998, 201). De plus, elles pratiquent l'auto-ironie, qui tempère l'ironie dirigée contre les hommes, « d'un point de vue marqué par la nécessité du *féminin* » (Joubert, 1998, 202). Forte de ces concepts, nous pouvons maintenant amorcer notre étude du *Pique-nique sur l'Acropole*.

Pour analyser la parodie, Linda Hutcheon propose de rappeler les aspects du texte source qui créent un réseau parodique (1985, 95). On doit aussi reconnaître le « non allusif » ou le « non parodique », ainsi que l'écho du passé, et identifier les marques de la parodie (Hutcheon, 1985, 31). Pour le cas du *Pique-nique sur l'Acropole*, le principal texte source est le *Banquet*, de Platon. À l'aide de quelques extraits, nous identifierons les marques de l'ironie selon la théorie de Lucie Joubert et nous verrons comment celle-ci est mise au service de la parodie satirique, qui s'en prend donc autant au texte fondateur qu'aux abus sociaux. Auparavant, situons brièvement le *Banquet*.

Platon a écrit le *Banquet*²⁶ il y a environ quatre cents ans avant notre ère. Cette œuvre relate les propos tenus lors d'un banquet à Athènes, où la coutume voulait que chacun s'exprime sur un sujet donné. Socrate, « la sage-femme des esprits » (*PN*, 76) qui « enfante des discours » (*PN*, 45), prétend rapporter les paroles de Diotime, une prêtresse qui ne serait pas un personnage historique ; elle agit plutôt à l'intérieur d'un procédé de Platon qui avait l'habitude de rattacher « une doctrine importante à l'inspiration prophétique » (*B*, 175-176). On retrouve sept hommes à cette rencontre : Socrate, Alcibiade (qui était amoureux du maître), Agathon et Aristophane (deux poètes), le médecin Éryximaque, Pausanias et Phèdre.

Selon François Châtelet, le préfacier de notre édition du *Banquet*, ce discours construit par Platon revêt une fonction idéologique (*B*, 13), car il a pour but « d'imposer la vérité de la philosophie contre les autres expressions intellectuelles : poésie, rhétorique, médecine... » (*B*, 13), mais sans le dire, et c'est ce que montrera Bersianik, cette vision est profondément androcentriste. Quant au *Pique-nique sur l'Acropole*, il défend l'idéologie du féminisme. Le ton du *Pique-nique* est souvent didactique comme celui du *Banquet*. Bersianik ironise notamment sur la conception athénienne de la démocratie à l'époque de Socrate : « Belle démocratie en vérité que cette Assemblée du peuple où "tous les citoyens" (environ six pour cent de la population !) "participent au gouvernement de l'État"! » (*PN*, 65). L'adjectif « belle », les guillemets et les points d'exclamation constituent l'aspect critique de cette phrase ironique, alors que la parenthèse met en lumière une information très importante que l'on tend à oublier lorsqu'on idéalise les débuts de la démocratie. Le titre qu'a choisi

²⁶ Les références ultérieures à cette œuvre apparaîtront sous la forme abrégée *B*, suivie du numéro de la page.

Bersianik en dit long sur les restrictions financières des femmes : en effet, un pique-nique est plus modeste qu'un banquet. Ce titre en dit long aussi sur l'intention de transgresser l'ordre établi puisque les personnages investissent en pleine nuit le berceau de la civilisation occidentale, lieu de naissance de la misogynie, selon une lecture féministe. L'avertissement au lecteur masculin est ironique²⁷ et fait référence au langage psychanalytique : si ce lecteur se sent évincé du pique-nique, qu'il ne s'en fasse pas trop puisqu'il s'agira seulement d'une « blessure symbolique²⁸ ». Quelques citations du *Banquet* rendent explicite l'intention de Bersianik. D'entrée de jeu, son ironie crée le doute sur l'autorité de Platon : « Fait à signaler, l'auteur dudit reportage avait douze ans quand ces événements mondains ont eu lieu et auxquels naturellement il n'a pas assisté » (*PN*, 66). Ce sont là quelques exemples; ceux qui suivent visent à mettre en relief les éléments du *Pique-nique* qui créent un réseau parodique, soit le sujet discuté, les lieux, les personnages et le rôle du corps féminin lors de la procréation.

Le sujet du *Banquet* est l'Amour, la recherche de l'immortalité par les générations (*B*, 124), alors que *Le Pique-nique* aborde franchement la sexualité féminine et masculine, les « sexualités plurielles », le toucher, le rapport mère-fille, etc. Selon François Châtelet, Platon montre « que la parole philosophique achevée est par essence répressive quant au désir d'amour, qu'elle est castratrice; qu'elle ne peut imposer sa puissance qu'en abolissant, par sa pédagogie, la libido » (*B*, 17). Or, Louky Bersianik s'emploie à traiter de sexualités plurielles (hétérosexualité, homosexualité, lesbianisme, autoérotisme), renversant ainsi la conception platonicienne de l'Amour qui établit une dichotomie entre l'esprit et le corps. Pendant le pique-nique, les femmes apprennent beaucoup sur leur libido, aussi bien entre jeunes femmes qu'avec Xanthippe, plus âgée (elle est la femme de Socrate). Bersianik réactualise les mythes grecs où les dieux dévorent femmes et enfants, mais, par le biais de ses personnages, on voit des femmes se goûter entre elles, se valoriser en oubliant les critères masculins et briser le

²⁷ « AMI LECTEUR AU MASCULIN, NE SOIS PAS OFFUSQUÉ SI TU NE FIGURES PAS COMME CONVIVE À NOTRE PIQUE-NIQUE. QUAND NOUS AVONS VOULU T'INVITER TU ÉTAIS INTROUVABLE. PUIS, NOUS AVONS APPRIS QUE TU T'ÉTAIS RENDU AU BANQUET DE PLATON. [...] À L'AUBE DE CE JOUR IL DURE ENCORE ! SI QUELQUE PROPOS RAPPORTÉ ICI ÉCORCHE TES OREILLES PLATONICIENNES, IL FAUDRA TE CONVAINCRE QU'IL NE PEUT S'AGIR LÀ QUE D'UNE « BLESSURE SYMBOLIQUE », CHOSE À LAQUELLE ON NOUS A BIEN HABITUÉES ET QUI NE NOUS A JAMAIS FAIT MOURIR... SAUF INNOMBRABLES ET NÉGLIGEABLES EXCEPTIONS. »

²⁸ Expression utilisée par la psychanalyse androcentriste.

tabou du toucher : « On se goûte, on se trouve salées, sucrées [...], assez grasses [...] on se trouve tout à fait au point, al dente ! » (*PN*, 56). Les femmes du Pique-nique valorisent autant la chair que l'esprit : « Moi je te dis que tu témoignes de la chair, dit Ancyl. Et comme elle est fort spirituelle, tu témoignes aussi de l'esprit. » (*PN*, 121). Ce passage renverse donc l'opinion de Pausanias, qui distingue deux formes d'Amour : celle de l'Amour céleste, qui n'a pas de mère, et celle qu'il nomme Populaire, ou la seconde Aphrodite (*B*, 42-43). Voici comment il évalue l'Amour :

Or, celui qui tient à Aphrodite la Populaire est lui-même véritablement populaire [...] et ses réalisations ont lieu à l'aventure : c'est lui qu'aiment ceux d'entre les hommes qui n'ont point de valeur [...] Au contraire, celui qui se rattache à Aphrodite la Céleste relève de celle [la Déesse] qui, premièrement, ne participe pas de la femelle, mais du mâle seulement [...]. (*B*, 43-44).

Comme on le voit, les oppositions binaires sont bien présentes dans les discours du *Banquet*. Ceux-ci accordent peu d'importance au maternel, alors que Bersianik, en faisant de Xanthippe une porteuse de mémoire, rappelle l'importance du premier toucher, celui de l'utérus : « Elles [les femmes] ont connu leur premier amour au creux de ces mains et de ces seins, eu leur premier orgasme au contact de ce Corps du dedans et du dehors » (*PN*, 48). La majuscule à l'initiale du mot « Corps » signale un hommage au maternel, lié à l'amour (à l'esprit) et à la chair; ici, tous deux sont valorisés. Au contraire, le *Banquet*, par la voix de Diotime — la seule femme invitée au banquet — distingue la fécondité de l'âme de celle de l'esprit :

[...] ceux qui sont féconds selon le corps se tournent plutôt vers les femmes, et leur façon d'être amoureux c'est, en engendrant des enfants, de se procurer à eux-mêmes [...] le bonheur d'avoir un nom dont le souvenir ne périsse pas. [...] Quant à ceux qui sont féconds selon l'âme..., car en fait, il en existe, dit-elle, dont la fécondité réside dans l'âme, à plus haut degré encore que dans le corps [...]. Or, qu'est-ce, cela qui lui appartient ? C'est la pensée, c'est toute autre excellence ! De ces hommes, féconds selon l'âme, sont précisément tous les poètes qui sont à cet égard générateurs [...]. (*B*, 124).

Ici, ce sont la dichotomie et la hiérarchisation des plaisirs qui irritent Bersianik. La sexualité de ses personnages est au contraire multiple, fluide et égalitaire. En fait, la sexualité des personnages du *Pique-nique* évolue, malgré quelques difficultés (*PN*, 92) dues aux tabous

sur le désir lesbien né du premier contact mère-fille (comme le montre la citation qui parle du corps de la mère, *PN*, 48). Xanthippe, qui n'était jamais invitée aux banquets (*PN*, 44), en a long à dire sur le manque d'amour : « c'est le professionnel de l'amour [Socrate] ! Mais s'il aimait caresser les cheveux de Phédon, [...] il n'avait jamais pour moi de ces tendresses qu'il prodiguait autour de lui [...] » (*PN*, 77).

Nous avons vu que les femmes étaient absentes du banquet dont parle Platon, devenu ici une métaphore d'une culture érigée sans la participation des femmes et fortement teintée de misogynie. Faire un pique-nique sur l'Acropole, c'est donc repenser le monde au féminin. Les sept femmes du *Pique-nique* occupent l'Acropole pendant la nuit, alors que le gardien dort; elles transgressent l'espace et le temps patriarcaux. Leurs propos sont scandés par une joueuse d'accordéon (*PN*, 46), alors qu'au banquet, Éryximaque congédie la joueuse de flûte (*B*, 32). Quelques femmes arrivent en retard sur l'Acropole (*PN*, 94); au banquet, Alcibiade est le retardataire. Contrairement aux hommes du banquet, les femmes n'ont que des sandwiches au menu et la « gynophagie » n'y figure pas (*PN*, 65). On apprend qu'en Grèce, les gens ne consommaient pas de viande chevaline, mais que le cuisinier du *Banquet*, qui a préparé ce « gueuleton empoisonné » (*PN*, 45), a servi « une jument au jus Déméter » (*PN*, 70). « [O]n peut donc la consommer [la jument] sans scrupules » (*PN*, 73), car elle « est femelle en vertu d'un certain manque de qualités » (*PN*, 73). Comme Déméter est une figure mythique importante de l'Antiquité, la citation précédente met en relief le sacrifice des divinités féminines²⁹ qui, pour survivre aux attaques des dieux, se métamorphosent en formes végétales ou animales. Le passage suivant critique la pensée patriarcale qui a effacé le féminin tout en exprimant l'espoir d'un changement social :

Au dernier banquet, il y avait de la ciguë au menu. Menue portion. [...] (il n'y en a pas pour tout le monde!), portion pertinente de la potion pour une fois. [...] Il [Socrate] ne va pas sûrement en boire des cratères ! Peut-être un tout petit gobelet laconien... L'époque des discours semble révolue. La sage-femme des philosophes (notre « mère à tous »), n'enfantera plus de beaux discours, « elle » n'accouchera plus de beaux esprits. (*PN*, 44-45).

L'ironie est fortement marquée par les points d'exclamation et les guillemets inscrits dans les parenthèses. De plus, affirmer que « [l]'époque des discours semble révolue » prouve

²⁹ Le nom du plat de résistance réduit la divinité à l'état d'animal.

bien que la parodie satirique est à l'œuvre : on espère que la mort de Socrate marquera la fin d'une époque. Enfin, Bersianik relie très explicitement la pensée socratique à la théorie psychanalytique lorsque Ancyl parle de « maternité mâle », soit de l'effacement du féminin dans la création. Elle dit : « Mais ce qui est le plus comique, c'est que ces "mères mâles" — en l'occurrence un nommé Legman [...] nous accusent de faire entendre *La Voix comme Phallus* quand nous osons accoucher de nos œuvres ! » (PN, 74). Ce propos, on peut le mettre en parallèle avec celui de Diotime qui, selon Bersianik, se fait « l'apôtre de la phallocratie et du mépris de son propre sexe » (PN, 224). Voici le passage du *Banquet* :

La sagesse en effet est évidemment parmi les plus belles choses, et c'est au beau qu'Amour [le dieu] rapporte son amour ; d'où il suit que, forcément, Amour est philosophe, et étant philosophe, qu'il est intermédiaire entre le savant et l'ignorant. Or, la cause de la présence en lui de ces déterminations, c'est encore sa naissance : son père en effet est savant et bien pourvu d'expédients, tandis que sa mère n'est pas savante et en est dépourvue ! (B, 11).

Les quelques passages cités plus haut illustrent que Louky Bersianik a ébranlé plusieurs croyances concernant la vérité historique (en dénigrant Platon), l'autorité absolue de la pensée masculine (en philosophie et en psychanalyse), le désir féminin (lors de la séance du goûter « entre » femmes), la dichotomie chair/esprit et l'homosexualité (celle de Socrate). Nous terminons l'étude de la parodie avec la notion de complémentarité d'Aristophane, que certains trouvent encore actuelle, en établissant un parallèle avec l'autoérotisme féminin. Selon la conception d'Aristophane, l'être humain était à l'origine homme et femme, mais une intervention de Zeus l'aurait séparé en deux. Depuis ce temps, chaque être cherche sa moitié et veut s'y fusionner puisque « [...] nous étions d'une seule pièce ! Aussi bien est-ce au désir et à la recherche de cette nature d'une seule pièce [...] qu'on donne le nom d'amour » (B, 78). Contrairement à Aristophane, Louky Bersianik prône l'amour de soi ainsi que le désir lesbien et toute autre forme de sexualité. Voici comment un personnage féminin vit sa sexualité : « Mon corps ne saigne jamais quand c'est moi qui lui fais l'amour... et il vient bien plus vite à l'orgasme qu'avec un homme, et ça ne rate jamais. Quand Himlett est parti, je m'envoie en l'air trois fois six fois dix fois vingt fois selon ma forme [...] » (PN, 118). En plus de mettre l'accent sur la prise en charge de son corps, ce personnage contredit les propos de plusieurs spécialistes masculins qui ont étudié la frigidité. Comme on le voit, l'Autre n'est

plus le complément nécessaire à la jouissance des personnages du *Pique-nique*. À la suite de cette analyse de l'ironie et de la parodie, nous tenterons de répondre aux questions posées au début : l'ironie et la parodie peuvent-elles être féministes ? L'ironie et l'engagement politique font-ils bon ménage, et à quelles conditions ?

Dans un article où elle analyse l'ironie dans *L'Euguélienne*, Lori Saint-Martin (1990) affirme que l'ironie, trope lié à l'indécidabilité, peut nuire à la cause féministe, ou plutôt que l'ironie tend à disparaître à mesure que le message féministe s'affirme sans ambiguïté. En est-il de même pour *Le Pique-nique sur l'Acropole* ? Pour répondre à cette question, nous nous pencherons surtout sur les valeurs nouvelles que propose Bersianik en employant l'ironie. La sexualité est le sujet principal des personnages du *Pique-nique* alors que l'Amour, excluant la libido, est celui du *Banquet*. Bersianik tente de déconstruire les oppositions binaires (corps/esprit, par exemple) et de réintroduire, dans les dits de ses personnages, le maternel usurpé par le patriarcat. Elle valorise les sexualités plurielles en rappelant que les conceptions lacaniennes ne représentent pas « la Vérité », au moyen d'une ironie euphorisante, pour reprendre l'expression de Linda Hutcheon : « St Jacques Linquant, *le Psychanalyste de la Vérité*, le Roi des Calembourgeois qui officie, un oeil sur son nombril, l'autre sur le Panthéon [...] » (PN, 79). L'écrivaine crée donc le doute non seulement au sujet de la psychanalyse, mais autour de tout ce qui s'affiche comme la Vérité. L'ironie de l'exemple précédent exprime vraiment une forme de détachement et nous invite à croire à « l'autorité » des psychanalystes féministes comme Luce Irigaray³⁰. Les propos sur l'autoérotisme féminin ont sans doute à l'époque créé plus de surprise qu'ils n'en créeraient de nos jours. Même si la révolution sexuelle avait cours pendant les années soixante-dix, les femmes connaissaient mal leur corps et plusieurs étaient encore au service du plaisir masculin. En ce sens, *Le Pique-nique* est le reflet d'une évolution. Aussi importante que la sexualité, la sororité (interprétée comme étant nécessaire avec la présence de Diotime) remplace la rivalité que vivent supposément les femmes entre elles. Cette nouvelle valeur qu'est la sororité fait réfléchir aux rapports entre femmes et, indirectement, au rapport mère-fille, comme nous le verrons plus loin.

³⁰ Selon Jennifer Waelti-Walters, l'entreprise de dénonciation et de renversement de Bersianik, en regard du *Banquet* entre autres, démontre qu'elle s'est attaquée à l'un des « bastions textuels » de la suprématie masculine pour décrire un monde par et pour les femmes (Waelti-Walters, 1980, 103).

Tous ces renversements nous permettent d'affirmer que l'ironie du *Pique-nique sur l'Acropole* a servi la cause féministe et qu'elle peut encore le faire, puisque la recherche intertextuelle force la lectrice ou le lecteur actuels à ne jamais oublier les sources de la misogynie. En extrapolant un peu, elle ou il peut réfléchir aux sources de l'homophobie et du racisme, qui sont malheureusement toujours présents. *Le Pique-nique sur l'Acropole* constitue ainsi une mémoire originale de l'éveil des femmes, ce que montrera par ailleurs l'analyse des figures mythiques.

4. Analyse des figures mythiques et des motifs

Louky Bersianik interroge la mythologie afin de permettre aux femmes de « capter une certaine mémoire très ancienne, encore inutilisée et chargée à bloc d'énergie potentielle » (Bersianik, 1990, 253), de créer des images libératrices pour leurs descendants (Gould, 1990, 172) et de réhabiliter la relation mère-fille que les mythes misogynes ont empêchée (Gould, 1991, 43). Elle voudrait prouver que la matrice maternelle est toujours bien vivante, contredisant ainsi le concept de « maternité mâle » que la philosophie a véhiculé (Bersianik, 1990, 251-252). Les quêtes féminines prennent souvent la forme d'une recherche du maternel parce que la mémoire des femmes a été faussée et que le maternel en a été effacé. Qu'en sera-t-il de cette mémoire lorsque les nouvelles technologies de la reproduction (N.T.R.) auront effacé la mère³¹? Car si la science évacue les approches féministes, il y a fort à parier que seules les découvertes importeront, au détriment de la façon dont les matériaux humains seront utilisés et au détriment du féminin. Dans un tel contexte, les féministes luttent aussi pour une nouvelle éthique entourant la maternité. Ainsi, le corps féminin est omniprésent dans l'écriture de Bersianik, puisqu'il est le terrain sur lequel reposent les fondations du patriarcat (Rich, 1980, 51).

En se tournant vers les mythes, Bersianik évoque la domination masculine, la soumission de la femme, la rivalité ainsi que des moyens de mettre fin à ces conditions. La théorie d'Annis Pratt sur les motifs (ou schémas narratifs archétypaux) permettra d'enrichir l'analyse des figures mythiques et des thèmes privilégiés des féministes. *Le Pique-nique sur*

³¹ À ce sujet, lire l'article d'Isabelle Paré. 2004. « Qui sait ce que voudra dire "maman" demain ? », *Le Devoir*, 17 et 18 juillet, p. A1 et A8. Consulter aussi *La Main tranchante du symbole*, de Louky Bersianik.

l'Acropole ironise à propos de Zeus, qui symbolise le patriarcat à cause de l'étendue de son pouvoir et des nombreux viols qu'il se permet. Vu son importance, cette figure sera analysée en premier lieu, avec Astéria et Io, deux femmes violées. Suivra l'analyse de quelques figures rattachées aux motifs du viol, de la fuite, de l'enfermement, de la métamorphose : Daphné, Philomèle et Procné. Le mythe d'Iphigénie sera étudié sous l'angle du sacrifice humain, nécessaire au pouvoir patriarcal, et sous l'angle du matricide réel et symbolique (l'effacement de la relation mère-fille). L'effacement du féminin par les femmes elles-mêmes est rappelé par la voix d'Athéna que Bersianik exploite sans doute pour lancer un appel à la solidarité féminine. La réécriture du mythe de Déméter et Perséphone (ou Coré, Korè) met en scène des personnages féminins qui se découvrent mutuellement à l'aide de jeux de rôles abolissant la hiérarchisation des rapports dans le but d'établir une réciprocité. Ce mythe a un grand potentiel de subversion, car il permet de montrer que l'intervention masculine n'a pas toujours raison de la relation entre femmes. Bersianik l'exploite du début à la fin de l'œuvre puisque ses personnages sont à la recherche de tendresse et de fusion. Contrairement à Déméter, Xanthippe, l'épouse de Socrate, n'est pas une femme éplorée : elle s'emploie à briser les tabous sexuels, à revaloriser le toucher (et non le regard, qui maintient une distance) et à promouvoir la réappropriation du corps. Elle permet aux femmes d'exprimer leurs craintes et leurs désirs, ouvrant ainsi la voie aux « sexualités plurielles », un thème quelque peu sacrilège au Québec pendant les années soixante-dix. La réunion mère-fille sera symbolisée par Déméter et Perséphone et par la « résurrection » d'une Caryatide à laquelle un personnage féminin donne vie. L'ensemble des figures revisitées permettra de voir où mène le renversement des valeurs patriarcales. Pour chacun des mythes retenus, l'analyse débutera par la version la plus connue du mythe auquel se rattache la figure; ensuite, les extraits de l'œuvre seront interprétés au féminin, en parallèle avec les motifs (Pratt). Débutons avec la figure de Zeus, patriarche de cet univers à transformer.

Zeus et les femmes violées (Astéria et Io)

Zeus est fils du Titan Cronos (ou Chronos) et de Rhéa³² (Belfiore, 651). Il serait né à Créta, en Crète, et, grâce à la ruse de sa mère qui se cache pour le mettre au monde, il échappe à son père qui a l'habitude d'avaler sa progéniture, par peur de se faire détrôner. Au

³² Pour les variantes sur le lieu de naissance de Zeus, consulter Belfiore, p. 152 et Grimal, p. 478.

lieu d'avaler son fils, Cronos avale une pierre que Rhéa lui présente dans un linge. On dit que Zeus a récupéré cette pierre, l'*omphalos*, vénérée comme « le centre du monde » (Belfiore, 651). C'est donc dire qu'il se considérait lui-même comme un dieu important. Des humains lui sont sacrifiés et, dans les *Hymnes à Zeus* de Callimaque, il est appelé « tout-puissant » (Belfiore, 651-653). Une fois adulte, Zeus oblige son père à vomir ses frères et sœurs, Déméter, Hadès, Héra, Hestia et Poséidon. Il combat contre son père et les Titans (Grimal, 478) et gagne la guerre avec ses frères (Belfiore, 652) ; ensuite, les hommes se distribuent le ciel (Zeus), le monde souterrain (Hadès) et la mer (Poséidon), mais c'est Zeus qui domine le monde (Belfiore, 652).

Zeus a quelques épouses, dont sa soeur Héra, et plusieurs unions avec des divinités et des mortelles³³. Comme son père Cronos, il avale le premier enfant qu'il a eu de Métis (« Sagesse »). Ensuite, il avale Métis lorsqu'elle est enceinte d'Athéna et il accouche de sa fille par la tête, d'où la prégnance du fantasme de la « maternité mâle » dans l'imaginaire masculin. Nous verrons plus loin que les femmes (même Métis) fuient Zeus pour échapper à ses assauts. S'il est vrai qu'il est avide de sexe, il semble vrai également qu'il est avide de pouvoir : dieu de la Lumière et de la foudre (Grimal, 477), il est responsable des phénomènes atmosphériques (Belfiore, 652). Il maintient l'ordre et la justice (Grimal, 478) et tous les dieux lui doivent obéissance (Belfiore, 652). Devant le palais de Zeus, le dieu dispose de la jarre des biens et de celle des maux, où il puise au besoin pour jeter des sorts aux humains (Grimal, 478). On peut voir là l'origine de la pensée dichotomique; par exemple, les notions de bien et de mal perdureront en théologie et nourriront la culpabilité des pécheurs en attente de rédemption. La figure de Zeus fait donc remonter la lectrice ou le lecteur aux origines du patriarcat et signale la pérennité de celui-ci par la voix de Xanthippe, la mémoire du groupe de femmes sur l'Acropole :

Les grandes figures de Zeus et d'Apollon qui étaient tellement craintes et vénérées dans mon temps, sont aujourd'hui pulvérisées et, si je ne m'abuse, oubliées depuis longtemps. Malgré cela, j'ai pu constater que leur « Église » était toujours debout. De quelle « Église » parles-tu ? dit Aphélie. Du patriarcat, bien sûr [...]. Ce culte du mâle a la vie dure on dirait. La croyance qu' « on peut être père sans l'aide d'une mère »

³³ Pour une vue d'ensemble des unions de Zeus, consulter le tableau de Grimal, p. 480.

[discours d'Apollon in *Les Euménides*, d'Eschyle] semble encore bien ancrée dans les esprits pourtant bien avertis de ce siècle. La mentalité est longue à changer c'est pas croyable ! Si j'avais su je ne serais pas revenue au vingtième siècle ! C'était encore trop tôt ! (PN, 92).

On peut lire que « l'Église » englobe les institutions patriarcales et qu'elle a effacé le maternel. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, cet effacement a toujours lieu, dans le domaine scientifique entre autres. Au chapitre des N.T.R., Bersianik déjoue le langage qui fait de la mère une simple « porteuse », un réceptacle, alors que son corps est actif dès la procréation (Bersianik, 1990, 96). En fait, elle ne se reproduit pas elle-même : elle crée plutôt un autre être, d'où l'argument que la maternité est source de création. Sur ce point, Bersianik cite Jean Rostand selon qui « "génétiquement, père et mère collaborent équitablement; embryologiquement, la mère est l'auteur principal" » Bersianik, 1990, 96)³⁴. Bersianik montre donc que la science androcentriste, au même titre que la volonté de puissance de Zeus, tend à évacuer le féminin en passant sous silence la misogynie de son approche.

En plus d'effacer le féminin, les récits sur Zeus ont véhiculé l'archétype du traumatisme du viol et, par le fait même, ils ont nourri la peur de l'homme chez la femme. L'un des plus fréquents archétypes dans l'écriture des femmes (Pratt, 1981, 4), le viol est l'antithèse de l'Éros chez celles-ci (Pratt, 1981, 24-25), ce qui justifie la réécriture de Zeus au féminin. La démonstration de Bersianik présente très ironiquement ce dieu comme un violeur auquel échappent les femmes en se métamorphosant en animaux :

On racontait [...] les déboires conjugaux du père des dieux, supercoq et grand oiseau de proie [...] et les incessantes métamorphoses auxquelles celles-ci [les nymphes] devaient avoir recours pour lui échapper. [...] Astéria avait dû se changer en caille [...] Callisto en ourse, Io en génisse [...] Ces bouffonneries de polichinelle n'étaient pas moins ridicules quand ce grand seigneur de l'Olympe se faisait passer pour un cygne ou pour un taureau afin de mieux « tirer son coup », ce qui provoquait l'hilarité générale sur la terre comme au ciel, car on disait que, malgré sa Toute-Puissance, Zeus était obligé de se déguiser pour triompher des femmes [...]. (PN, 67).

Ce passage raille allègrement Zeus (« supercoq », « grand oiseau de proie », « polichinelle », « grand seigneur de l'Olympe ») et reprend une expression biblique (« sur la

³⁴ Jean Rostand, *Maternité et biologie*, Paris, Gallimard, 1966, p. 75.

terre comme au ciel »); l'auteure ironise à propos de sa « Toute-Puissance » (les majuscules indiquent aussi l'intention ironique) puisque les femmes le rejettent bien qu'il soit un dieu. Cet extrait fait aussi référence à Astéria et à Io, qui sont des figures de moindre importance. Bersianik exploite aussi Daphné, Philomèle et Procné, que nous analyserons ensemble, puisque le traitement qu'en fait Bersianik conduit la lectrice ou le lecteur à chercher le sens des récurrences du traumatisme du viol. Astéria est la sœur de Létéo (Brunel, 2002, 1966), mère d'Apollon et d'Artémis (Belfiore, 86). Comme Zeus la pourchasse, elle prend la forme d'une caille, se jette à la mer et devient une île (Délôs) où Létéo donne naissance à Apollon et à Artémis (Brunel, 2002, 1966). Selon d'autres versions, Zeus change Astéria en pierre au-dessus de la mer et la fait remonter à la surface sur les prières de Létéo (Belfiore, 86). Enfin, Astéria engendre Hécate avec le Titan Persée (Mughini, 45). Io est une princesse de la race royale d'Argos, descendante du fils d'Océan, Inachos. Zeus en devient amoureux et la change en génisse blanche pour la soustraire à la jalousie de son épouse Héra. Poursuivie par un taon que Héra lui envoie, Io erre à travers la Grèce, l'Asie et l'Égypte. Elle reprend sa forme primitive pour accoucher du fils de Zeus (Épaphos). Les Égyptiens l'ont adorée sous le nom d'Isis (Grimal, 2002, 231).

Daphné

Daphné est la fille du fleuve Penée ou du fleuve d'Amyclas, fils du fleuve Eurotas, (Brunel, 2002, 499) ou du fleuve Ladon et de Gaïa (Mughini, 2001, 84). Dans la version d'Ovide, Apollon poursuit Daphné après l'avoir transpercée par une flèche de Cupidon. Enfin, pour échapper à Apollon, elle implore son père ainsi que Gaïa et se transforme en laurier. Cet arbre devient ensuite l'arbre sacré d'Apollon. Elle fuit les prétendants, car elle veut rester vierge et se consacrer à Artémis (Brunel, 2002, 499). Selon Brunel, Daphné « a été vantée par les Pères de l'Église comme étant la seule femme qui ait résisté au dieu païen Apollon » (2002, 502). Voici un passage du *Pique-nique* concernant Daphné et la dénonciation de la pratique du viol :

[...] Apollon, lancé à la poursuite de Castalia, puis de Daphné, vit la première disparaître dans un puits et la seconde se transformer en laurier. [...] J'ai lu dans le *petit Robert Deux* que, « malgré sa beauté et sa gloire, Apollon est malheureux en amour. Les nymphes et les mortelles fuyant ses ardeurs trouvent la mort ou sont violées par lui ». Tout à fait exact, dit

Xanthippe, ce qui montre bien que le viol des femmes résistant aux assauts sexuels n'est pas une invention moderne. (*PN*, 68).

On observe que le fils de Zeus, Apollon, a hérité des pratiques paternelles. La tradition se perpétue et, pour leur survie, les mortelles et les divinités se métamorphosent et se résignent à ne plus être elles-mêmes. Cette absence de réalisation de soi — ignorée par le dictionnaire qui plaint Apollon de devoir violer les femmes — rappelle que la justice fait parfois de la victime de viol une coupable (on dira qu'il faisait nuit, que l'endroit était isolé, qu'elle était attirante, etc.), comme si la femme n'avait pas la liberté de vivre sécuritairement à l'extérieur.

Philomèle

Contrairement à Daphné, Philomèle n'échappe pas au viol. Toutefois, la version connue du mythe révèle que l'art la libère du silence. Philomèle est la fille du roi d'Athènes, Pandion, et la sœur de Procné (Grimal, 368). Cette dernière est l'épouse de Térée, roi de Thrace (Belfiore, 508), qui viole sa belle-sœur Philomèle et lui coupe la langue afin qu'elle garde le secret. Il fait croire à sa femme que Philomèle est morte. Dans son silence, celle-ci fabrique une tapisserie qu'elle remet à la servante de Procné, ce qui lui permet d'être libérée. Pour se venger, Procné tue le fils qu'elle a eu avec Térée et elle le lui donne à manger. Obligées de s'enfuir après ce forfait, les deux sœurs se métamorphosent en oiseaux. Selon une version, Philomèle devient un rossignol et Procné, un épervier (Belfiore, 508); selon une autre version, Philomèle se métamorphose en hirondelle et Procné, en rossignol (Grimal, 368).

Sophocle, dans la tragédie *Térée*, utilise un mytheme semblable à celui du mythe de Philomèle, soit « la voix de la navette »³⁵, celle de la femme violée et mutilée (Brunel, 2002, 1566). On croit que Térée a voulu rendre muette sa belle-sœur barbare (pour les Grecs, quelqu'un qui ne parlait pas le grec était barbare), mais qu'il n'a pas réussi parce que la voix de la navette donne lieu à une création artistique (Brunel, 2002, 1567). Enfin, selon Patricia K. Jolin dont Brunel résume le propos, « le viol et la mutilation de Philomèle symbolisent la violence subie par les femmes dans une société patriarcale tandis que la "voix de la navette" »

³⁵ La navette est un instrument servant à tisser au métier. Voir *Le Robert*.

représente un mode d'expression et de création spécifiquement féminin» (Brunel, 2002, 1569).

Lisons ce passage du *Pique-nique* pour analyser ensuite ce que Bersianik dénonce et valorise :

Celle qu'on enferme : *on fait croire qu'elle est morte*. Celle qui en sait trop long : *on lui coupe la langue*. Le langage se rétrécit. Les corps se raréfient. Que des signes au lieu du corps. [...] Alors leurs mains racontent tout à la tapisserie. À mots couverts. Linéaires. En silence. Légères comme des plumes. Mouvements discursifs, vifs, de supination et de pronation. Et le fil de l'histoire qui court entre les deux, comme des cursives sur le papier. Chanson de gestes. *Elles sont changées en oiseaux pour en avoir trop dit !* PHILOMÈLE en hirondelle, PROCNÉ en rossignol. (PN, 17, Bersianik souligne).

Cette citation montre que la femme résiste à l'oppression par une prise de parole empruntant la forme d'un témoignage artistique. Les allusions à la tapisserie (métaphore du texte), aux plumes et aux mouvements discursifs renvoient au processus de la création littéraire et à la résistance des écrivaines féministes. De plus, l'allusion à la chanson de geste montre bien que l'écriture au féminin, qui passe par celle du corps, subvertit les genres littéraires. Finalement, nous comprenons que le savoir³⁶ des femmes poussait le patriarcat à les anéantir et qu'elles ne pouvaient pas exercer leur influence pour améliorer leurs conditions de vie.

Le mythe de Philomèle et de Procné renferme plusieurs motifs (celui du viol, de la mutilation, de l'enfermement et de l'insatisfaction en regard du mariage). Toutefois, Bersianik exploite surtout dans l'extrait précédent ceux de l'enfermement, souvent employé pour évoquer le mariage, (Pratt, 1981, 44) et de la mutilation, ce dernier étant subverti par le témoignage artistique. Ces deux figures, associées à l'oiseau, symbolisent le désir de liberté des femmes. Bersianik met en évidence le geste libérateur de l'écriture : les mains sont légères comme des plumes (plumes d'oiseau et stylo) et la tapisserie assure le fil de l'histoire. Il ne s'agit pas seulement de l'histoire de Philomèle, mais du lien entre le présent et le passé mythologique que l'on ne peut oublier. La tapisserie rappelle également le mytheme associé à

³⁶ Selon Madeleine Gagnon, « le savoir, c'est du pouvoir » (Roy, 1978, 51).

la figure de Pénélope, qui défait la nuit son ouvrage pour résister aux prétendants au trône. Dans un tel contexte d'enfermement, l'attente de Philomèle (comme celle de Pénélope) n'est plus passive : elle est un temps de création et de résistance, puisque « le langage intelligent et intelligible n'est pas le fait que de mots » (*PN*, 191). Ainsi, la réécriture des mythes au féminin valorise l'image libératrice sans surestimer le rationnel propre aux discours patriarcaux. Louky Bersianik ne fait pas que dénoncer les abus permis par le patriarcat. En regard du viol, elle propose une re-vision de la notion de justice. À cette fin, la narratrice relate le viol d'une prostituée (*PN*, 213) et avance que les juges ont la même « moralité » que les violeurs; elle renvoie aussi à Jacques Lacan, qui aurait sans doute dit, prétend-elle, qu'il ne peut y avoir de viol puisque « [...] la femme n'existe pas » (*PN*, 215). Une fois de plus, Bersianik insiste sur la convergence de tous les discours patriarcaux (ici la mythologie, le droit, la psychanalyse) et sur la nécessité de la résistance féministe. Pour conclure, retenons que Philomèle et Procné, chez Bersianik, incarnent la résistance et la sororité, car elles sont complices. La réécriture de ce mythe a aussi servi à dénoncer l'approche de la justice en regard du viol. Il reste à souhaiter que dans un monde repensé au féminin, les métamorphoses des femmes ne soient plus nécessaires pour échapper au violeur, comme à l'époque où Eschyle a écrit *Agamemnon*.

Iphigénie

Iphigénie a pour père Agamemnon, qui est l'une des figures principales de la Grèce antique. Il a été roi de Mycènes, d'Amyclées, de Sparte et d'Argos (Belfiore, 21). Dans *Illiade*, on le compare à Zeus, à Poséidon et à Arès; il est « magnanime, chevaleresque, majestueux, puissant » (Belfiore, 22). Il épouse Clytemnestre après avoir tué Tantale, son premier mari, et ils ont quatre enfants : Iphigénie, Électre, Chrysothémis et Oreste. Clytemnestre est une figure « inquiétante » comme celle de Médée ou Phèdre; elle serait d'origine humaine, contrairement à sa sœur jumelle Hélène, d'origine divine³⁷ (Brunel, 2002, 438). On la présente comme une vieille femme ou comme une « femme virile », car elle s'est révoltée contre son mari (Brunel, 2002, 440).

³⁷ Les deux sœurs ont pour mère Lédà, qui s'unit une même nuit avec Zeus et Tyndare, un mortel. (Brunel, 2002, 438).

Le mythe d'Iphigénie fait partie du récit fabuleux de la famille des Atrides et il « vise à donner une origine mythique à la Grèce » (Brunel, 2002, 987). Il rend une image de la vie publique, car il est associé à une expédition militaire qui débute quand des vents défavorables empêchent le père d'Iphigénie, Agamemnon, de prendre la mer pour aller venger son frère Ménélas (Brunel, 2002, 987). Le devin Calchas lui dit alors de sacrifier sa fille Iphigénie à la déesse Artémis, ce que fait Agamemnon en tentant de l'immoler. Dans la tragédie d'Euripide, *Iphigénie en Tauride*, elle est sauvée par Artémis (Brunel, 2002, 987), car celle-ci lui substitue une biche au moment du sacrifice et s'enfuit avec elle en Tauride pour en faire l'une de ses prêtresses, qui a pour fonction notamment de tuer les étrangers. D'ailleurs, Iphigénie aurait épargné de la mort son frère Oreste, et ce geste prouve qu'elle « symbolise le courage proprement féminin d'incarner la vérité sous le regard des dieux » (Brunel, 2002, 1991). Toutefois, dans *L'Orestie*, d'Eschyle, Iphigénie meurt à Aulis (Eschyle, *Agamemnon*, 154). Voici comment sa mère, Clytemnestre, interprète le geste d'Agamemnon : « Lui [Agamemnon], il a estimé la vie de sa fille à l'égal de celle d'une brebis [...] il a immolé sa propre enfant, le fruit bien-aimé de mes entrailles ; et c'était pour charmer les vents de Thrace ! » (Eschyle, *Agamemnon*, 154).

Après une longue absence, de retour d'Ithaque avec la prophétesse Cassandre devenue sa maîtresse, Agamemnon est assassiné par Clytemnestre³⁸ qui, selon les versions, a voulu venger sa fille ou exprimer sa jalousie envers Cassandre. Oreste, le fils d'Agamemnon et de Clytemnestre, tue sa mère. Dans la tragédie d'Eschyle, Électre renie sa mère lors de ses libations près du tombeau d'Agamemnon : « Écoute aussi, ô mon père ! mes vœux pour moi : donne-moi un cœur plus chaste que celui de ma mère, des mains plus pures » (Eschyle, 165). Voici les paroles d'Oreste avant le matricide : « Que je la tue, après je meurs content » (Eschyle, *Agamemnon*, 175). Le fils et la fille renient donc Clytemnestre. Comme le fait observer Marianne Hirsch, l'histoire d'Électre est une histoire de répression des rapports mère-fille et de sororité (Hirsch, 1989, 30). Bersianik, nous le verrons, s'emploiera à dénoncer cette indifférence à l'égard du sort de ses semblables en créant des personnages féminins solidaires (elle aborde l'excision et l'usurpation du maternel, entre autres).

³⁸ Dans les poèmes épiques, soit dans les plus anciennes versions de la légende, Clytemnestre ne tue pas son mari. Chez les tragiques, elle devient complice de son amant Égysthe (Grimal, 97).

Bersianik a retenu la tragédie d'Eschyle pour subvertir le mythe d'Iphigénie³⁹. D'entrée de jeu, la narratrice du *Pique-nique* précise que sa mémoire d'écrivaine entremêle à sa fiction les prénoms appartenant à la mythologie : « On obtient des noms comme AVERTINE [...] ADIZETU, AGAMEMNON, IPHIGÉNIE [...] » (*PN*, 16). Non seulement, ceux-ci indiquent la prégnance de l'Histoire dans l'imaginaire, mais ils donnent le ton de l'œuvre en plus d'indiquer des pistes concernant les motifs : Iphigénie n'est pas tuée par son père « au hasard des pages » (*PN*, 16), et l'on s'attend donc à entendre une « vérité » autre que celle des récits mythiques. Dans l'une des fables où apparaît Iphigénie, son père « s'occupe à jeter les morceaux dépecés de sa fille sur le gril car tous doivent se nourrir d'elle [...] » (*PN*, 58). Il y en aura pour tous, car on trouve toujours une femme morte quelque part, ce que l'œuvre redit de différentes manières. À ce sujet, Claudine Potvin affirme que Bersianik crée une mémoire mythologique du futur afin que « les philosophes mâles ne dévorent plus les femelles de leur espèce changées en venaison » (Potvin, 1994, 117). Il s'agit là d'un bon exemple d'effacement des valeurs anciennes par la voie de la réécriture du mythe. Selon plusieurs anthropologues auxquels renvoie Potvin, la nourriture et le sexe font universellement l'objet d'associations verbales, laissant sous-entendre qu'à la limite, la chair de la femme, réduite à celle de l'animal, peut devenir consommable. Plus loin, Bersianik tente de réhabiliter la relation mère-fille en déplorant le fait que le sacrifice d'Iphigénie n'ait pas été dénoncé : « INFANTICIDE PRÉMÉDITÉ, NON JUGÉ, NON CONDAMNÉ, QUE SEULE LA MÈRE DE L'ENFANT POUVAIT VENGER (CLYTEMNESTRE T'AIME, IPHIGÉNIE) » (*PN*, 101). Dans un même souffle, il est écrit que des femmes pleurent, râlent, mais qu'« ELLES COMMENCENT À GROGNER, À HURLER » (*PN*, 101). Il est clair qu'Agamemnon n'est pas présenté comme un père aimant, car il s'est enfermé dans sa Loi mortelle (*PN*, 102), et que la réaction des femmes annonce un temps nouveau. Il est clair aussi que l'amour maternel était nécessaire à la survie de la fille et que la solidarité entre sœurs aurait été souhaitable, puisque l'attitude d'Électre prouve qu'elle aime davantage son frère et son père, « l'immolateur, l'assassin de sa sœur » (*PN*, 90).

³⁹ En plus des marques intertextuelles de la tragédie d'Eschyle, on peut lire à la fin de l'œuvre de Bersianik le « Petit répertoire des traces » où apparaissent ses sources.

Selon Patricia Smart, Iphigénie fait partie de « la même constellation de femmes-mortes-avant-d'avoir-vécu qui seront ressuscitées par la parole de l'écriture » (Smart, 1991, 31). Chez Bersianik, les personnages d'Avertine et d'Adizetu incarnent une Iphigénie ressuscitée qui refuse « l'excision psychologique », la perte de mémoire. Et si la mémoire fait défaut, les personnages s'inventeront des fables comme celle-ci :

Quelque temps après, Femme revoit Iphigénie en chair et en os... avec tous ses membres apparemment... [...]. Iphigénie lui dit qu'elle s'appelle Avertine. Femme n'en croit pas un mot... Elle prend tout le monde à témoin. Elle jure que c'est bien là la même personne qu'elle a VUE MORTE. « On l'a TUÉE... Comment ? Pourquoi ? Où s'en est allé son sang ? Qui l'a tuée ? Je ne le saurai jamais, dit Femme, car elle ne veut pas répondre à mes questions. Et maintenant, elle dit qu'elle s'appelle ADIZETU ! »⁴⁰ (PN, 59).

Alors qu'Iphigénie a consenti à son propre sacrifice dans la tragédie d'Eschyle et qu'elle incarne les femmes tuées, dont on a effacé les traces du meurtre, Adizetu sera celle qui parle. Comme Philomèle, cette dernière devient chez Bersianik une figure de résistance par la prise de parole : Adizetu révélera les étapes et les conséquences de l'excision chez les petites filles. Les personnages de Bersianik rejeteront les gynocides, dont l'excision est une forme, puisque la souffrance physique et la perte de jouissance sexuelle portent atteinte à l'intégrité du corps féminin et font des femmes des êtres fragmentés, divisés, lorsqu'elles n'en meurent pas : « [...] GYNOCIDE ACTUEL ET ARCHAÏQUE RÉPÈTENT-ELLES AVEC COLÈRE, PARTOUT SUR LA TERRE DES HOMMES OÙ LES HOMMES ONT BESOIN DE CASTRER LES FEMMES POUR SE PROUVER QU'ILS SONT DES HOMMES ! » (PN, 264). De même, l'excision servira à dénoncer aussi le silence imposé aux femmes contemporaines ainsi que l'occultation de leur contribution, qui est aussi une forme de gynocide. Bersianik renvoie à un ensemble de pratiques comme le viol, l'excision, le matricide (toutes gynophages, en quelque sorte), etc., pour illustrer les mille et une manières d'anéantir la femme. Ainsi, par la voie du mythe, Bersianik parvient à prouver que la misogynie des Anciens imprègne encore la mentalité masculine.

Dans la fable de Bersianik, Iphigénie est mutilée et avalée par sa famille ; la réécriture met en relief l'ultime fragmentation de la femme, qui voit sans cesse s'agrandir

⁴⁰ En italique dans le texte.

l'écart entre ses désirs et leur réalisation. Le sentiment de fragmentation (« split consciousness », Pratt, 34, 35) touche autant le physique que le psychique à cause des représentations anciennes, comme celle d'Aristophane⁴¹, que déconstruit Adizetu :

[...] ça lui faisait penser au mythe d'Aristophane mais que ça n'était pas pareil. D'après elle, les femmes humaines sont comme coupées en mille morceaux et leur vie se passe à trouver les morceaux et à les recoller aux bons endroits. Tandis que les hommes humains sont coupés en deux morceaux seulement, la tête d'un côté, le sexe de l'autre, et qu'entre les deux il y a le corps qui flotte sans savoir s'il appartient à la tête ou au sexe [...]. Ensuite, elle m'a dit en confidence de me méfier des lames de rasoir de les éviter à tout prix. (*PN*, 142-143).

Un personnage évoque de nouveau une mutilation et, cette fois, celle-ci prive la femme de jouissance sexuelle. Heureusement, *Le Pique-nique* connaît des revirements plus positifs, comme la renaissance d'Avertine vers la fin de cette recherche collective d'identité :

MOI, Avertine [...] Renvertine, [...] Advertine [...] je vous dis à vous mes amies [...] je vous dis qu'un jour, je vais me tour-noyer, car, je veux VIVRE. Saviez-vous que je ne suis pas née ? Je veux NAÎTRE à mon tour et c'est pour cela que je me noie dans la mère Égée, là où elle est enceinte de mes os. (*PN*, 217).

Sur un ton prophétique, Avertine annonce sa venue au monde comme sujet (les mots « Moi » et « je », répétés sept fois, le montrent bien) ; elle informe son entourage qu'elle renversera l'ordre établi pour advenir (comme l'indique la création des prénoms « Avertine », « Renvertine » et « Advertine »). Avertine a pour témoins ses amies, et la noyade correspond cette fois non pas au motif de la dissolution, mais à celui de la renaissance. Elle était donc une morte-vivante. La « mère Égée » devient alors la métaphore des eaux maternelles ; comme l'Acropole, cette mer, l'un des berceaux patriarcaux, est désormais marquée par le mouvement des femmes.

Luce Irigaray a raison d'affirmer que la société et la culture ont fonctionné originellement sur un matricide (Irigaray, 1981, 15). Selon cette théoricienne dont Marianne Hirsch résume le propos, Clytemnestre représente celle qui est exclue de la culture et de l'ordre symbolique. Elle doit mourir, car elle va à l'encontre du modèle de la « mère

⁴¹ Le mythe sur « l'humanité primitive » est développé entre les p. 67 et 70, suivi de « L'origine de l'humanité actuelle », dans *Le Banquet*.

vierge » : elle est passionnée (elle a pris Égisthe pour amant), elle est active politiquement et elle a tué son mari (Hirsch, 1989, 30). La rage est une marque de subjectivité (Hirsch, 37) ; or, Clytemnestre ne peut être un sujet puisque sa rage est évacuée dans le récit du sacrifice d'Iphigénie. Sa révolte aboutira à un meurtre, mais elle sera ensuite victime de son propre fils, comme si la mort était la seule solution pour la femme « fautive ». De plus, la notion de matricide est évacuée puisque, selon la conception de la maternité chez Eschyle, à qui Bersianik renvoie, « il est décrété qu'il n'existe aucun lien de parenté entre la mère et l'enfant. » (Bersianik, 1990, 185). Les conséquences d'une telle affirmation sont malheureuses : le maternel est effacé dans la tragédie classique tout comme le sera la femme dans la théorie lacanienne (nous avons vu antérieurement que, selon Lacan interprété par Bersianik, le viol ne pouvait pas avoir lieu puisque la femme n'existe pas) ; le parallèle entre Eschyle et Lacan montre la prégnance et la permanence de la misogynie en sciences humaines. Quant à la tragédie de *L'Orestie*, elle véhicule l'idée que la femme et l'enfant sont au service de la loi du Père, puisqu'ils sont aisément sacrifiés. De nos jours, les féministes continuent de souligner la violence d'un pareil dénouement, que ce soit dans la fiction ou les actualités qui font état de drames familiaux où femmes et enfants sont pris en otages et même assassinés par le mari ou le père.

Athéna

L'Orestie, d'Eschyle, met en scène Athéna⁴². Dans un article sur cette divinité, Pierre Brunel mentionne que son vote a mis fin à la polémique entourant le meurtre de Clytemnestre : Athéna décide de l'acquittement d'Oreste, qui a tué sa mère. Dans *Le Pique-nique*, Athéna est présentée comme une femme qui nie le maternel. Voyons d'abord la version la plus connue du mythe pour mieux comprendre la critique de Bersianik.

La déesse Athéna est née de la tête de Zeus, qui avait avalé sa mère, Métis, ainsi que nous l'avons vu. Le récit mythique raconte que lorsque le mal de tête de Zeus devient trop souffrant, Héphaïstos (ou Vulcain) lui fend le crâne ; sa fille vient au monde cuirassée et

⁴² Voici une réplique de Minerve (Athéna) dans *Agamemnon* : « Je n'ai pas de mère à qui je doive la vie ; ce que je favorise partout, c'est le sexe viril : il a tout mon cœur, mais non pas jusqu'à l'hymen. Je suis complètement pour la cause du père. [...] Et, Oreste, même à suffrages égaux, doit être absous » (Eschyle, 1965. *Théâtre d'Eschyle*. Québec : Bélisle Éditeur, trad. d'Alexis Pierron, éd. rev. et corrigée, 256 p., p. 217).

poussant un cri guerrier (Grimal, 57). On dit que la hache d'Héphaïstos est « la lumière du matin [qui] ouvre, [...] illumine la face ou le front obscur du ciel » (Brunel, 2002, 193) et que la fonction d'Athéna est d'éveiller les hommes (Brunel, 2002, 193). Déesse guerrière, elle aurait aidé Ulysse lors de son retour à Ithaque et, par le fait même, « elle symbolise l'aide apportée par l'esprit à la force brutale » (Brunel, 2002, 193). Les douze dieux de l'Olympe l'ont nommée souveraine de l'Attique après sa participation à divers combats (Grimal, 57). À Rome, on associe Athéna à Minerve; à Athènes, elle est la déesse de la Raison et la protectrice des fileuses et des tisserands (Grimal, 57). On dit qu'elle a inventé le char de guerre et l'huile d'olive (Grimal, 58). Elle échappe de justesse au viol d'Héphaïstos; en effet, la Terre recueille la semence du dieu, qui ne fait que frôler sa cuisse. Athéna s'occupe donc du fils de Gaïa (la Terre) et d'Héphaïstos, Érichthonios, et elle demeure vierge (Grimal, 57). Aristophane s'est moqué de la soi-disant bisexualité d'Athéna (Brunel, 2002, 195), mais son ambivalence se situe également ailleurs : elle est la déesse au regard terrible, mais à la voix bienveillante (Brunel, 2002, 195). Selon Nicole Loraux, que cite Brunel, Athéna ne connaissait peut-être pas son corps, puisqu'elle se cachait dans ses « enveloppes multiples » (Brunel, 2002, 195). On peut lire peu de choses sur la relation entre Athéna et sa mère adoptive, Artémis, ce qui peut expliquer cette méconnaissance du corps. Nous verrons que la figure d'Athéna, comme celle de Clytemnestre, questionne la place du maternel.

Le fait que Zeus avale Métis constitue un matricide selon Monique Schneider, qui se demande s'il est dû à la « [h]aine du féminin ou [à une] passion excessive pour le pouvoir dont il est porteur [...] » (Schneider, 1993, 113). Qui pourra le savoir, lorsque l'on connaît la peur de Zeus d'être détrôné par ses enfants (une peur héritée de son propre père) et son amour du pouvoir ? Toutefois, il est admis que l'homme croit que la femme, qui donne la vie, peut aussi donner la mort.

En revisitant la figure d'Athéna, Bersianik démontre que certaines femmes s'associent aux hommes pour accéder au pouvoir sans en modifier ni le sens ni la portée. Elles assimilent la loi du Père et deviennent responsables de leur propre aliénation :

Écoutez la voix d'Athéna à Delphes se faire l'avocate des mâles pour écraser les mères. C'est elle la déesse guerrière et non pas un dieu, qui est le symbole de la civilisation grecque, berceau des civilisations misogynes, de la nôtre en ce siècle moderne encore, ici et partout. [...] Mais elle

proclame qu'elle n'a pas de mère à qui elle doive la vie puisqu'elle est sortie de la tête de Zeus comme Ève de la côte d'Adam. La grossesse d'Adam. La maternité mâle. Le Phallus pour l'Utérus. Spoliation, spoliation. Escroquerie. Supercherie. Tel est le pouvoir patriarcal institué dans le but de dépouiller les femmes de leur pouvoir afin d'en revêtir les *andres*. Tel est ce pouvoir et il doit être renversé. (PN, 224).

Cet extrait fait entendre une critique de la femme non solidaire de ses semblables, qui répète le discours patriarcal. Le choc ainsi créé peut déboucher sur un mouvement de solidarité des femmes, à qui Bersianik révèle l'emprise du discours patriarcal pour provoquer son renversement. *Le Pique-nique sur l'Acropole* tend donc à prouver que les origines du patriarcat sont très lointaines, mais que celui-ci a un impact encore important sur les sociétés occidentales (la Genèse aussi oublie la mère d'Ève, et les fidèles — hommes et femmes — ne retiennent que la faute de celle-ci). Bersianik ironise sur le viol d'Athéna : « Un enfant naît de ces amours aveugles entre la Terre, la laine et le sperme d'Héphaïstos ! Cet enfant "vulcanisé" [...] est élevé par Athéna elle-même, probablement parce qu'il s'en est fallu d'un fil — de résistance — pour que cet enfant fût le sien » (PN, 87). Selon Christine Downing, Athéna a servi de bouc émissaire à plusieurs femmes et elle suggère de voir cette divinité comme l'enfant abandonnée et, parfois, comme l'intermédiaire dans un couple (Downing, 1996, 108, 134). Aussi, Downing constate à son contact à quel point le lien père-fille peut « dénaturer » la créativité de la fille (Downing, 1996, 111). L'interprétation de Downing vient donc nuancer les perceptions que l'on peut avoir envers Athéna⁴³. Cette auteure avance également que la pensée binaire ignore la complexité des êtres, ce qui a pour conséquence de réduire leur personnalité à quelques traits, une tendance que l'on retrouve dans les récits bibliques et mythiques — et sans doute dans l'interprétation qu'en fait Bersianik. Si les figures d'Athéna et de Clytemnestre revues par Bersianik servent à dénoncer l'effacement du maternel et l'adhésion de certaines femmes au patriarcat, le mythe de Déméter et Perséphone porte sans contredit sur la force du lien mère-fille.

⁴³ Annis Pratt reprend les propos d'Esther Harding (in *Woman's Mysteries*, p. 122) qui donnent un autre éclairage sur Athéna et Daphné : « [they] are archetypes of womanhood whose sexuality [...] is intimately related to the power of being "one-in-themselves". » Cette expression signifie que la sexualité féminine ne repose pas sur la sexualité masculine.

Déméter et Perséphone

Selon Pierre Brunel, le mythe de Déméter et Perséphone (ou Coré/Korè)⁴⁴ est l'un des plus tragiques de la Grèce. Déméter occupe une place de choix dans l'Olympe, car elle est la déesse du blé et la patronne des travaux des champs (Hésiode, in Brunel, 2002, 516, 517) et la première à établir des lois (Belfiore, 187). Cette divinité est une figure de la terre cultivée, alors que Gaïa symbolise la terre cosmique. De son union avec Iason naît Ploutos, nom qui signifie « Richesse ». Perséphone naît de l'union entre Déméter et son frère Zeus. Ce dernier, à l'insu de Déméter, promet sa fille au dieu des enfers, Hadès. Pendant que Perséphone cueille des fleurs, ce dernier l'enlève⁴⁵. Son long cri de désespoir remplit sa mère d'angoisse, de sorte que Déméter ne veut pas retourner occuper ses fonctions divines sur l'Olympe. Par conséquent, les Grecs sont menacés de famine. Comme Déméter est une déesse de la fertilité, Zeus la prie de revenir ; elle en arrive à un compromis parce que Perséphone, ayant mangé les fruits d'une grenade aux Enfers, appartient désormais au royaume des morts. Le compromis est que Perséphone peut revenir sur terre en été, mais qu'elle doit retourner au monde souterrain à l'automne pour assurer la survie des Grecs (Brunel, 2002, 519).

Ce mythe est en relation avec le cycle des saisons, donc avec la « résurrection de la nature » (Belfiore, 188). Une tradition veut que les hommes ont pu se tenir debout à partir du moment où Déméter a inventé les céréales (Bonnefoy, 280). Au contact de cette divinité, l'initié comprend que la terre ne reçoit pas que les morts, mais qu'elle est « la réserve inépuisable des semences [...] » (Bonnefoy, 282). De plus, à Éleusis, où Déméter avait instauré ses mystères après les retrouvailles avec sa fille (Rich, 1980, 236), « les différences entre les hommes sont abolies : sexe, statuts, ethnies n'ont plus cours ; les esclaves, les femmes et les non-Grecs ne forment qu'une seule humanité » (Bonnefoy, 282). Cet effacement des différences signale que le mythe aidait les hommes et les femmes à dépasser la peur de l'Autre et cela explique en partie pourquoi les écrivaines féministes ont repris le mythe de Déméter et Perséphone. D'une part, on y voit le pouvoir féminin lié à la fertilité (à

⁴⁴ Nom signifiant « la jeune fille vierge » (Brunel, 2002, 1540). Chez les Latins, elle correspond à Proserpine.

⁴⁵ Perséphone a pu être enlevée par Poséidon (Rich, 1980, 236).

l'agriculture) et au social (car elle a établi des lois); d'autre part, on voit la proximité nécessaire à la relation mère-fille, occultée en général par la mythologie et la religion judéo-chrétienne.

Comme sa mère, Perséphone semble réunir les deux mondes : elle est une figure de l'entre-deux puisqu'elle constitue « non seulement le trait d'union entre le monde des *inferi* et celui des *superi*, mais cette oscillation symbolise surtout le rythme de la nature », la force de la lumière qui efface celle des ténèbres. Par conséquent, elle « est une figure d'unité dans la dualité entre la vie et la mort » (Brunel, 2002, 1540, 1541) ; elle est aussi une figure de réconciliation « lumineuse » avec le monde parce qu'elle revient sur terre. Parce qu'elle a mangé des graines de grenade, le Moyen Âge l'a associée à Ève, tentée par la pomme (Brunel, 2002, 1541). Pierre Brunel se demande si la découverte de l'enfer n'est pas tout simplement la découverte de soi, l'enfer pouvant être en nous (Brunel, 2002, 1541, 1542). En psychanalyse, Jung et Kérényi associent Perséphone à une crise existentielle, à l'idée de dislocation d'un individu qui se sent entre deux mondes, ce qui peut correspondre au sentiment de fragmentation que ressent la femme dans le système patriarcal.

Les féministes, elles, interprètent ce mythe comme le mouvement de séparation et de rapprochement entre la mère et la fille, entre la fille et l'amant, un mouvement nécessaire à la réalisation de soi (Hirsch, 1989, 35). Selon Adrienne Rich, le courroux de Déméter provoque le miracle (tout comme la Passion du Christ le fait ressusciter) et « [l]a véritable signification des Mystères était cette réintégration de la mort et de la naissance à un moment où l'éclatement patriarcal semblait les avoir entièrement disjointes » (Rich, 1980, 237).

Dans *La Main tranchante du symbole*, Louky Bersianik écrit que c'est en bande que les femmes (et les déesses) sont les plus efficaces. Elle mentionne les Sirènes, les Muses, les Parques, les Amazones, ainsi que Déméter et Perséphone (Bersianik, 1990, 254). Nous voyons naître là une volonté de rappeler la solidarité féminine et le lien mère-fille oubliés, voire occultés, par la culture patriarcale. Bersianik a re-visé la notion de mère, puisque, selon elle, retrouver la femme en la mère est nécessaire pour devenir soi-même une femme (Royer, 77). Selon Bénédicte Mauguière, il y a, chez Bersianik, le désir « d'affirmation par rapport à la réalité sociale qui ne lui correspond pas ainsi qu'une manifestation de l'identité par un retour à l'identité première, la mère, dont l'écriture des femmes garde intrinsèquement la

trace » (Mauguière, 1997b, 197). Mauguière avance que cette écriture renferme le refoulé de l'homosexualité féminine (1997b, 197), un phénomène qui se rapproche du concept d'oscillation bisexuelle entre la mère et l'objet libidinal masculin, défini par Hirsch à la suite de Freud. Comme l'affirme Mary Daly, les femmes des années soixante-dix ont rêvé à un temps et à un espace où la mère et la fille auraient pu se regarder en face avec fierté et comprendre que toutes deux avaient été victimes, mais qu'elles pouvaient devenir sœurs et amies dans un espace qu'elle nomme la marge (Daly, 1973, 149-150). Le mythe de Déméter et de Perséphone illustre à merveille cette situation.

Pour entamer l'analyse féministe de ce mythe, lisons un premier extrait ironique sur Déméter, suivi d'un autre où il y a la réécriture de la fusion entre la mère et la fille :

[...] mais vous savez qu'au Stadium d'Olympie où aura lieu la *compétition verbale*, les femmes ne sont pas admises. Il faudra que je me déguise en homme, à mes risques et périls. Risque de mort si tu vivais dans l'Antiquité, dit Xanthippe. Tu devrais te muer en prêtresse de Déméter. Elle a comme qui dirait son fauteuil réservé en face de la tribune des juges. [...] Elle est le seul élément femelle autorisé à assister aux mâles performances sportives des cerveaux. (PN, 171).

L'ironie explicite du passage précédent souligne une fois de plus l'exclusion des femmes (seulement quelques femmes privilégiées avaient le droit d'accéder à l'Olympe) et la sévérité de la loi du Père, car un simple écart de conduite pouvait mener une femme à la mort. L'extrait suivant, que nous lirons en quelques étapes, campe trois personnages (Avertine, Aphélie et Adizetu) dans les rôles de Déméter et de Perséphone :

Avertine s'assoit près d'Ancyl mais dès qu'elle voit Aphélie elle enlève sa clochette et la passe au cou de celle-ci : je te fais Chevalière de la Cloche du Bélier mais tu dois subir une épreuve. J'ai rencontré Mater Déméter qui cherchait sa fille et elle m'a dit : il y a si longtemps que ma fille m'a perdue je ne sais plus si je la reconnaîtrais. Alors je lui ai dit : c'est peut-être moi ta fille, je suis née de mère inconnue, il y a si longtemps qu'elle m'a perdue. Alors elle m'a dit : comment t'appelles-tu ? Ils disent que je m'appelle Avertine mais c'est un appel qui n'a pas été entendu. Alors Mater Déméter a dit : alors ce n'est pas toi parce que ma fille elle s'appelle Perséphone et j'ai entendu son appel d'épouvante quand elle a disparu. Aussi je te demande Aphélie si tu veux jouer avec moi. Tu serais la mère je serais la fille et tu me chercherais. [...] (PN, 203).

Dans un premier temps, une protagoniste doit subir une épreuve, ce qui est fréquent dans les contes et les mythes. Une fille prend conscience qu'une mère peut la chercher. Bersianik a retenu les prénoms de la mythologie ainsi qu'un mytheme important, le cri de Perséphone (« son appel d'épouvante »), qui avait rempli d'angoisse le cœur de Déméter. Le jeu de rôles où la mère est plus jeune que la fille vise à créer un rapport de réciprocité et à abolir le rapport d'autorité entre la mère et la fille :

Alors Adizetu se lève et dit : donne-moi ta place Aphélie, c'est moi qui serais la mère d'Avertine. Ah bon bien, je veux bien que cette femme de huit ans soit ma mère. [...] Alors Adizetu dit à Avertine : viens ici, toi. Je te cherche partout, tu dois aller t'étendre sur la natte derrière la hutte. Mais pourquoi dit Avertine. Parce que la lame de rasoir va passer par là. [...] [Avertine] dit : on va couper ton sexe de femme et tu ne pourras plus jamais avoir du plaisir. Ne mets plus ta main là, ça ne sert à rien tu n'as plus rien. Et elle se met à sangloter. Avertine se relève et la relève en même temps, elle la prend dans ses bras, elle la berce. J'étais si jeune ma petite maman dit Avertine à Adizetu, si jeune quand tu m'as abandonnée aux mains qui tiennent les couteaux. [...]. (PN, 204-207).

La fille reproche à la mère de l'avoir abandonnée au monde patriarcal en perpétuant une coutume meurtrière. Dans le monde occidental contemporain, cette excision symbolise l'éducation patriarcale que la fille reçoit d'une mère qui transmet la Loi, comme sa mère à elle, puisqu'elle n'a pas eu la chance ni le pouvoir de s'opposer et de s'instruire pour dénoncer les coutumes et pratiques aliénantes pour la femme. Cette transmission sans critique tue donc la relation mère-fille dès la petite enfance. Nous pouvons toutefois comprendre grâce à l'extrait précédent que des rapports de complicité peuvent s'établir dans la mesure où l'on dénonce ce qui leur fait obstacle. Cette nouvelle réciprocité est marquée par le verbe *relever* et la simultanéité du mouvement (mère et fille se relèvent ensemble, comme si la fille avait pardonné à la mère). La scène de réconciliation entre les deux personnages symbolise la mort de la mère phallique, celle qui obéit aveuglément à la loi patriarcale en pratiquant l'excision, et la force du lien entre la mère et la fille. Ainsi, par le biais de Déméter, toute femme peut réimaginer l'amour maternel et croire à une relation plus saine avec sa mère.

Dans le passage suivant, les jeux de mots entre *mer* et *mère* ainsi que le mélange du bleu et du vert virant au turquoise métaphorisent le désir de fusion :

Avertine va verser dans la mère sois sans crainte. Personne ne pourra m'en empêcher car la mère veille. Vers sont les yeux. Vermine est la bouche. Les bleus d'Avertine dans la mère feront un ciel turquoise. (PN, 207).

Pour la suite de l'analyse de ce mythe en regard de la relation mère-fille, nous retenons les théories féministes de Marianne Hirsch, Luce Irigaray, Annis Pratt, Christine Downing et Elizabeth T. Hayes. Nous avons vu que le mythe de Déméter et Perséphone est basé sur l'alternance entre la séparation et les retrouvailles. Selon Hirsch, « Persephone literally enacts "bi-sexual oscillation" of the Freudian female plot » (Hirsch, 1989, 102). Au plan narratif, cette alternance propre à la relation mère-fille offre un schéma moins linéaire que le schéma basé sur la relation oedipienne et elle a la particularité de laisser place aux relations féminines dans les récits (Hirsch, 1989, 36) ; en critique au féminin, on parle de la création, voire de la redécouverte, d'un monde prépatrilial (Downing, 1994, 2). À ce titre, *Le Pique-nique* constitue un exemple de schéma non linéaire, avec ses fables, ses jeux de rôles, ses « dits » qui entremêlent plusieurs voix, ses propos sur les sexualités plurielles et l'abolition de la hiérarchie dans les rapports entre les personnages. De plus, l'œuvre met uniquement en scène des personnages féminins.

Hirsch fait observer que depuis le dix-neuvième siècle, les protagonistes des romans ne veulent pas vivre comme leur mère. Au vingtième siècle, les romancières ont intégré la femme artiste (Hirsch, 1989, 10), un thème que renferme l'œuvre à l'étude. Plus tardivement, elles ont « écrit » le corps, comme le fait Bersianik : « Mon corps écrit comme un phagocyte, pour se régénérer [*sic*] [...]. Il a des histoires de femmes au fond du thorax [...] » (PN, 25). Notons ici, comme tout au long de l'œuvre, le lien entre le corps féminin mutilé, l'urgence d'en parler et le besoin de solidarité entre femmes. La scène de l'excision dénonce une pratique toujours actuelle et traduit une résistance face à la transmission d'une tradition dont l'origine semble se perdre dans la nuit des temps. Au lieu d'avoir l'impression de trahir sa fille, la mère, comme celle-ci, désire plutôt des rapports de tendresse ; elle brise donc la chaîne de la souffrance. Nous avons vu qu'elles se relèvent ensemble et que cette proximité crée la réciprocité. Selon Hirsch, la mère doit redevenir un sujet pour que sa fille le devienne ; pour Irigaray, la créativité des femmes serait liée à leur proximité avec d'autres femmes. Ainsi, Déméter crée quand sa fille est là, et Perséphone n'est heureuse qu'en

présence de sa mère (Irigaray, 1987, 146). La relation entre Avertine et Adizetu est de cet ordre. Certaines théoriciennes voient là un lien de dépendance qui peut empêcher la fille d'évoluer, mais il y a aussi plusieurs autres interprétations.

Le mythe de Déméter et Perséphone renferme l'archétype du viol, de l'enfermement dans le patriarcat en général et au sein du mariage (Perséphone vit aux Enfers avec Hadès). Bersianik actualise ainsi l'enfermement : « Nous attendons [...] que dorment les descendants de Thémistocle, les disciples de Socrate [...] et ceux de St Jacques Linquant, les archontes éponymes qui règnent dans chaque maison et donnent leur nom à quatre murs [...] » (PN, 83). Les femmes doivent donc effectuer une fugue pour disposer d'un espace à elles et échapper à la loi du Père (ici, la mention du nom du père est une métaphore de l'autorité masculine). Déméter unit les générations de femmes (Pratt, 1981, 170), ce que fait aussi le *Pique-nique* en réunissant la fillette (Adizetu), la femme mûre (Epsilon, entre autres) et la femme âgée (Xanthippe). Pratt associe ce mythe à la renaissance (« rebirth myth », Pratt, 1981, 170), ce que fait aussi Bersianik. En effet, le motif de réintégration apparaît dans l'extrait cité plus haut et que nous reprenons en partie : « Vers sont les yeux [de la mère]. [...] Les bleus d'Avertine dans la mère feront un ciel turquoise » (PN, 207). Selon Pratt, le mythe de Déméter et Perséphone « comprises a story of the rejuvenation of the mother in the personality of the daughter and of the daughter in the personality of the mother » (Pratt, 1981, 172), un motif présent dans l'extrait étudié. Pratt affirme aussi qu'exploiter ce mythe, c'est célébrer le féminin et exprimer le désir d'avoir un rôle valorisant dans la société. Ce sont là des valeurs nécessaires à « l'individuation », à la découverte d'un moi authentique (« values constituting totality of the self », Pratt, 1981, 176).

Christine Downing affirme que le mythe de Déméter et Perséphone peut être interprété comme une initiation à la sexualité — à cause du viol de Perséphone, parfois vu comme une initiation ou comme la métaphore de l'extension du patriarcat et à la maternité (Downing, 1994, 106, 225). Ce mythe encourage la sororité (Downing, 1994, 35-38) de même qu'il permet à la fille de pardonner à sa mère, ce que la scène de la natte montre malgré sa violence : « Adizetu se met à crier et à battre Avertine [...] elle lui maintient les bras par terre, elle lui écarte les jambes, elle lui bâillonne la bouche le nez et les oreilles [...] Avertine se relève et la relève en même temps, elle la prend dans ses bras elle la berce »

(*PN*, 204). Cette citation illustre que le mythe renferme à la fois la pathologie et la guérison⁴⁶ (Downing, 1994, 188). Sa réécriture ne fait pas que dénoncer l'intervention masculine négative : elle invite le lecteur ou la lectrice à modifier sa vision du pouvoir. Ce mythe illustre donc autant la perte de pouvoir que l'« empowerment » (grâce au compromis qui permet à Perséphone de revenir sur terre), ce qui facilite l'inclusion de la mère dans une généalogie de femmes. De plus, il peut nous dire quelque chose sur le sentiment de culpabilité et non seulement sur celui de la perte (Downing, 1994, 147-148). Quant au retour de Perséphone, actualisé par le jeu des retrouvailles mère-fille chez Bersianik, il symbolise le début d'un nouvel ordre (Downing, 1994, 215), comme le laisse entendre le passage suivant : « Quand les déesses vermeilles sortent de la légende pour marcher dans la rue, c'est qu'elles vont entrer dans l'histoire » (*PN*, 207). Ainsi, nous imaginons que les statues (bien souvent de marbre blanc) prennent vie et couleur (« vermeille ») ; le sang afflue. Quittant enfin leur socle, elles amorcent un mouvement irréversible pour ne plus être effacées de l'Histoire. En fait, elles annoncent le monde à venir, repensé au féminin.

Elizabeth T. Hayes affirme que le créateur ou la créatrice qui aborde le mythe de Déméter et de Perséphone se situe en regard de l'organisation politique, des systèmes construits (Hayes, 1994, 14). Dans *Le Pique-nique*, il est évident que la créatrice maintient une distance critique envers la société (par le biais de l'ironie et de la parodie, entre autres). Elle dénonce les pères (Socrate, Agamemnon, Freud, Lacan) et donne une voix à toutes les femmes, surtout à la mère et à la fille. Selon Hayes, « [t]he strong response of Western women to the Persephone myth arises in large part from its mythic presentation of their story — the story of women's struggle to gain subjectivity and voice in societies dominated by men » (Hayes, 1994, 2).

La figure de Déméter est solaire alors que celle de Perséphone renvoie au monde souterrain (à la créativité, à l'inconscient) ; les deux réunissent les contraires, le rationnel et le non rationnel, et contribuent à la réintégration dans le Tout (Hayes, 1994, 2-3)⁴⁷. Jung avait

⁴⁶ Au chapitre un, nous avons vu que l'une des fonctions du mythe est de guérir.

⁴⁷ Le texte original est le suivant : « The path to psychic wholeness lies in a conjunction of the opposites that every psyche contains at least in potential form — consciousness and unconsciousness, rationality and nonrationality, light and dark, life and death » (Hayes, p. 3).

déjà affirmé que les hommes ne comprenaient pas ce mythe comme les femmes. Depuis ce temps, des études sur le développement de la psyché confirment son opinion : le système de valeurs des femmes diffère de celui des hommes puisqu'elles privilégient le sens de la responsabilité face à l'Autre, l'interdépendance (Gilligan, 1986, 22, 23, 35) alors que les hommes sont plus à l'aise avec les droits et les lois (Gilligan, in Saint-Martin, 1999, 41). Il reste à espérer que cette nouvelle compréhension pourra changer les mentalités et modifier nos manières d'aborder la différence sous toutes ses formes.

Xanthippe

Déméter est une figure mythologique très connue, alors que Xanthippe, un personnage réel ignoré par l'Histoire, alimente les propos de quelques écrivaines féministes, dont ceux de Louky Bersianik et, nous le verrons, de Madeleine Gagnon. Voyons le rôle important que Bersianik invente à son intention et les valeurs auxquelles elle est associée.

Xanthippe, l'épouse de Socrate, est devenue une figure quasi mythique à cause de sa dualité : son caractère acariâtre est connu, mais Pierre Brunel affirme que l'on peut deviner son vrai visage et qu'elle vaut mieux que sa réputation même si Xénophon, un disciple de Socrate, a dit que Xanthippe « était la plus insupportable des femmes passées, présentes et à venir » (Brunel, 2002, 1927). Il semble que l'on puisse expliquer en partie ce mauvais caractère par le « culte socratique de la pauvreté » qui humiliait Xanthippe devant les invités. Socrate faisait preuve de patience envers son épouse parce qu'elle lui donnait des enfants (ils ont eu trois fils). Xanthippe est une figure de l'exclusion : elle est écartée des nombreux banquets auxquels assistait Socrate et celui-ci l'évince à l'approche de sa mort, après avoir consommé la ciguë. Xanthippe incarne donc la femme acariâtre, enfermée (jamais invitée aux banquets), insatisfaite en tant qu'épouse mais appréciée pour ses qualités de femme reproductrice.

Au chapitre I, nous avons vu que la famille et le couple peuvent devenir des lieux d'oppression (Firestone) et que la famille est le premier lieu où s'apprennent les rôles traditionnels. Bersianik reprend le couple Xanthippe-Socrate dans le but de modifier la vision des rapports entre hommes et femmes et de discuter de sexualité. Dans le *Pique-nique*, Xanthippe aborde la question du corps sous plusieurs angles : l'insatisfaction dans le cadre du

mariage, la sexualité de la femme âgée, le corps marchandise, le corps reproducteur, les tabous sexuels, les sexualités plurielles et la réappropriation de la jouissance féminine. Xanthippe est un personnage qui devient sujet, qui renaît au contact de ses semblables, ce qui constitue un schéma propre à l'écriture au féminin (Pratt). Afin d'éclairer la réécriture de cette figure chez Bersianik, nous présentons quelques points de vue féministes.

Selon Beauvoir, « Xanthippe est un des types féminins dont les hommes ont toujours parlé avec le plus d'horreur » (Beauvoir, 1976, t. 1, 262-263). En effet, avec le temps, l'épouse perd ses attraits aux yeux de l'homme, qui la perçoit désormais comme une matrone. Les romans qui portent la marque d'un rapport semblable appartiennent à la catégorie des « romans de mariage » (Pratt). Afin de situer le processus de réécriture autour de la figure de Xanthippe, nous mettons en parallèle les unions malheureuses entre Zeus et Héra ainsi qu'entre Socrate et Xanthippe. Christine Downing analyse la première : Héra, unie à son frère Zeus, est insatisfaite au sein du mariage, tout comme Xanthippe. À la recherche d'un homme qui ne ferait pas d'elle une femme victime, Héra a la capacité de se renouveler, de retrouver une forme de virginité (Downing, 1996, 91, 93). Cette forme de renouvellement fait penser à la renaissance de Xanthippe⁴⁸, qui a lieu grâce au toucher et à la parole dans la fiction de Bersianik. Zeus n'est pas un époux mais un géniteur (Downing, 1996, 90) dont les enfants, dieux et demi-dieux, continuent d'appliquer la loi du Père. De même, Socrate « subit » Xanthippe parce qu'elle lui donne des enfants, alors que la Xanthippe du *Pique-nique* recherche comme Héra un rapport de tendresse avec l'homme. Ainsi, Bersianik distingue les désirs de la mère de ceux de la femme, tout en soulignant que la femme âgée a une vie sexuelle active.

L'extrait suivant concerne l'isolement de Xanthippe et il critique la servitude de la femme. Rappelons que, selon Beauvoir, le mariage asservit celle-ci puisque sa vie se fonde à la vie familiale et sociale. Selon Mary Daly, la servitude empêche le mouvement (Daly, 1978, 55), et l'on sait que celle-ci devient encore plus grande dès la naissance d'un enfant si les rôles masculin et féminin demeurent stéréotypés. C'est ce qu'on voit dans cet extrait du *Pique-nique* :

⁴⁸ Analysée un peu plus loin.

Son mari est friand des banquets. À peine est-il arrivé chez son hôte que Socrate se fait laver les pieds par un enfant. Personne ne demande au philosophe de la vérité de protester contre l'esclavage. Elle [Xanthippe], elle est rarement invitée, autant dire jamais. Il arrive le dernier et on lui donne une place de choix. C'est le *gourou* de service au siècle de Périclès.[...] (PN, 44).

L'extrait qui suit montre aussi que la servitude existe encore, et il faut comprendre alors que la réécriture des mythes permet d'aborder des thèmes très actuels (comme le partage des tâches domestiques) :

Pendant ce *temps*, [en italique dans le texte] vingt-quatre siècles plus tard, veille de l'anniversaire de ce gueuleton empoisonné, l'épouse est à la maison chez son nouveau maître. Elle fait les sandwiches avec Aphélie au bleu regard et aux noirs cheveux [...]. (PN, 45).

La servitude implique une forme d'enfermement, un motif que Pratt a répertorié en littérature féminine. En plus d'enfermer la femme, le mariage l'isole de ses semblables, de sorte que les problèmes familiaux ont été longtemps vus comme relevant exclusivement du privé. Or, les expériences que les femmes ont partagées prouvent que plusieurs problèmes proviennent du système de valeurs patriarcal ; autrement dit, aux yeux des féministes, « la vie privée est politique ». L'extrait de dialogue suivant exprime l'insatisfaction de Xanthippe au plan sexuel, tout en s'attaquant à la psychanalyse androcentriste :

Car si les *philosophes de la vérité* ne sont guère portés sur la chose, les *Ψ de la vérité* aiment bien les femmes « une par une » comme Don Juan et sur un divan, quoique à distance... Mon maître actuel ne croit tout simplement pas au rapport sexuel. Mais à la différence de Socrate qui s'en foutait royalement, celui-ci préconise l'amour courtois. C'est charmant ! (PN, 172).

Le renvoi à Don Juan et au divan peut aussi bien évoquer la séduction qu'une séance de psychanalyse, selon nous. Le cas de Xanthippe soulève aussi la question de la solitude à l'intérieur du couple, une conséquence de la servitude et de la soumission, puisque le « maître » décide de l'évolution du couple où le désir féminin se trouve nié. Annis Pratt fait observer que le roman féministe met parfois en scène la femme seule ou âgée, que le patriarcat qualifie de sorcière ou d'« outsider » (Pratt, 1981, 125). Dans ce genre de récit, la femme réalise qu'elle a tout donné, mais qu'il lui est difficile d'avoir une vie agréable (Pratt, 1981, 129). Toutefois, certaines fictions présentent la solitude comme un moyen de

s'épanouir (Pratt, 1981, 131) ou comme une occasion de découvertes, ce que Bersianik suggère en faisant de Xanthippe une figure de femme dynamique au lieu d'une veuve éplorée :

Ayant pratiqué les deux sexes et sur plus d'un siècle, je peux vous assurer qu'il n'y a que les tout jeunes mâles pour rivaliser de tendresse et de sensualité avec les femmes. J'ajouterais peut-être les mâles sur le retour, mais comme j'ai encore l'âme grecque et antique, je suis fascinée par la beauté physique, et là aussi les femmes et les éphèbes remportent la palme, j'en rends grâce à Cypris et à la *Dixième Muse*. (PN, 173).

Il est clair que ce passage met en valeur la femme âgée qui recherche de nouveaux rapports entre les sexes (recherche de tendresse et de sensualité, de réciprocité, de plaisir). L'audacieuse Xanthippe brise également un tabou : celui de la relation entre une femme âgée et un jeune homme. Se dégage aussi le désir féminin, car Xanthippe exprime son attirance envers le beau, ce que seulement les hommes se permettaient d'exprimer aussi librement.

Le motif du viol des divinités, comme celui de l'enfermement vécu dans le cadre du mariage, met en relief le corps reproducteur de la femme sacrifiée, ce que la réécriture de quelques figures analysées antérieurement (Philomèle, Io, Daphné, entre autres) dénonce par la voix de Xanthippe :

Xanthippe dit qu'elle comprend la fuite en masse des femelles mythologiques devant l'ardeur fécondante des divinités mâles. Quelle plaie pour une nymphe d'être pourchassée et « aimée » d'un dieu ! [...] Ancyl dit : Seulement dans la mythologie ? Peut-être que bien des femelles humaines auraient cent fois préféré être condamnées à vivre sous la forme de cailles, d'hirondelles, de rossignoles, [...] ou même de fontaines, plutôt que d'avoir été violées, fût-ce par le « père des dieux. » (PN, 78).

Soulignons une fois de plus le lien entre le mythe et la réalité contemporaine, où le viol prend de multiples formes. Dans la tragédie d'Eschyle, Iphigénie est sacrifiée par son père et la relation mère-fille est anéantie. On peut affirmer qu'il s'agit d'un « vol » d'identité dans un monde bisexué, bigame, puisque la présence de la mère est essentielle au développement de la fille. L'extrait suivant compare l'excision à un « viol institutionnalisé » qui représente « [l]a négation unilatérale d'un sexe sur tout un continent [l'Afrique] » (PN, 154), une situation que dénonce la Xanthippe de Bersianik. Epsilon,

quant à elle, parlera « d'excision psychologique » (de frigidité) chez les femmes occidentales. Xanthippe a une opinion à ce sujet :

Il y a une explication à cela, dit Xanthippe. Si tu persuades quelqu'un qu'il n'a pas de langue, il ne parlera pas. De même, si le clitoris est nié, il ne fonctionnera pas. D'une part, on l'excise psychologiquement, on s'en occupe peu ou pas du tout dans le rapport sexuel (c'est peut-être une des causes qui fait que celui-ci est « impraticable »), on veut ignorer sa capacité de jouissance spécifique. [...] On n'est guère plus avancé sur ce chapitre que du temps de Socrate ! (*PN*, 160).

Cet extrait montre que la jouissance de la femme est non seulement effacée mais niée, et qu'il fallait re-viser la sexualité au féminin pendant les années soixante-dix (d'ailleurs, Bersianik intercale des extraits du rapport Hite dans l'œuvre). Xanthippe est lasse d'entendre les propos masculins sur la sexualité féminine ; elle dit à ses compagnes : « c'est une vraie manie séculaire chez les *andres* de vouloir à tout prix parler de notre jouissance dont par ailleurs ils ne savent strictement rien. Ça ne vous agace pas vous autres ? » (*PN*, 158). On voit là le désir de se réapproprier le corps féminin afin que la femme prenne en charge son corps et sa vie sexuelle, en même temps que la parole. Une telle responsabilisation favorise la réciprocité dans les rapports entre les sexes et évite donc la dépendance envers l'Autre.

On a parfois cru que la littérature féministe des années soixante-dix excluait totalement les hommes, mais le passage suivant nous informe qu'il pouvait en être autrement. En fait, pour en arriver à de nouveaux rapports de réciprocité, hommes et femmes ont du chemin à parcourir ensemble :

Les hommes ne sont pas tous des baise-minute, ni tous des impuissants, ni tous des paralytiques, ni tous des intouchables [...]. Pour peu que la femme leur fournisse quelques indications sur les modalités de sa propre jouissance, ils sont tout prêts à collaborer. Je [Epsilonne] connais un tas d'hommes de bonne volonté qui ne demandent pas mieux que d'apprendre la subtile mécanique de l'érotisme féminin. (*PN*, 135-136).

La sensualité fait partie intégrante de cette « subtile mécanique » : en regard du corps féminin et de la maternité, l'écriture de Bersianik privilégie des images qui valorisent les eaux maternelles, le sang, le toucher et le goûter. Les femmes peuvent de cette manière se

réappropriier l'expérience de la maternité et résister au discours misogyne qui a donné le premier rôle à l'homme dès la procréation :

Souviens-toi de leurs propos, dit Xanthippe. Non seulement gynophages mais usurpateurs. [...] Par exemple, mon mari s'inspirant du métier de sa mère [*sage-femme*] — dont la postérité ignore le nom — a érigé tout un système philosophique fondé sur la parturition... On ne trouve dans sa bouche que les mots « enfantement » et « accouchement ». [...] Ce domaine ne nous appartient plus finalement. Il a été « ennobli » par les mâles « parturientes » et il est devenu un art masculin, spirituel et divin. Et si par malheur ou lucidité il nous reste quelque prétention à l'acte de génération, on nous fait savoir que (*dixit Socrate*) « en tant que philosophe, l'Amour tient le milieu entre le savant et l'ignorant, car il est fils d'un père savant et plein de ressources, mais d'une mère sans science ni ressources ». Et toc ! [...] Les Ψ seraient donc des super-inconscients, dit Aphélie étonnée ; ils n'ont rien vu de la supercherie symbolique mise en place pour dépouiller les femmes de tout pouvoir et les « barrer » de l'existence. (*PN*, 73-74).

L'extrait ci-haut dénonce l'usurpation du rôle féminin dans l'acte de procréation, dont il a été aussi question lors de l'analyse de l'ironie et la parodie. Ainsi, on apprend que la mère de Socrate, comme Xanthippe, a été effacée de l'Histoire. Décrier la « maternité mâle », c'est lancer un avertissement aux femmes au sujet des N.T.R. qui risquent de faire de leur corps un réceptacle, donc de les faire reculer de plusieurs siècles. À la toute fin de l'extrait, une allusion est faite à la conception lacanienne selon laquelle « la femme n'existe pas », autre version de l'effacement du féminin par Socrate. Antérieurement, Bersianik a fait dire à un personnage que le viol ne peut avoir lieu car la femme n'existe pas. Afin de renverser pareille croyance, Bersianik valorise abondamment le maternel, le toucher et le regard. Nous avons vu au chapitre I que la relation hétérosexuelle de la fille est modelée sur sa relation à la mère, puisque le corps garde en mémoire le premier toucher, celui de l'utérus. Le toucher est important chez les écrivaines féministes, car il assure le contact et la réciprocité, contrairement au regard qui maintient la distance et crée souvent le sentiment d'être jugé :

Toutes les femmes qui ont été fabriquées dans un utérus connaissent d'abord l'utérus, dit Xanthippe, ce lieu dit géographique de l'environnement total, lieu où elles sont touchées de partout, ce qu'elles n'oublieront jamais — surtout quand leur corps sera soumis à la carence du Toucher et à la surabondance du Voir. [...] Toutes les femmes qui ont été fabriquées dans un utérus, dit Xanthippe, même les femmes préhistoriques, connaissent ce lieu dit du vagin. [...] Elles ont connu leur

premier amour au creux de ces mains et de ces seins, eu leur premier orgasme au contact de ce Corps du dedans et du dehors. Voilà ce qui s'est d'abord gravé dans chaque inconscient issu d'un utérus : le Corps maternel, seul mémorable et signifiant fondamental pour tout être-au-monde quand il arrive au bout de son *voyage au centre de la terre*, quand il refait surface après une longue immersion *vingt mille lieues sous les mers*. Tous ont été touchés d'abord. Ils ont été nourris à même ce Corps, ils ont goûté ensuite. [...] *Le toucher est le premier sens*, dit Xanthippe à la fine main, et il est le sens premier. Le deuxième est le goûter. Les autres sens sont des sens figurés. Ce sont les sens de la distance et de l'affrontement à distance, les sens de l'écart et des environs. (PN, 47-48).

Le « Corps maternel, seul mémorable et signifiant fondamental » est donc le lieu du voyage le plus mystérieux que l'humain puisse effectuer et c'est dans ce sens que la sensualité de l'écriture au féminin le célèbre. Le toucher est primordial puisqu'il aide Xanthippe à renaître : « *Touchez-moi* [en ital. dans le texte] et je saurai mes limites spatiales, je saurai que je suis vivante et même *terriblement vivante*. Touchez-moi et vous me mettez au monde, vous me rendez à terme, je serai celle qui naît. Je serai celle qui peut tout » (PN, 51). Le toucher établit à la fois les frontières et le rapport de réciprocité. Il rend Xanthippe « toute-puissante » ; pour elle, il s'agit d'une autre manière d'aborder la vie, d'une renaissance, schéma récurrent dans l'écriture au féminin. Bersianik a employé la figure de Xanthippe pour démontrer que la sexualité de la femme a été refoulée et qu'une plus grande connaissance du corps féminin contribue à de meilleurs rapports avec soi et avec l'Autre. Par le partage d'expériences féminines de toutes sortes, les personnages de Bersianik confirment que l'isolement des femmes leur est nuisible. Celles-ci ont toutes subi des formes de servitude et, sur ce plan, Xanthippe partage son lot de souffrances avec les Caryatides, que la créatrice revisite dans le but de dénoncer l'invisibilité (ou l'effacement) des femmes et d'en illustrer les possibles.

Les Caryatides⁴⁹

La servitude que les femmes ont vécue n'est pas visible que dans la vie privée ; en effet, elle apparaît sur la place publique sous forme de créations artistiques et de monuments tels que les Caryatides, à qui Bersianik redonne vie. La documentation concernant ces figures, devenues emblématiques sous la plume de Bersianik, provient du *Dictionnaire des*

⁴⁹ Autres variantes orthographiques : Cariatides, Karyatides (Brunel, 2002, p. 319).

mythes féminins, publié sous la direction de Pierre Brunel. « Symbole multiple et complexe, les Cariatides évoquent la souffrance, la fragilité et la grâce » (319), affirme ce chercheur. Selon une version non attestée par les historiens, ces statues immortalisent la honte que les Grecs, victorieux à Karues, une ville du Péloponnèse, ont infligée aux femmes des vaincus ; selon les vainqueurs, elles portent « la peine que leur ville avait méritée » (319)⁵⁰. Une autre version associe les Caryatides aux « prêtresses du culte rendu à la ville de Carie », située près de la Lydie (320)⁵¹. On dit que ces prêtresses sont, de leur naissance à leur mort, les gardiennes de la ville vaincue, du temple grec et d'un arbre⁵². Elles symbolisent la naissance de la féminité, la sensualité de la terre, et on les associe à Athéna, à Artémis/Diane et à Dionysos. Leur double posture (axe ciel-terre) rappelle à la fois les désirs terrestres et les aspirations célestes (320). L'analyse des Caryatides montrera que Louky Bersianik est loin de les assimiler à Athéna, puisque celles-ci symbolisent plutôt les femmes invisibles et victimes qui, toutefois, retrouvent leur sensualité.

On peut se demander quel intérêt il peut y avoir à redonner vie à des statues. Au moins deux points de vue peuvent éclairer l'intention de Louky Bersianik. Madonna Kolbenschlag a écrit que la femme soutenait le patriarcat, car elle participait à sa sauvegarde. À titre d'exemple, elle mentionne qu'une jeune scientifique ou une employée d'IBM « will mimic — in perhaps more subtle ways — the role played by the masses of working women in secretarial and clerical jobs » (Kolbenschlag, 1979, 96). Sur une note plus optimiste, cette théoricienne distingue deux types de volontariat : celui qui maintient la femme dans la dépendance et celui qui permet de participer à la prise de décisions. Dans un contexte où les femmes étaient à la quête de leur identité personnelle et culturelle, Mary Daly avance une réponse en regard de la re-vision : « In the very process of becoming actual persons, of confronting the non-being of our situation, women are bearers of history » (Daly, 1973, 35). Or, ce n'est qu'en devenant sujet que la femme participe à l'Histoire et le processus de transformation que vivent les femmes du *Pique-nique* fait en sorte qu'elles amorceront « un

⁵⁰ Cela n'est pas sans rappeler les femmes violées et les actes d'humiliation de tous genres en temps de guerre envers les femmes, comme si elles devaient représenter l'abject.

⁵¹ Cette version nous informe que même s'il s'agit d'une ville biblique, l'art chrétien a ignoré les Caryatides jusqu'à la Renaissance.

⁵² Il s'agit du noyer, qui était symbole de fertilité dans l'imaginaire antique (Brunel, 2002, 320).

mouvement en laissant s'effondrer derrière elles les temples du patriarcat [...] » (Bersianik, 1990, 256) pour prendre une place dans un monde qu'elles contribueront à bâtir au lieu d'imiter les modèles androcentristes.

Les extraits retenus pour l'analyse des Caryatides touchent l'effacement de la femme, son immobilisme forcé (dans l'enfermement et le sommeil), le refoulement de sa sexualité, sa renaissance et l'appel à la solidarité féminine. Les Caryatides revisitées représentent toutes les femmes qui ont soutenu et qui soutiennent encore le système patriarcal qui ne leur a pas réservé une place, et surtout pas une place de choix :

Elles n'en ont pas assez de ce destin de colonnes colonisées, soutiens d'un système qui leur est étranger et hostile ? [...] Qu'est-ce qu'elles attendent pour se tailler en douce, le moment pourtant est propice. [...] On les retrouverait plus tard dans des lieux de parole et de témoignage. La pierre, même restaurée, ne résiste pas à la parole et au témoignage. Quand elles sont perçues, les vibrations inaudibles de l'infra-son détruisent les murs de pierre, amplifient les murmures de chair jusqu'au cri généralisé, unanime, tout le monde échafaudant son cri sur le même ton et en même temps, crie que c'est fini, que ce temps est révolu ! ». Les Caryatides savent cela, mais leur chair mais leur langue sont encore sculptées dans le muet du marbre, elles sont encore frigides, encore clitoridectomisées [...]. (PN, 85-86).

En plus d'aborder les thèmes qui concernent l'effacement de la femme, son immobilisme, son sentiment de fragmentation et le refoulement de la sexualité, ce passage souligne l'importance du témoignage pour rendre visibles les femmes et signaler la fin d'une époque. Comme l'a fait observer Xanthippe, les Caryatides sont frigides, car on a négligé leur sensualité : que ce soit au plan physique ou psychologique, elles sont mutilées, muettées. Selon Jennifer Waelti-Walters, Bersianik aborde le viol, la masturbation, la clitoridectomie parce qu'il s'agit de tabous (Waelti-Walters, 1986, 301). À ses yeux, les Caryatides témoignent du meurtre réel ou symbolique des femmes tuées ou dévorées⁵³, mais tout de même devenues des soutiens invisibles du patriarcat puisque « [o]nce dead they hold up the system » (Waelti-Walters, 1986, 302). Chez Bersianik, elles sont le symbole des voix féminines supprimées et de la fonction utilitaire de la femme dans la culture athénienne. Elles incarnent ses limites et le rang second que celle-ci occupe (Gould, 1990, 180-181). Selon

⁵³ Bersianik nomme ce phénomène *gynophagie*.

Karen Gould, les Caryatides sont aussi la métaphore de l'écriture au féminin (Gould, 1983b, 300). Le projet de la narratrice écrivaine est très explicite : « [...] mais je voulais être avec vous cette nuit. Avec vous mes six sœurs Caryatides. Ils n'auront pas l'idée de venir me chercher sur l'Acropole en pleine nuit tu penses ! Mais qu'est-ce que je vais me taper comme écriture si jamais j'y retourne » (*PN*, 207). Bien que les Caryatides soient visibles à l'extérieur, elles vivent une sorte d'enfermement :

Les Caryatides font face à cette grande salle des vierges qu'est le Parthénon et que, du haut des airs, Ancyl a pris pour un lit d'enfant entouré de barreaux... C'était comme une cage à qui l'on aurait fait sauter le couvercle. C'est pourquoi les vierges s'en étaient échappées. Hélas, on les avait rattrapées et mises dans des églises et enfermées dans des niches éclairées aux lampions. Elles s'étaient même vues jetées dans le harem qu'un commandant turc fit du temple Erechthéon au quinzième siècle. (*PN*, 90-91).

En faisant allusion aux vierges qui n'ont pas réussi totalement à s'échapper, Bersianik aborde la répression de la sexualité féminine instaurée en système⁵⁴. Selon Jennifer Waelti-Walters, les Caryatides « are images of the desexualized, silent, co-opted women who have lost contact with themselves and with others » (Waelti-Walters, 1980, 102). Elles représentent les femmes qui se sont éloignées de leurs propres désirs puisqu'elles étaient les « objets » désirés et non des sujets désirants, d'où l'accent mis sur la sexualité chez Bersianik alors que *le Banquet* consigne des propos qu'il veut plus éthérés. L'espoir surgit à la fin du *Pique-nique*, alors que l'on assiste à une autre renaissance (après celle de Xanthippe). En effet, par le toucher, une Caryatide retrouvera la vie au contact de ses semblables ; il s'agit d'une transformation qu'Annis Pratt désigne sous le nom de « rebirth ». L'extrait suivant est long⁵⁵ et c'est pourquoi il sera analysé en courtes sections. Il commence par une sorte d'invocation prononcée par Avertine :

Descendez de l'Érechthéon. Descendez de cette érection pétrifiée, archéologique, loin du corps, dont vous supportez la démence meurtrière et paranoïaque. Vous n'avez pas envie de réintégrer votre corps à vous, de

⁵⁴ Le patriarcat a valorisé la virginité. Il a créé à la fois l'image de la madone et de la femme maléfique (la femme fatale, la prostituée, etc.) et établi une dichotomie entre la « bonne » et la « mauvaise » femme.

⁵⁵ Il est compris entre les pages 225 à 228.

vous ré-incarner, de retourner à la chair, de retrouver votre PEAU et ses deux millions de cavernes de jouissance ?

Encore une fois, l'immobilisme séculaire de la femme est dénoncé ; de même, on souligne que ses conditions de vie l'ont éloignée de ses désirs. L'écriture du corps, une caractéristique de l'écriture au féminin, se retrouve dans ce passage puisqu'il y est question de la réappropriation de la jouissance de la femme.

Enfermée aussi dans le sommeil, comme la Belle au bois dormant, la Caryatide a perdu son identité ; elle ne connaît pas son nom, car elle se confond aux cinq autres Caryatides. Elle s'éveillera doucement au contact d'Avertine, avec ses semblables pour témoins. Elle sera appelée ma « Géante », mon « Infinie », un rappel de la Grande Déesse peut-être, de la mère archaïque qui permet aux écrivaines féministes de créer une généalogie de femmes :

RÉVEILLE-TOI CARYATIDE. Ne reste pas là. Quel est ton nom ? Qui t'a frappée d'inertie ? Qui a transmué ta chair en marbre ? Ne reste pas là. Réveille-toi. Laisse tomber. Touche-moi. [...] Nous sommes restées au pied du portique et c'est à peine si nous entendons Avertine chuchoter à la Caryatide les mots qu'il faut pour réveiller les mortes. Aime-moi. Embrasse-moi. Touche-moi. Je t'aime. .. [...]. Je t'aime ma Géante. Je t'embrasse mon Immense. Je te touche mon Infinie. La chaleur circule, le marbre se fait chair [...] prends mon sang j'en ai pour deux. [...] je t'aime à cause de tes seins qui abandonnent leur dureté de marbre et à cause de ton sexe figé qui commence à palpiter comme un papillon longtemps « cloué sur la croix de ses ailes » et qu'une main amoureuse détache et rend à la vie. [...]

Dans le passage ci-haut, le marbre se fait chair au contact des mots d'Avertine, mais la Caryatide ne prend pas la parole. Le corps vit et l'accent est plutôt mis sur la sensualité. Dans l'extrait suivant, la Caryatide sort de l'immobilisme :

ELLE VIT ! La *Cariatide* qu'enlace Avertine commence à bouger. Des bras lui ont poussé qui soulèvent Avertine et la tiennent serrée contre elle comme une enfant sauvée de justesse, tandis que cette TERRIBLE VIVANTE saute prestement du mur d'appui et marche dans notre direction dans un nuage de poussière où s'infiltré l'aube de ce jour. Avertine n'a pas peur. Elle est épuisée. Elle pousse un grand soupir. La voilà qui s'endort dans les bras de la *Cariatide* qu'elle a mise au monde. (PN, 225-228).

Karen Gould écrit que « ce sont les mots affirmatifs et l'amour nourricier de la fille écrivaine qui feront revivre la mère patriarcale statufiée, tout comme l'auteure du *Pique-nique sur l'Acropole* travaille avec son corps, son cœur et son intellect à la mise au monde de ses personnages et de sa vision "maternative" » (Gould, 1991, 43). Une seule Caryatide s'éveille et il en reste cinq sur leur socle ; cette fin constitue un appel à la sororité, à la solidarité entre femmes, que Mary Daly associe à son concept d'*Antichurch*. Le terme *sisterhood* (sororité) n'est pas le pendant de *brotherhood* (Daly, 1973, 8) ; il signale plutôt une résistance face au patriarcat et désigne la lutte directe au sexisme, un mouvement mettant fin aux divisions des femmes tout en abolissant la hiérarchie (Daly, 1973, 168). Le terme *Antichurch* doit être compris positivement puisqu'il exprime la lutte de la psyché humaine qui tente de se libérer des forces sociales destructrices. Il signifie que la lutte s'attaque aux symboles que véhiculent la publicité télévisée et le livre, la médecine, les slogans politiques (Daly, 1973, 138-139). Il s'agit d'un éveil collectif qui peut déboucher sur de nouveaux rapports, comme le souhaitaient les mouvements féministes (Daly, 1973, 164).

Pour Bersianik, les Caryatides symbolisent donc les femmes muettes et longtemps immobilisées. Soutiens invisibles du patriarcat, elles craignent d'entrer en action parce qu'elles sont paralysées psychologiquement, emprisonnées dans le rôle qu'on leur imposé. Par le biais de l'écriture, la narratrice écrivaine nous fait prendre conscience du refoulement que vivent les femmes puisqu'elle consigne les mouvements du corps. Ce processus lui permet de se réapproprier sa sensualité et son identité. Comme nous l'avons vu, le partage d'expériences devient une quête d'identité collective où l'on ne trouve pas toutes les réponses, mais où il y a place pour les questions de chacune. Par la voie de la réécriture, une Caryatide quitte son socle; nous espérons alors que les cinq autres, et toutes les femmes, prendront leur place dans la rue et partout. Par le biais d'images fortes et rassembleuses, *Le Pique-nique sur l'Acropole* propose des valeurs et des rapports différents qui ébranlent les institutions patriarcales. Ainsi que l'a écrit Marie-Miguet Ollagnier, nous pourrions croire, au contact de l'œuvre à l'étude, que « la mémoire du mythe est aussi l'espoir de l'humanité » (Ollagnier, 1997a, 194) ; toutefois, c'est d'une mythologie revisitée et subvertie qu'il s'agit, car elle nous aide à ré-imaginer le monde « quand il y aura aussi des femmes » (PN, 75). Ce profond désir constitue-t-il une utopie ? Si oui, comment l'auteure du *Pique-nique* s'y prend-elle pour la laisser poindre ? Ce sont là deux questions auxquelles nous tenterons de répondre.

5. L'utopie au féminin dans *Le Pique-nique sur l'Acropole*

Aujourd'hui, elles [les femmes] sont à la recherche de ce temps perdu, de cette mémoire indispensable qu'elles sont forcées d'imaginer sous peine de disparaître. On les voit mettre les bouchées doubles et se nourrir d'utopie.
(Bersianik, 1990 [1982], 267)⁵⁶

La citation qui précède exprime à la fois un sentiment d'urgence et un espoir : comme Adrienne Rich, Louky Bersianik croyait que la survie des femmes était tributaire de leur aptitude à imaginer le passé occulté de leurs aïeules, dont le patriarcat avait effacé les traces. De même, leur survie dépendait de leur capacité à se projeter dans l'avenir en faisant fi de tout ce qui les avait exclues de la société. Nous avons vu que la parodie du *Banquet* ébranle l'autorité patriarcale et que la réécriture des mythes chez Bersianik redonne une place et une parole aux femmes tout en contribuant à l'élaboration de nouvelles valeurs, dont la sororité et l'harmonie entre la mère et la fille, entre autres. Voyons à présent à quel point cette réécriture est liée à l'émergence d'une utopie au féminin. Tout d'abord, il convient de revenir brièvement à quelques notions vues au chapitre I sur ce sujet et sur les liens que l'utopie en général peut entretenir avec le mythe.

L'utopie est en général critique (Bouchard, 1987, 354 ; Potvin, 1997, 201), transgressive puisqu'elle va à l'encontre des valeurs établies, et normative puisqu'elle en propose de nouvelles (Potvin, 1997, 201). L'utopie au féminin diffère toutefois de l'utopie traditionnelle aux plans thématique et formel ; elle n'est pas un lieu de parfait bonheur ni un non-lieu (Potvin). Elle projette plutôt des désirs réalisables. Comme l'affirme Frances Bartkowski, l'utopie au féminin est un exercice d'imagination sur le quotidien de la femme ; elle transforme le désespoir et la rage en espoir (Bartkowski, 9-10). L'utopie au féminin est rassembleuse; elle fait d'une expérience individuelle une expérience collective qui facilite le partage de connaissances. Ainsi, on en arrive à une autre perception du savoir. Enfin, la définition du roman utopique « a été élargie par la critique féministe pour englober tout texte

⁵⁶ Extrait d'un texte lu à l'Université de Montréal en 1982, puis paru dans *L'Émergence d'une culture au féminin* en 1987, sous la direction de Marisa Zavalloni. Publié aussi dans *La Main tranchante du symbole* en 1990.

produit par une impulsion utopique » (Bourget, 84). Rappelons maintenant quelques liens entre le mythe et l'utopie qui, de prime abord, peuvent sembler s'opposer.

Selon Northrop Frye, l'utopie est un mythe spéculatif à partir duquel l'écrivain ou l'écrivaine anticipe des changements dans la société (Frye, 1966, 25); toujours selon sa conception, le mythe est un programme d'action qui se rapporte au possible, donc au futur (Frye, 1984, 95). De son côté, Cohen-Safir avance que « [c]omme le mythe, qui est "médiation entre le possible et l'impossible", l'utopie tend à concilier deux tendances contradictoires, celle de l'idéal et celle de sa réalisation pratique en un seul lieu » (Cohen-Safir, 41). Elle affirme aussi que, comme le mythe, l'utopie tente de dépasser la peur de l'Autre (Cohen-Safir, 109). Comme l'identité est tributaire de notre « relation au possible » (Kolbenschlag, 84)⁵⁷, ces aspects, qui assurent le pont entre le passé et le futur, entre soi et l'Autre, nous intéressent particulièrement puisque les écrivaines des années soixante-dix poursuivaient une quête identitaire au plan individuel et collectif.

Selon Claudine Potvin, « [l]'utopie permet au projet féministe de redessiner les frontières entre la réalité et la fiction, le privé et le politique, l'intime et le mythique » (Potvin, 1997, 202). Le fait que l'image soit le support du mythe et qu'elle puisse relier les gens entre eux à un temps immémorial tout en participant à l'utopie (Maffesoli, 18) fournit un bon éclairage sur le lien possible entre le mythe et l'utopie. Il en est de même pour la définition de l'archétype d'Annis Pratt, selon laquelle celui-ci est à la fois « futuriste » et enraciné dans l'histoire des femmes (Pratt, 1981, 135). Cette relation entre le mythique, l'image et l'archétype retient notre attention puisque nous tenterons de voir comment ils participent à l'utopie au féminin.

Le Pique-nique sur l'Acropole emploie la réécriture des mythes, la parodie, l'ironie et les dialogues (qui renversent le dialogue philosophique), soit un ensemble de stratégies narratives qui dénoncent les dystopies que vivent les femmes contemporaines. Toutefois, l'œuvre aborde aussi la méconnaissance de la sexualité masculine en tenant compte d'une dystopie que vivent les hommes, ce que font parfois les utopies au féminin (Tierney, 1990,

⁵⁷ Voici le texte original : « Or as the philosophers put it "selfhood consists in a continued relationship to the possible" ».

110). Nous pouvons donc dire que la littérature radicalement féministe n'excluait pas totalement les hommes. Comme dans beaucoup d'utopies féminines, plusieurs voix narratives se font entendre et brisent le monologisme fréquent dans les utopies masculines. L'enfant (Adizetu), la femme mûre (Epsilon, Ancyl, etc.) et la femme âgée (Xanthippe) trouvent toutes leur place dans ce partage d'expériences où aucune femme ne joue le rôle de l'héroïne (une autre caractéristique de l'utopie au féminin). À titre d'exemple, le jeu de rôles entre Avertine et Adizetu rompt la hiérarchie entre la mère et l'enfant par le biais de Déméter et Perséphone, et c'est une jeune femme qui redonne vie à la Caryatide. L'élan que prend celle-ci annonce un autre temps, d'où l'impulsion utopique de l'œuvre.

Louky Bersianik a créé l'utopie de la *gynilité*, qui « est tout simplement un non-lieu provisoire », c'est-à-dire ce qu'elle peut faire en s'inspirant des figures mythologiques (Dupré, 1991, 20). Toujours selon Bersianik, ce non-lieu est provisoire puisque le mouvement évite aux individus d'être avalés par les structures (Dupré, 1991, 20). Elle situe son concept en dehors des catégories mentales issues du patriarcat (Dupré, 1991, 17), ce qu'elle tente de montrer par la parodie du *Banquet*, l'invention de fables, qui reprennent la mythologie, et les dits des personnages. Cette utopie de la *gynilité* tient compte de la réalité (Dupré, 1991, 20) et, en ce sens, la vision de Bersianik rejoint celle de Bartkowski, selon laquelle la fiction féministe utopique est ancrée dans le quotidien des femmes. *Le Pique-nique* effectue un va-et-vient entre le passé et le présent, entre le possible et le réel. Ainsi, au début de l'œuvre, il est fait référence à la fois à la mort de Socrate et à une dystopie contemporaine touchant le quotidien de plusieurs femmes :

Le *symposiarque* ou *roi du banquet*, c'est celui qui doit boire la ciguë. [...] L'époque des discours semble révolue. *La sage-femme des philosophes* (notre « mère à tous »), n'enfantera plus de beaux discours [...] Pendant ce *temps*, vingt-quatre siècles plus tard, veille de l'anniversaire de ce gueuleton empoisonné, l'épouse est à la maison chez son nouveau maître. Elle fait des sandwiches [...]. (PN, 45).

Cette relation entre une époque ancienne et le monde contemporain fait ressortir la prégnance du rapport maître-esclave au sein du mariage même si celle-ci est parfois plus subtile que dans l'extrait. On comprend alors que le discours patriarcal est loin d'être mort, ce qui vient justifier la critique féministe. Bien que Nicole Brossard ne croie pas que l'utopie

puisse insérer la femme dans la réalité, elle affirme, comme nous l'avons vu, qu'un témoignage utopique peut « stimuler en nous une qualité d'émotion propre à notre insertion dans l'histoire » (Brossard, 1982, 85). Nous retrouvons cette qualité d'émotion dans *Le Pique-nique* puisque les échanges des femmes réconcilient la chair et l'esprit, la mère et la fille ainsi que les femmes de toutes conditions. Le point de vue de Brossard guidera notre analyse du rôle de Xanthippe, que fait renaître Bersianik. Selon nous, le témoignage et la transformation de ce personnage constituent l'amorce d'un mouvement utopique : le premier bouscule notre conception de l'écriture de l'Histoire, alors que la seconde suscite l'espoir de voir advenir une femme nouvelle. Bersianik valorise la femme âgée et elle fait réfléchir à l'exclusion des femmes dès qu'elles quittent le marché du travail ou qu'elles ne peuvent plus procréer, le tout dans une société où l'apparence et la performance l'emportent souvent sur l'aspect humain. Comme nous l'avons vu, l'utopie au féminin se préoccupe du quotidien ; c'est donc dire qu'elle s'attaque au concret (par exemple à l'éducation des enfants, au partage des tâches domestiques, à l'égalité). Carole Gagnon affirme que l'écriture du *Pique-nique* convie à la révolution « par le subterfuge de l'utopie » (Gagnon, 1993, 15). Elle s'appuie sur la théorie de Karl Mannheim pour faire observer que Bersianik écrit dans un « état d'esprit en désaccord avec la réalité qu'elle vit » (Mannheim, *Idéologie et utopie*, 1956, 124 in Gagnon, 1993, 15), d'où la vision utopiste de cette auteure. L'extrait suivant exprime bien ce désaccord :

Indésirables, mises en marge de l'espace et du temps (sauf dans la fiction), nous sommes irréelles, anachroniques et extra-territoriales, nous sommes des extra-terrestres sur notre propre planète. Il nous reste à débarquer sur la terre. Ou à nous réincarner, dit Xanthippe. Quant au débarquement, il est déjà commencé. La preuve c'est que je suis ici. Il y en a d'autres qui débarquent. Elles arrivent. Elles débarquent en douce. On ne fait pas encore attention à elles mais vous verrez dans un siècle ou deux... (*PN*, 75).

Notons la critique sur l'exclusion des femmes et l'expression d'un mouvement (par la progression dans l'énumération des verbes *arriver* et *débarquer*) ; de même, lisons l'élan utopique marqué par « vous verrez, dans un siècle ou deux ». Enfin, l'ironie que renferme la phrase débutant par «[o]n ne fait pas encore attention à elles [...]» annonce bien que le temps de l'indifférence, à l'égard de la condition féminine, sera bientôt révolu.

Carolle Gagnon affirme également que « [l]e monde de Bersianik, s'il se réalisait dans le monde réel, le transformerait » (Gagnon, 1993, 15). En ce début du vingt et unième siècle, quiconque peut constater la lenteur de l'évolution des mentalités. Malgré des gains sociaux souvent importants, les groupes marginalisés (démunis, gais, lesbiennes, immigrés, gens de couleur, etc.) poursuivent leurs luttes pour l'obtention de droits (droit à la dignité, reconnaissance du conjoint de même sexe au plan fiscal, droit au mariage entre individus de même sexe, adoption d'enfants chez les couples gais, droit d'afficher son appartenance religieuse, etc.). Louky Bersianik aborde ouvertement les technologies de la reproduction, l'homosexualité et la bisexualité dans *Le Pique-nique*, alors que cette dernière est encore taboue de nos jours. En ce sens, son propos était visionnaire, mais elle avait raison de croire que son utopie n'était qu'apparente puisqu'elle était réalisable (Dupré, 1991, 20).

Tout aussi visionnaire était son concept d'archéologie du futur : Bersianik voulait que « le présent devienne une chose ancienne et dépassée [...] », que le patriarcat soit dépassé, au présent comme au futur (Dupré, 1991, 20). Il y a quelques années, elle a dit qu'elle était à la recherche de son identité et qu'elle se battait pour ne pas devenir un « être utopique » (Dupré, 1991, 21). En 1978, elle écrivait : « ce monde est sexiste, ce monde m'obnubile, ce monde [...] m'utopie et je n'ai pas un mot à dire » (Bersianik, 1990, 278). Voici toutefois comment surgit l'espoir qu'elle réussira à transmettre plus tard dans sa fiction :

[...] Jusqu'à maintenant, j'étais une extraterritoriale et maintenant j'avance vers [...] mon lieu en ce monde, vers la réalisation de mon utopie et son abolition. Je trouve en moi, toutes les femmes, des milliers de portes qui s'ouvrent, ouvertes qui avaient été fermées à double tour, scellées, cimentées, derrière lesquelles j'avais été enterrée vivante et où j'étais morte des milliers de fois. (Bersianik, 1990, 278-279)⁵⁸.

Cet extrait d'un essai renferme des motifs semblables à ceux étudiés lors de l'analyse des figures mythiques (enfermement, silence) et il se termine par un mouvement libérateur, dans un nouvel espace, tout comme celui de la scène finale mettant en scène la Caryatide. Nous lisons que l'« u-topie » doit être abolie, ce qui peut signifier qu'une fois qu'elle est réalisée, l'être tend déjà vers quelque chose d'autre, dans un mouvement perpétuel; il s'agit là

⁵⁸ *La Main tranchante du symbole* (1990) rassemble des textes de Louky Bersianik publiés à différentes époques.

d'une caractéristique de l'utopie au féminin vue au chapitre I. L'extrait cité plus haut provient d'un essai et il trouve son actualisation dans *Le Pique-nique* (PN, 211), où le texte résume plusieurs déceptions envers l'homme, sans pourtant renvoyer à la mythologie, comme pour mettre davantage en évidence des dystopies actuelles. Chose certaine, une femme nouvelle doit naître et « [l]a question alors sera de savoir quelle deviendra la place des hommes dans un monde où il y aura aussi des femmes » (PN, 75). Autrement dit, les femmes étaient des mortes-vivantes, mais ce passage souligne que ce temps est révolu.

L'utopie a pour principale caractéristique de proposer un monde meilleur (Goodwin, 1990, 6, 17), ce que fait à coup sûr *Le Pique-nique sur l'Acropole*. Les valeurs que prône Bersianik sont la sororité, la liberté, la maternité et la création. L'entraide de Philomèle et de Procné, qui doivent se métamorphoser en oiseaux pour échapper à la mort, en dit long sur la nécessité pour les femmes de s'unir et de prendre la parole; les oiselles ne font pas que s'enfuir : elles parleront. En effet, Avertine dit : « [...] je suis à ma place dans mon nid de cocus car je ponds mes œufs partout jusque sur l'Acropole. Il en sortira des oiselles qui auront des crocs et l'usage de la parole » (PN, 215). Le mytheme de l'oiseau est repris à la fin de l'œuvre avec les Caryatides. Il devient alors annonciateur d'une plus grande liberté et porteur d'utopie : « Avertine se lève et s'avance vers le portique en criant : CARYATIDES RÉVEILLEZ-VOUS ! Toutes nous nous levons et la suivons. Et derrière nous marchent les animales et volent les oiselles » (PN, 224). L'expérience féminine, rendue possible grâce à cette liberté, est en voie de devenir un nouveau savoir qui amène chaque femme à exprimer ses désirs et à « laisser parler le corps », comme le disent les écrivaines féministes. De son côté, Bersianik reconnaît le « Primat de la peau », déconstruisant ainsi la notion du « Primat du phallus » ainsi que les orientations sexuelles prédéterminées pour évoquer surtout le plaisir. Cette nouvelle conception de l'expérience débouche sur la possibilité de relations chaleureuses entre les femmes, étant donné que le féminisme lance un appel à la solidarité et qu'il tente de briser le stéréotype des femmes nécessairement rivales, dans un contexte où elles sont des marchandises en compétition pour être appropriées. Le féminisme lesbien, quant à lui, convie les femmes à devenir ce qu'elles veulent, même si le patriarcat a fait ses ravages, comme l'affirme Adrienne Rich : « Patriarchy has always split us into virtuous women and whores, mothers and dykes, madonnas and medusas » (Rich, 1979, 226). La rencontre du féminisme et du lesbianisme constitue, selon cette auteure, une grande force

pour changer le monde. Par là, il faut comprendre entre autres que la famille cesserait d'être au service du patriarcat (Rich, 1979, 226), une situation que Shulamith Firestone a aussi dénoncée dès le début des années soixante-dix, puisque la famille a longtemps été garante de la transmission patrilinéaire.

L'homme a été présenté comme l'usurpateur des biens (il est guerrier), de l'identité féminine et de la relation mère-fille entre autres⁵⁹. La réécriture de Bersianik dévoile cette usurpation et fait naître chez la fille le désir de pardonner à sa mère, comme l'a montré la scène entre Avertine et Adizetu qui constitue une réécriture de Déméter et Perséphone. Aucun homme ne peut combler le vide que crée l'absence de la mère, et la guérison est bien visible dans la scène où la Mère est « environnementale et totale ». Un autre passage illustre ce désir de fusion : « Notre milieu naturel c'est l'Eau. Quant à moi [Avertine] je suis insoluble, sauf dans la Mère » (PN, 217). Écrire le désir de fusion entre la mère et la fille, c'est renverser le discours psychanalytique, qui fonde l'étude du développement du garçon et de la fille sur le complexe d'Œdipe. La fusion peut être utopique, mais le désir, lui, est réellement ressenti. Ainsi, on peut entrevoir une nouvelle éthique de la maternité qui laisse place à l'authenticité de la mère et de la fille.

L'utopie au féminin doit être lue comme un mouvement, un processus (Bammer, 7; Brossard in Potvin, 1995, 54). La narratrice écrivaine fait progressivement de la Caryatide une métaphore de l'écriture, puisque celle-ci fait renaître la femme en la libérant de son immobilisme et de son silence. Ce mouvement comporte deux temps. Au début de l'œuvre, on lit :

Maintenant je génère du marbre à travers le bois du papier. Main tenant mordue le stylo. Froids vêtements en marbre pentélique, pieds et carotides en sommeil. Onirique ? Langage laconique. Support pour d'autres. Tout dans la corniche. Expression décorporée. (PN, 15).

La stratégie de réécriture qui vise à redonner vie à la femme immobile imprime un mouvement utopique à ce beau passage situé à la fin de l'œuvre : « *La Caryatide* qu'enlace Avertine commence à bouger. Sa poitrine monte et descend comme une figure de proue portée par la mer. Ses narines aspirent l'air marin de ce siècle » (PN, 227). Il ne s'agit plus

⁵⁹ Par exemple, Hadès avec Déméter et Perséphone ainsi que Zeus avec Athéna et Métis.

d'un personnage de papier ou de pierre, mais d'un personnage qui renaît. En faisant référence au siècle présent, la narratrice semble formuler le vœu de voir la femme jouer un rôle actif (« figure de proue portée sur la mer ») et devenir une « terrible vivante ». Ce mouvement, nous l'assimilons au futur tel que l'envisage Jennifer Waelti-Walters : « It is one [future] toward which Bersianik's writing inexorably leads her readers. Step by step she has criticized and overthrown male culture; now she is in the process of creating a female alternative » (Waelti-Walters, 1986, 306). Comme l'a écrit Caroline Bayard au sujet de Nicole Brossard et de l'utopie du langage, « [l]'utopie se fait passage multiplié par ces masques [femmes fatale, ange déchu, putain, femme du monde, etc.], explosion, tension vers un au-delà encore non défini » (Bayard, 87). Dans le cas du *Pique-nique*, il a fallu passer par les figures de femmes victimes telles qu'Iphigénie, Déméter et Perséphone, Électre, Clytemnestre, Philomèle et Procné, etc., pour comprendre que le viol, le meurtre, l'enfermement, etc., empruntent de multiples formes. La nouvelle Caryatide devient une figure de femme non captive — une figure fréquente dans l'utopie au féminin — (Bayard, 87) puisqu'elle enjambe un mur et regagne un espace non défini, dans un mouvement qui traduit l'impulsion utopique de l'œuvre. En fait, la réécriture déconstruit plusieurs images négatives de femmes sacrifiées souvent vues comme fautives (Clytemnestre, par exemple); désormais, au lieu de consentir au sacrifice de soi, à la négation de la relation mère-fille et à la répression sexuelle au profit du patriarcat, etc., il faudra que la femme contemporaine se redéfinisse en des termes qui laissent place à sa sensualité, à ses désirs, à la réalisation de soi, à la valorisation de la maternité et de sa contribution à la société. Déconstruire d'anciennes images implique nécessairement que la lectrice ou le lecteur doive en imaginer de nouvelles, ce à quoi Louky Bersianik les invite, et, comme l'a fait observer Pratt, ces images archétypales et aliénantes pour la femme, à la fois futuristes (lorsque revisitées) et enracinées dans le passé, contribuent maintenant à son émancipation. Après l'avènement d'une femme et d'un homme nouveaux, il n'y aura qu'un pas à faire pour commencer à bouleverser les idées reçues et transformer le monde. Voilà un exemple qui peut nous faire voir le mythe comme « un programme d'action » (Northrop Frye). Chez Bersianik, les mythes revisités constituent l'amorce d'un programme réalisable; les femmes ont besoin de reconsidérer leur quotidien afin de pouvoir se consacrer aussi à de vastes projets de société avec leurs semblables, hommes et femmes. *Le Pique-nique* renferme plusieurs aspects de l'utopie au féminin : il redessine le lien entre la réalité et la fiction

(Potvin), comme nous venons juste de le voir en abordant le quotidien; il relie le mythique à l'intime (en abordant la question des pratiques sexuelles par le biais de Xanthippe); enfin, il crée un lien étroit entre le privé et le politique (le sacrifice d'Iphigénie, interprété par Louky Bersianik comme une forme de violence familiale, favorise la victoire de son père, alors que l'enlèvement de Perséphone montre clairement que le système patriarcal a nui à la relation mère-fille). Louky Bersianik n'a pas hésité à camper ses personnages féminins sur l'Acropole, le berceau de la misogynie, et le mouvement entre le passé et le présent que ce lieu suscite nous oblige à repenser l'avenir avec originalité.

Comme nous l'avons vu au chapitre I, l'utopie au féminin privilégie les espaces ouverts et elle se développe dans la marge (Potvin) pour re-crée un autre temps (Daly, 1973, 40). Selon Daly, la marge est un espace invisible pour celui qui ne l'a pas franchi (Daly, 1973, 40). La femme y expérimente le « pouvoir d'une présence et d'une absence », et Daly affirme que « [i]t is not political power in the usual sense but rather a flow of healing energy which is participation in the power of being » (Daly, 41). Cet espace procure un sentiment d'authenticité puisque la femme y est participante; il crée un autre temps puisque l'on y rejette les institutions patriarcales qui symbolisent le passé. Daly écrit que « [...] when women live on the boundary, we are vividly aware of living in time present/future » (Daly, 1973, 42). Cette conception nous est plus familière grâce à l'utopie de la *gynilité* et à l'archéologie du futur que Bersianik développe dans ses essais et dans *Le Pique-nique*. Finalement, la re-création d'un autre temps dans un espace indéfini et la réécriture des mythes contribuent à la renaissance de la femme. L'exploration de l'archaïque crée donc une lignée de femmes qui leur permet d'avoir une Histoire pour mieux entrer dans la vie. Au contact des figures mythiques, nous comprenons que, pour une femme, il ne s'agit pas seulement de naître pour être en vie : il faut échapper à la société patriarcale et renaître pour entrer dans l'Histoire, c'est-à-dire prendre part activement à la vie en société, se battre, pour que celle-ci soit meilleure. Le passage suivant annonce un temps nouveau tout en illustrant le lien entre la réécriture du mythe (qui fait appel au passé) et le mouvement utopique (qui nous porte vers l'avenir) : « [ç]a ne vous étonne pas que j'aie rencontré Déméter ? Et pourtant c'est la verte vérité. Quand les déesses vermeilles sortent de la légende pour marcher dans la rue, c'est qu'elles vont entrer dans l'histoire » (PN, 207). Ce passage, qui renvoie aux déesses et au futur, illustre comme quelques autres que le mythe et l'utopie se rejoignent. Ils sont tous

deux rassembleurs, et l'utopie se crée dans le mouvement qui transforme une expérience individuelle en cheminement collectif, en expériences à venir. L'évocation du mouvement des femmes dans la rue renverse l'image de la femme isolée et immobile puisque nous voyons plutôt des femmes envahir la place publique. Quant au vécu de Déméter et de Perséphone, il pourrait être celui de toutes les mères et les filles. Revisitée par Bersianik, ce mythe redonne aux femmes le pouvoir de développer une nouvelle éthique de la maternité laissant place à l'authenticité de la mère et de la fille, avec toutes les conséquences que cela suppose au plan des rapports familiaux et autres, au présent et au futur, car cette nouvelle éthique touche de près l'identité, donc l'agir. De même, le vécu de Xanthippe, qui représente la femme mariée insatisfaite, rejoint celui de nombreuses femmes également. Le réveil de la Caryatide, quant à lui, peut faire entrer toutes les femmes qui le veulent dans un autre mode de création, d'où son aspect utopique. En ce sens, deux fonctions du mythe sont visibles : sa fonction de guérison (dans le pardon entre Déméter et Perséphone chez Bersianik) et sa fonction de spéculation (celle qui le fait participer à la naissance d'un nouveau monde), par exemple avec la Caryatide.

Dans cet espace ouvert qu'est l'Acropole, les personnages évoluent et deviennent plus confiants : ils transgressent de nuit le haut lieu du patriarcat, en réaction à leur silence (Gould, 1990, 179) et à leur enfermement millénaires. Les femmes recherchent un nouvel espace qui serait un lieu de transcendance (Pratt, 1981, 70) nécessaire à la réalisation de soi (Beauvoir). Au pique-nique, chacune tente d'être ce qu'elle est, et nous devons imaginer que cette réalisation de soi suivra dans l'action. Autrement dit, le fossé demeure entre être et faire. Selon Bartkowski, le désir est associé chez la femme à l'espace, à un entre-deux (Bartkowski, 143). Dans *Le Pique-nique*, Perséphone est une figure de cet entre-deux qui affermit le sentiment d'amour entre la mère et la fille. Maroussia Ahmed avance que « [t]he exploration of the body/space is an isomorph of the exploration of writing/space, both open and multidirectional, sideral and stupefying, vast, black continent of women which woman discovers little by little » (Ahmed, 1985, 214). Nous avons fait remarquer qu'au début de l'œuvre, la narratrice écrivaine prend conscience des mouvements de la main et du bras que nécessite l'écriture; de même, elle parle de la respiration et de l'ouverture pendant ce processus (la présence des fenêtres illustre ce besoin d'ouverture). Enfin, les dits des

personnages mettent l'accent sur la sexualité. Tout cela montre que l'écriture devient un mode d'exploration, de découvertes et de projection de soi.

Au chapitre I, nous avons vu que les utopies au féminin recréent des lieux différents que Claudine Potvin associe aux sexes, au genre, aux ethnies, à l'âge, aux races, à l'altérité et à la subjectivité. Comme plusieurs citations touchant les sexes et le genre ont été commentées, nous nous arrêtons ici sur les cinq derniers éléments que relève Potvin. Les propos sur l'excision traduisent les préoccupations des féministes en regard des autres cultures et des ethnies. Le rapport à l'Autre est aussi abordée dans la parodie du *Banquet* (notion de complémentarité entre les sexe, maternité mâle, etc.) et dans les dialogues sur la sexualité féminine et masculine. La subjectivité féminine imprègne bien sûr les propos sur la sexualité, et Xanthippe, dont le témoignage d'épouse, de mère et d'amante crée un choc sur le présent des femmes, représente la femme âgée d'une époque lointaine. Sa subjectivité se reconnaît dans la colère qu'elle exprime clairement :

[...] ce qui m'endêve, dit Xanthippe, c'est que ma belle-mère qui a mis tant d'enfants au monde en tant que sage-femme, n'a jamais été admise à la table des banquets, alors que le fils, « le philosophe de la vérité », a toujours été invité à ces banquets à titre de « sage-femme des esprits » ! (PN, 76).

Xanthippe a constaté antérieurement sa propre exclusion; ici, elle dénonce celle de la mère de Socrate, une sage-femme dont le rôle n'était pas valorisé alors que la Cité avait besoin d'enfants. Ce passage illustre surtout la colère de Xanthippe, mais le processus de transformation qu'elle vit fait naître l'espoir, un élément important dans la fiction féministe utopique (Bartkowski, 9-10). Enfin, l'ironie et les jeux de mots sur les théories lacaniennes sont également une marque de subjectivité. Nous en retenons deux exemples : « Malheureusement, l'homme n'a ni lieu ni véhicule pour notre orgasme à nous. En ce sens, on pourrait parler de son incomplétude et pasticher une phrase célèbre en disant : *L'homme n'est pas toute* » (PN, 127). Sur la critique littéraire et la psychanalyse, on peut encore lire : « Le règne de la calembourgeoisie est actuellement à son apogée, et les principaux révélateurs du texte s'avèrent plus ou moins efficaces. Parfois même, leurs révélations frisent le Grand-Guignol » (PN, 34). Les deux citations précédentes montrent que la renaissance de la femme repose sur son esprit critique, par là, sur la valeur de son jugement et sur la mise à

distance de la pensée dominante. Le travail de réécriture de Bersianik réussit cet exercice tout en innovant puisqu'il propose des solutions (et non une doctrine) dont chacune peut disposer librement pour nourrir sa propre réflexion.

Conclusion

Le Pique-nique sur l'Acropole est une oeuvre critique issue du féminisme radical et elle s'inscrit dans le mouvement de re-vision qui a pris naissance dans les années soixante-dix, une période cruciale pour l'émergence d'une culture au féminin en Occident. L'ironie au féminin et la parodie du *Banquet* accentuent cette posture et débouchent sur un acte d'émancipation. Par ces deux procédés, Louky Bersianik re-vise la notion de vérité et celle du savoir (philosophie, psychanalyse) en installant le doute quant au dogme patriarcal. De plus, le passage du temps confirme que plusieurs thèmes du *Pique-nique* sont toujours actuels (violence, revendication des droits des gens marginalisés, technologies de la reproduction, tabous sexuels) ; c'est dans cet esprit que nous le lisons comme une oeuvre visionnaire et marquante puisque les femmes, malgré des gains importants, n'ont pas réalisé en entier le vaste projet féministe élaboré à cette époque. On pourrait croire qu'elles n'ont pu convaincre suffisamment les hommes, une préoccupation que l'oeuvre à l'étude effleure.

La réécriture des mythes, dans *Le Pique-nique sur l'Acropole*, évoque de nombreux motifs propres à l'écriture au féminin (viol, enfermement, insatisfaction dans le cadre du mariage, renaissance au contact d'autres femmes), révélant ainsi que l'imaginaire des femmes demeure imprégné de schémas archétypaux. Louky Bersianik subvertit les mythes traditionnels en créant des images libératrices pour les femmes, car sa réécriture ne sert pas qu'à dénoncer leur effacement de l'Histoire patriarcale. Au lieu de voir mourir les femmes, on les voit renaître et devenir « terriblement vivantes ». En effet, la renaissance de Xanthippe, par le toucher, et celle d'une Caryatide, par les mots nourriciers et le toucher, suscitent fortement l'espoir chez les femmes en quête d'une identité et d'une éthique plus inclusive.

À partir de figures archaïques, Louky Bersianik aborde des problèmes actuels et dénonce le sexisme de la philosophie et de la psychanalyse, l'indifférence de l'Occident au sujet de l'excision en Afrique ou encore la violence familiale (le sacrifice d'Iphigénie et le meurtre de Clytemnestre par son fils en témoignent). Bersianik traite aussi de problèmes qui

préoccupent les femmes occidentales : la méconnaissance du corps féminin et du corps reproducteur, les idées reçues sur la jouissance sexuelle féminine, les préjugés entourant les orientations et pratiques sexuelles.

Avec Déméter et Perséphone, Bersianik réhabilite le maternel et la relation mère-fille en mettant en évidence l'intervention masculine négative qui les a occultés. Elle a réussi à combiner deux voix (celles de la mère et de la fille) sans évacuer totalement la colère (l'ironie en contient)⁶⁰ nécessaire à la re-vision du maternel et du féminin (Hirsch, 1989, 161, 170). En réaction à cette occultation de la complicité féminine, Bersianik lance un appel à la solidarité des femmes par la voix d'Athéna, qui renie le maternel, et par la voix d'Avertine, qui a réussi à redonner vie à une Caryatide seulement. Le processus du pardon entre la mère et la fille (Déméter et Perséphone) ainsi que la renaissance de Xanthippe au contact de ses semblables suggèrent que « [l]eur libération [celle des femmes] doit passer d'abord par la transformation quotidienne des liens qu'elles entretiennent entre elles avant qu'elles puissent réussir collectivement à vaincre leur oppression sociopolitique » (Audet, 2001, 32). *Le Pique-nique sur l'Acropole* est visionnaire, car il ouvre la voie à de nouvelles relations où le pouvoir se définit comme un élément transformateur et non comme une force qui entretient le rapport dominant-dominé. En dernière analyse, la lectrice peut se demander si elle est une Caryatide immobile sur son socle ou une Caryatide libre d'agir selon de nouvelles bases et disposant d'un droit de regard sur son devenir. Louky Bersianik invite les femmes à prendre la parole de toutes sortes de manières, à faire comme Philomèle, soit à créer, à être actives et à prendre leur envol. Le passé est garant du futur, mais à la condition que ce dernier puisse se dessiner au présent et au féminin, selon la philosophie de l'auteure. En ce sens, la lecture de l'oeuvre modifie notre vision du monde et celle du rôle que chacun peut jouer. Quoi de plus utopique et de plus réel à la fois ?

Le Pique-nique sur l'Acropole peut être lu comme mouvement, processus, puisqu'il renferme plusieurs éléments appartenant à l'utopie au féminin : la critique — bousculant la notion de vérité —, la subversion, l'espoir, le renversement de stéréotypes touchant la sexualité et la solidarité féminines ainsi que la présence de la femme artiste. Les extraits

⁶⁰ Toutefois, la colère de Xanthippe est plus visible que celle de Clytemnestre dans *Le Pique-nique*, ce qui rend ce personnage plus « absent » et symbolique en regard du meurtre des femmes.

étudiés ont fait ressortir les préoccupations féministes qui sont au cœur de l'utopie de Bersianik, soit le pouvoir de la parole, l'avènement d'une femme nouvelle, la recherche d'une harmonie au sein de la relation mère-fille et la solidarité féminine. C'est par la parole — et souvent par la voix de Xanthippe — que l'éternel féminin est déconstruit dans cette quête identitaire collective. Au fil de la lecture, il devient évident que le futur, celui des femmes en particulier, ne pourra pas être une répétition du passé. En effet, les personnages féminins perçoivent différemment leur « relation au possible » et ils ont la conviction de pouvoir laisser leur marque dans la société. La réécriture des mythes dans *Le Pique-nique* amorce un mouvement d'utopie puisque les personnages féminins se transforment d'une transgression à l'autre (ils envahissent l'Acropole, dénigrent les discours misogynes, parlent ouvertement de sexualité, etc.). La transformation de la Caryatide, en lien étroit avec le projet féministe de Louky Bersianik, donne également un aperçu de ce mouvement. De même, la révolte de Xanthippe suscite l'espoir et fait croire à l'avènement d'une femme nouvelle, non définie selon les critères patriarcaux (cela est vrai pour la femme âgée, la mère et la femme lesbienne). La remontée dans le temps par le biais de Déméter et de Perséphone crée un espace particulier, la marge, à partir de laquelle la mère et la fille comprennent les raisons qui les ont séparées; c'est en grande partie cette relation révisée qui rend possible la solidarité féminine grâce à l'authenticité qu'elle nécessite. Ce nouvel espace reflète le désir féminin, qui prend de multiples formes; entre autres, il peut s'agir du désir de rencontrer l'Autre (la mère, l'amant, la fille, la personne de couleur) sans peur, ce à quoi contribue le mythe selon Cohen-Safir.

En définitive, la réécriture des mythes dans *Le Pique-nique sur l'Acropole* fournit un témoignage suffisamment riche pour inciter les femmes à être actives et à entrer dans l'Histoire sans égard aux lois patriarcales. Ainsi, elles pourront imprimer leur propre mouvement au processus historique. Comme cette oeuvre témoigne de l'émergence d'une culture au féminin grâce à une réflexion critique sur le patriarcat, on peut affirmer que Bersianik a posé d'importants jalons pour les écrivaines et les femmes en devenir des années soixante-dix, en les invitant à être des mères spirituelles, des femmes actives dans l'espace social, culturel et politique.

Comme Louky Bersianik, mais tout autrement, Madeleine Gagnon remet en question l'Histoire écrite, la mythologie, la hiérarchisation des rapports entre les sexes et les humains en général, entre la mère et la fille, etc. Dans *Lueur. Roman archéologique*, Gagnon réécrit à sa manière les mythes bibliques et gréco-romains. Nous dégagerons donc les valeurs nouvelles que cette œuvre élabore et verrons comment elle peut engendrer un mouvement d'utopie au féminin en redonnant espoir aux femmes et aux hommes afin qu'ils bâtissent ensemble un monde plus égalitaire.

CHAPITRE III

LUEUR. ROMAN ARCHÉOLOGIQUE : DE L'OCCULTATION DU FÉMININ À SON INSCRIPTION DANS L'HISTOIRE

Femme Inuit Noire. Moins que blanche.
Moins qu'Indienne. Moins qu'homme.
Dis-mois qui tu es ? [...] Femme lointaine
et femme proche. Femme infirmière,
femme ménagère, femme ouvrière.
Femme religieuse ou sorcière.
Je ne cesserai pas d'écrire ce mot. (*L*, 149)⁶¹

« Petites sœurs, petites Ophélie suicidées, grande Xanthippe effrayante, nous ne voulons plus de ces récits d'amour où l'on nous faisait mourir à tout coup », écrit Madeleine Gagnon dans *Retailles* (1977, 120). La figure de Xanthippe ainsi que les motifs du suicide et du meurtre laissent deviner ce que *Le Pique-nique sur l'Acropole* et *Lueur. Roman archéologique* peuvent avoir en commun. Chez Gagnon comme chez Bersianik, Xanthippe incarne le manque qui permet la naissance de la fiction puisque l'absence du maternel stimule l'imagination en vue de re-crée ce qui a été occulté par le patriarcat. Ces deux écrivaines à la recherche d'un nouveau langage résistent donc au silence et à la domination patriarcale mais, bien qu'elles soient toutes deux féministes et engagées, elles adoptent des tons et des moyens différents pour faire émerger une culture au féminin. Alors que la parodie, l'ironie, les jeux de mots et la réécriture des mythes servent chez Bersianik à dénoncer explicitement la misogynie, la poésie et le « mouvement suspendu de l'écriture » de Madeleine Gagnon (Nicole Brossard, 1987b, 228) laissent une large place à l'interprétation. Dans *Le Pique-nique sur l'Acropole*, Bersianik s'attaque à la mythologie grecque et aux discours philosophiques et psychanalytiques androcentristes ; dans *Lueur*, l'écriture de l'inconscient est imprégnée de figures bibliques et mythiques et la mémoire du corps contribue à la remontée vers l'archaïque, vers la première femme. Il s'agit donc d'une œuvre plus intériorisée et moins directement combative que *Le Pique-nique*. L'esprit des années soixante-dix anime

⁶¹ Les références ultérieures à *Lueur* prendront la forme abrégée *L*, suivie du numéro de la page.

cependant plusieurs œuvres de Gagnon, car écrire serait pour elle, comme pour Bersianik, un acte de réappropriation et de survie (Gould, 1990, 127).

Le présent chapitre pose la même question que le précédent : la réécriture des mythes dans l'œuvre à l'étude conduit-elle à une utopie au féminin ? L'analyse des figures bibliques et mythiques ainsi que celle des motifs s'effectueront selon la démarche suivie antérieurement. En première et deuxième parties, l'écrivaine, son projet ainsi que celui de *Lueur* sont présentés ; la troisième partie aborde la théorie-fiction et les moyens textuels qui concourent à la transgression du genre romanesque ; suivront l'analyse des figures et des motifs et celle des marques de l'utopie en quatrième et cinquième parties.

1. Présentation de Madeleine Gagnon

Madeleine Gagnon est née en 1938 (Royer, 79) à Amqui, au Québec. Elle est poète, romancière et essayiste ; elle a aussi été professeure de littérature à l'Université du Québec à Montréal. Formée en philosophie, en psychanalyse et en littérature (Théberge, 81), elle est connue comme militante marxiste, nationaliste et féministe. Elle publie depuis 1969 et se consacre entièrement à l'écriture depuis 1982. En 1977, elle a délaissé le marxisme⁶² pour se concentrer sur l'expression de la subjectivité féminine, et les œuvres *Antre* (1978), *Lueur* (1979), *Au cœur de la lettre* (1982) et *La lettre infinie* (1984) témoignent de cette orientation (Gould, 1990, 109). Reconnue internationalement et connue des critiques féministes en France et aux États-Unis (Gould, 1990, 110), Gagnon « fut la première au Québec à articuler une pensée féministe » (Gaudet, 1988, 16). Elle a écrit pour les jeunes (Cloutier, 1987, C-8) et sur commande pour la radio, mais elle refuse d'écrire « pour faire fonctionner les machines de perversité ou de pouvoir » (Gaudet, 1988, 17). Depuis la publication de son premier recueil, elle pratique « une subversion inspirée par la conscience de la féminité » (Dupré, 1989, 158- 159).

Madeleine Gagnon a été élue à l'Académie canadienne-française en 1987 (Royer, 1987, D-2) et elle est la plus jeune des féministes de sa génération à y avoir accédé (Santoro, 2002, 98). Elle a reçu de nombreux prix littéraires, dont le Prix du gouverneur général en 1991 (Santoro, 2002, 27) et le prix Athanase-David en 2002 (Théberge, 81). Après la

⁶² Gagnon lie le privé au politique, ce que le marxisme ne faisait pas (Gould, 1990, 113).

publication de son récent essai *Les femmes et la guerre*, qualifié en France de « reportage de guerre et de quête psychanalytique », on a comparé Madeleine Gagnon à « deux géants du reportage littéraire », V. S. Naipaul et Ryszard Kapuscinski (Théberge, 84). Son projet est idéologique (Santoro, 2002, 207) : il touche les classes et les sexes puisque Gagnon veut faire entendre la voix du peuple et nouer des liens avec les autres femmes (Gould, 1990, 112, 116-117). Son projet est aussi artistique parce qu'elle invente de nouvelles formes de discours (Gould 1990, 122) et parce que chez elle, le corps et le langage sont des lieux de changements, de déplacements nécessaires pour passer du silence à l'ordre symbolique (Santoro, 2002, 6). Comme Nicole Brossard, Louky Bersianik et plusieurs autres écrivaines féministes, Gagnon est à la recherche d'un nouveau langage qui libérera le désir et les capacités créatrices ; il s'agit là d'une tâche qui inspire son travail et sa vision du monde (Santoro, 2002, 207). Compte tenu de la démarche féministe et du projet artistique de Gagnon, on peut affirmer sans contredit qu'elle est une artiste engagée.

Le postmodernisme de l'écriture de Gagnon, qui caractérise aussi *Lueur* selon nous, se retrouve « dans le télescopage des voix, des tonalités, des genres, des temps et des lieux, [grâce auxquels] elle [Gagnon] figure l'hétéroclite, le chaos d'une origine naturelle, maternelle » (Dupré, 1989, 210). Selon Mary Daly, le langage usuel est mal adapté à l'expression des émotions; de tout temps, il a empêché la femme d'être à l'écoute de son monde à elle. Pour cette théoricienne, et Madeleine Gagnon serait du même avis, l'éveil des femmes nécessite une reconceptualisation du monde et du langage (Daly, 1973, 165-167).

Le maternel et le corps occupent une place importante dans l'écriture au féminin et dans celle de Gagnon, où la perte maternelle (due à la séparation mère-fille imposée par la culture) devient « expérience à la fois archéologique, théologique et physique » (Dupré, 1989, 205). Dans cette optique, Madeleine Gagnon dit écrire pour retrouver ou re-crée les « objets » perdus, dont la mère (Gagnon, 1982, 32). Elle explore la langue maternelle dans une quête « archéographique » où le corps se lit et se découvre à travers une écriture qui « met les morceaux ensemble pour rendre l'histoire vivante dans la mémoire » (Santoro, 2002, 100, 102, 107). Gagnon écrit aussi pour connaître ce qu'elle ne sait pas (Gagnon, 1988, 24) et conduire le lecteur ou la lectrice à une mutation, à une modification de sa vision du monde (Corriveau, 6). Par l'écriture, elle veut transmettre, se connaître au contact de l'Autre

(Santoro, 2002, 149), créer la sororité (Frémont, 1982, 30) et, dans tous les discours,⁶³ inscrire l'Éros, « symbolisation de la rencontre des corps mâles et femelles » (Gagnon, 1976, 252), puisque le patriarcat, guidé par le pouvoir, s'inspire plutôt de Thanatos (Gagnon et Boucher, 44). Elle entend plutôt défier la mort en mettant en « scène des forces vives du côté de la vie » (Corriveau, 6). Dans *Lueur*, ces forces vives sont suggérées par l'énergie de toutes les femmes invisibles que la narratrice fait réapparaître grâce à la voix de sa grand-mère : « Qui donc, hier, luisait dans tes mots ? Les voix d'elles, nombreuses, incertaines ? [...] ces nombrantes de moi ressurgies, on ne savait trop comment ? » (*L*, 31). Selon Karen Gould, les écrits de Madeleine Gagnon « furnish the blueprints for a writing of the future borne out of the mysteries of the past, a writing capable of transmitting "the traces of archaic flashes shooting forth new meaning" ⁶⁴ » (Gould, 1990, 149). La réécriture des mythes donne à *Lueur* une impulsion utopique, puisque l'œuvre questionne leur sens tout en proposant l'amour comme force de changement dans les rapports entre hommes et femmes, entre femmes, entre parents et enfants, etc. Voyons maintenant comment Gagnon elle-même présente *Lueur* pour ensuite avoir un aperçu de la critique réservée à cette œuvre.

2. PRÉSENTATION DE *LUEUR. ROMAN ARCHÉOLOGIQUE*

Gould rapporte les propos de Madeleine Gagnon peu de temps après la publication de *Lueur. Roman archéologique* (1979) : « [*Lueur*] is not a feminist book. It is a feminine book : traversed by the feminine, by women's struggle against oppression. It is not a militant book nor a book of propaganda [...]. *Lueur* is not a writing based on power » (Gould, 1990, 141). Selon Gagnon, « la métaphore, c'est ce qui n'est pas là. Voilà pourquoi l'analogie du roman "archéologique": les inscriptions sur la pierre correspondent aux inscriptions de l'inconscient. Elles ne peuvent pas être écrites. Je ne peux pas les retrouver. Donc, j'écris le manque » (Royer, 81). Le titre évoque l'acte de déterrer le langage (Gould, 1990, 132), il renvoie à l'archaïque, à ce qui est difficilement représentable et, par le fait même, il rappelle le travail de la mémoire et la contradiction (Santoro, 2002, 138; Dupré, 1989, 204). En effet, le titre évoque à la fois le jour et la nuit, puisque le mot « lueur » renvoie autant à l'aube

⁶³ Gagnon voudrait remettre le désir au centre de tous les discours (scientifique-technique, scientifique-théorique et fictionnel). Voir *La Venue à l'écriture*, 82-83.

⁶⁴ En français, dans *Lueur* : « Des restes d'étincelles archaïques faisant jaillir le sens » (*L*, 25).

qu'au crépuscule; ce choix traduit peut-être le désir d'exprimer l'incertitude et de briser les dichotomies de la pensée patriarcale. Les images de la naissance et de l'utérus, ce dernier étant vu comme lieu à la fois de fécondité et de mort, font de cette oeuvre une quête personnelle (Gould, 1990, 132). Toutefois, comme Gagnon propose une re-vision des schèmes amoureux, familiaux et sociaux ainsi qu'une réappropriation au féminin du langage et du monde, sa démarche rejoint une collectivité de femmes. Nous associons donc le mot « lueur » à l'espoir qu'a suscité la prise de parole féministe pendant les années soixante-dix. Enfin, Milena Santoro souligne que la communauté de pensée à laquelle appartient Gagnon met l'accent sur le processus de transmission entre femmes; celles-ci ont besoin de réécrire le nouveau savoir qu'elles ont acquis « into their own language or style : their rewriting appears to be a necessary step of their involvement in the transmission process » (Santoro, 1997, 162). Lori Saint-Martin identifie dans cette oeuvre un axe généalogique⁶⁵ (désir de filiation entre femmes) et un axe psychanalytique; elle présente l'oeuvre comme une savante méditation sur les origines du langage et une lente remontée vers les origines de l'être et du désir (Saint-Martin, 1999, 226). Rappelons au passage, puisque nous y reviendrons, que la transmission et le désir de filiation (désir de créer une généalogie de femmes) sont deux caractéristiques de l'utopie au féminin.

Le roman *Lueur* est structuré en trois parties intitulées « Fiction », « Archéologie » et « Second mouvement ». Comme l'a observé Roger Chamberland, la première partie évoque l'âge adulte et contient l'amorce d'un « départ mythique » alimenté d'une « matière mnémonique » rappelant l'utérus. La deuxième partie « parachève cette quête avec des données anamnétiques » (Chamberland, 1979, 45). Enfin, la dernière partie reprend les phrases du début de l'oeuvre et ferme la boucle née du désir d'enchaîner les maillons pour en arriver au livre, à « *Lueur*, concrétisant l'émergence d'une parole de femmes » (Chamberland, 1979, 45). Comment les critiques ont-ils réagi à la lecture de *Lueur* ?

Maurice Émond écrit qu'il faut de la patience pour aborder « un récit qui n'en est pas un » (Émond, 10). *Lueur* est en effet une oeuvre exigeante pour la lectrice ou le lecteur, qui ne

⁶⁵ Selon Roger Chamberland, il se dégage de *Lueur* une « attitude de récupération généalogique, d'affirmation d'une identité et de transmission fondamentale jusqu'à l'épanouissement de l'écriture. » La narratrice remonte aux origines en passant par le corps, le testament fondamental permettant la transmission (Chamberland, 1979, p. 45-46).

doit pas y chercher un héros, une héroïne ou une histoire. Il s'agit plutôt d'une énigme sur l'humain où la narratrice tente de raconter l'expérience des femmes en écrivant quelques pans de la vie de sa grand-mère. En 1979, Philippe Haeck écrit que les figures allégoriques exposent « l'histoire collective » et que la force du livre repose sur la bonté et l'envie du bonheur qu'on y retrouve (Haeck, 2); André Vanasse écrit qu'il faut pénétrer dans l'antre (l'œuvre) pour voir se dessiner une « nouvelle mythologie » (Vanasse, 1979, 16); René Lapierre a aimé l'audace de l'écrivaine qui est allée « au bout de sa veille », mais il a moins apprécié ses innovations langagières et la théorie qui risque de ne plaire qu'aux universitaires (Lapierre, 133); enfin, Hughes Corriveau écrit que la sincérité « qui submerge » l'œuvre en fait la beauté, mais que « le parti pris d'une certaine esthétique stylistique noie [...] une pensée sûre [...] » (Corriveau, 1979, 9). Nous pouvons constater que les critiques des années soixante-dix sont mitigées, même si l'originalité de l'écriture est soulignée. Depuis sa publication, *Lueur* a été l'objet d'études approfondies (Gould, Santoro, Dupré, Saint-Martin, Boulanger, etc.) qui soulignent sa richesse et sa complexité. Toutefois, certains lecteurs ou lectrices peuvent trouver l'idéalisme de Gagnon insoutenable (Gould, 1985, 199). Milena Santoro souligne que *Lueur*, œuvre féministe clé au plan de l'expérimentation (Santoro, 2002, 103), est « la plus achevée des œuvres centrées sur la femme chez Gagnon pendant cette décennie » (Santoro, 2002, 100-101), mais qu'elle ne peut atteindre qu'un public scolarisé (Santoro, 2002, 150). Cette complexité nécessite donc une compréhension de la théorie-fiction caractéristique de l'écriture au féminin des années soixante-dix et une analyse des moyens textuels qui conduisent à la transgression du genre romanesque.

3. Théorie-fiction, transgression du genre romanesque et moyens textuels

Lueur relève de la théorie-fiction (Dupré, 1989, 235 ; Théoret, 1987, 151), et « la double articulation féminisme/psychanalyse [y] est la plus prégnante⁶⁶ » (Saint-Martin, 1999, 231). Dans cette quête de l'archaïque, du maternel et du langage, l'écriture du corps et de l'inconscient permet l'émergence de la voix de la mère et de celle de la fille. Pour les fins de la discussion, nous retenons la théorie-fiction, les choix narratifs (p. ex. concernant les personnages) et les moyens textuels qui transgressent le genre romanesque. Madeleine

⁶⁶ Lori Saint-Martin fait observer que le marxisme et le nationalisme sont aussi présents dans les œuvres de Madeleine Gagnon.

Gagnon emploie entre autres l'intertextualité dans sa recherche d'une filiation au féminin ainsi que l'intratextualité (ou la répétition), qui nous conduit à réinterpréter et à réécrire pour nous-même ce qu'elle réécrit⁶⁷. Comme dans plusieurs oeuvres féministes de la période à l'étude (Théoret, 1987, 147), le mélange de théorie féministe, de poésie et de fiction de *Lueur*, donc la théorie-fiction, fait éclater les genres littéraires androcentristes. Il s'agit là d'un moyen de résistance au patriarcat (Gould, 1990, 17), qui fait naître « un sens nouveau » (Saint-Martin, 1989, 291). En effet, depuis que plusieurs écrivaines ont adopté le précepte de Brossard, « le privé est politique », certaines d'entre elles, comme Madeleine Gagnon et Louky Bersianik, pratiquent la théorie-fiction ou fiction théorique (Théoret, 1987, 147) pour dénoncer les abus du système patriarcal. Celle-ci permet l'expression à la fois de la pensée et de l'émotion, celle de « la pensée de l'émotion » (Brossard) ainsi que l'inscription d'un *je* féminin qui se définit lui-même (Théoret, 1987, 146) au lieu d'être défini selon une perspective androcentriste. Cette démarche expérimentale fait réfléchir sur le langage vu comme construction sociale et sur les codes culturels (Gould, 1990, 17). La théorie-fiction montre aussi les liens entre l'écriture, la répression, l'autorité masculine ainsi qu'entre le système sexe/genre et l'imaginaire (Gould, 1990, 35). Selon France Théoret, « par les avancées inégales de la théorie et de la fiction, le langage écrit sans cesse le mouvement de la pensée et tend à cerner le territoire des femmes et leur visibilité » (Théoret, 1987, 148). Lors de l'analyse de la réécriture des mythes dans *Lueur*, nous verrons que la re-vision de l'Histoire et le travail de la mémoire redonnent aux femmes la place qu'elles méritent. L'écriture au féminin, qui entremêle le privé et le politique, est ancrée dans le réel, d'où l'originalité de la théorie-fiction, qui déplace le symbolique et qui confronte le rapport nature/culture (Théoret, 1987, 153) dans le but de modifier notre perception du monde et de résister à la pensée dominante. C'est ce que fait Madeleine Gagnon en critiquant le patriarcat (l'Histoire telle qu'on nous l'a léguée, la mythologie, les dogmes catholiques, la division sexe/genre, la répression de la sexualité féminine, la notion de pouvoir, etc.). Cette écriture étant transformatrice, Madeleine Gagnon, comme Louky Bersianik, veut que les hommes s'intéressent à l'utopie (au sens positif) qu'elle ébauche (Gould, 1984, 138).

⁶⁷ Traduction de : « to reinterpret, to rewrite for ourselves, the rewriting that they [Nicole Brossard et Madeleine Gagnon] posit in their novels » (Santoro, 1997, 166).

Selon Louise Dupré, la démarche expérimentale des écrivaines est imprégnée d'une conscience féministe qui dévoile le refoulement du féminin et qui conduit les femmes à réviser leurs valeurs pour assurer leur identité (Dupré, 1988, 122); or, ce sont de nouvelles valeurs que propose la quête identitaire dans *Lueur*. Bénédicte Mauguière fait observer que l'identité apparaît, dans les textes féministes de la décennie à l'étude, « non pas comme une donnée acquise mais plutôt comme une construction élaborée à travers le texte [...] », souvent par le biais d'un « itinéraire initiatique » et non « d'une revendication politique » (Mauguière, 1997b, 268); cette observation s'applique bien à *Lueur*, dont la plongée dans l'inconscient, permettant la remontée vers l'archaïque, constitue justement une forme « d'itinéraire initiatique ». À l'aide de deux exemples, voyons comment se lit la théorie-fiction. Le premier concerne la lutte des sexes :

Les rapports d'oppression entre les sexes ne seront plus, le jour où elles [les paroles libératrices] auront été entendues, par chacun, par chacune. Et pour que ce jour arrive, elles [les femmes] devront encore beaucoup, entre elles, se parler. (*L*, 22).

Cet extrait pourrait provenir d'un essai; il apparaît pourtant dans une oeuvre désignée comme roman et porte quelques marques d'une écriture « littéraire ». Gagnon y invite les femmes à se solidariser et à se libérer par la prise de parole afin d'abolir le rapport dominant-dominé. Le deuxième exemple porte sur la démarche de la narratrice qui dit : « Je m'en tiendrai à mon roman de nuit, du rêve, qui se décrypte en mots très simples, mais sa syntaxe, collant à la lettre de son récit, à la lettre des images, n'adhère pas aux conventions reçues » (*L*, 51). D'une part, le sujet qui s'exprime précise, à l'intérieur même de son texte de fiction, sa démarche inspirée par la psychanalyse (« roman du rêve »); d'autre part, il affiche sa rébellion (contre les « conventions reçues »), soulignant le potentiel de résistance que revêt la théorie-fiction en raison tout d'abord de son rapport au langage. Les deux extraits précédents offrent deux voies de résistance : l'écriture et la sororité. Pour les féministes, cette dernière est tributaire du premier lien d'amour que la fille tisse avec sa mère; en révisant l'institution de la maternité, elles revoient aussi ce lien (pensons au mythe de Déméter et Perséphone revisité dans *Le Pique-nique sur l'Acropole*). Ce rapport au maternel est le deuxième trait formel qui caractérise *Lueur*.

Écriture au féminin et quête du maternel

L'écriture au féminin met en évidence le fait que le premier lien érotique ressenti par l'enfant se noue d'abord avec la mère, comme l'a admis Freud à la fin de sa vie (Cronan Rose, 217). La narratrice de *Lueur* établit ainsi le lien entre l'écriture, l'inconscient et le désir de fusion avec la mère : « Les mots couleraient d'elle sans phonèmes, sans bruit, si non, de loin, le clapotis de ses eaux caressant des sables d'or. Des sables d'os, d'hécatombes, de sangs larvaires, de sueurs mnémésiques [*sic*] de ses lointaines enfantemailles orgiaques. Des sables de poudres d'amniose et de lactose » (*L*, 61). D'une part, les eaux et le lien maternels sont remémorés et valorisés (avec les mots « sangs » et sueurs et avec « enfantemailles ») et, d'autre part, les « sueurs mnémésiques » [*sic*] renvoient au travail de la mémoire et de l'inconscient ainsi qu'au corps. La hiérarchisation entre le corps et l'esprit, construite par la religion patriarcale et infériorisant la femme, est donc abolie puisque « [l]es mots couleraient d'elle ». Enfin, la narratrice évoque de « lointaines enfantemailles » dans une recherche du maternel prenant la forme d'une quête de l'archaïque; la recherche de fusion, quant à elle, s'exprime par la création du mot-valise « enfantemailles » (provenant des mots « enfant », « enfantement » et « mailles »).

Pourquoi cette quête du maternel est-elle si importante ? Le mouvement de re-vision des féministes a souligné le silence des femmes (Rich), donc l'effacement de leur subjectivité. De plus, cette re-vision a dénoncé l'appropriation de la maternité par le patriarcat, qu'Adrienne Rich nomme « institution de la maternité ». Le projet des créatrices, à la recherche de leur propre identité et d'une identité collective, est de se créer, elles, et de (re)créer la mère, toutes les mères (Mauguière, 1990, 634). Grâce aux écrivaines, les mères entrent dans la culture (Gould, 1990, 77), alors que le patriarcat les en avait éloignées. Selon Lori Saint-Martin, « retrouver l'histoire des femmes signifie renouer avec soi-même comme fille, comme mère et comme femme libre » (Saint-Martin, 1999, 272), c'est-à-dire libérée des images constituant l'éternel féminin et libre d'entrer dans le monde pour s'y réaliser. Il a fallu bien souvent imaginer cette histoire, parce que l'Histoire écrite est demeurée longtemps silencieuse sur la contribution féminine. En pratiquant l'écriture de l'inconscient et en privilégiant la phase préoedipienne, les créatrices rendent ainsi vivace le fantasme de la langue originelle « en renvoyant au moment unique d'avant la séparation des chairs » (Saint-

Martin, 1999, 228). Ainsi, « le corps du texte de la fille abrite, à son tour, la mère » (Saint-Martin, 1999, 139), permettant l'entrée de celle-ci dans la culture.

Au chapitre I, nous avons vu que la théorie freudienne sur le développement de l'enfant repose sur les rapports de rivalité dans le triangle familial, entre l'enfant et le parent du sexe opposé (complexe d'Œdipe). On a longtemps cru que le développement de la fille se caractérisait par l'envie du pénis et par la rivalité mère-fille et que le sentiment d'ambivalence de la fille envers la mère était causé par cette rivalité. Des psychanalystes et des théoriciennes féministes⁶⁸ ont contesté Freud sur ces deux points. Celles-ci croient plutôt que la fille associe le pénis aux avantages dont bénéficient les garçons (p. ex. une plus grande liberté) et que le comportement de rivalité mère-fille s'explique par le fait que la fille a peur d'être comme sa mère, un phénomène nommé « matrophobie » (vu au chapitre I). Selon Adrienne Rich, le cri des féministes, « c'est le germe de notre aspiration à créer un monde dans lequel force des mères et force des filles iront de soi » (Rich, 1980, 222). Les écrivaines féministes tentent de renouveler notre conception de la relation mère-fille en déconstruisant la théorie freudienne selon laquelle la fille doit « tuer » la mère et en exprimant plutôt le désir d'une réciprocité, d'une fusion avec celle-ci. Chez Gagnon, la mémoire du corps est à l'œuvre pour célébrer la relation mère-fille et le maternel.

Il est établi en critique au féminin que le rapport mère-fille conditionne le rapport au réel et à la représentation et que la relation mère-fille « surdétermine les structures narratives [...] » (Saint-Martin, 1999, 16-17). Dans *Le Pique-nique sur l'Acropole*, nous avons vu que le jeu de rôles donne la parole à la mère et à la fille en déconstruisant la relation d'autorité entre les deux personnages. Dans *Lueur*, écrire le testament de la grand-mère en empruntant la syntaxe du rêve devient une stratégie pour se rapprocher de la mère tout en maintenant la distance nécessaire à l'autonomie qui permet de trouver sa propre voix/voie. Ainsi, au contact de sa grand-mère, la petite-fille écrit : « La plus belle maison de la ville-île du rêve, c'était donc le ventre de ma mère ? » (*L*, 30). Gould commente ainsi le travail d'écriture et le mouvement d'oscillation du rapport mère-fille dans *Lueur* : « Gagnon's psychoanalytic journey back to the birth and prebirth scenes focuses on the pre-Oedipal phase of feminine

⁶⁸ Pour des références sur le rapport mère-fille et la psychanalyse, voir Saint-Martin, 1999, p. 37-49.

development and on the close ties between mother and daughter » (Gould, 1990, 134). Un mouvement d'oscillation s'effectue aussi avec la sœur, l'amant et l'enfant; il montre bien l'importance de la relation mère-fille dans le développement de la fille. Dans cette oeuvre, le travail de la mémoire et de l'inconscient détermine la narration, que l'on pourrait qualifier de labyrinthique. Selon Gould, « the frequent changes here in narrative direction are designed, it would appear, to bring a sense of constant discovery to her nascent body-text » (Gould, 1990, 139). Les multiples détours de l'écriture conduisent donc la narratrice à une renaissance (Gould, 1990, 144; Santoro, 2002, 101). À la fin du récit, elle invente un « stade du prisme » (*L*, 163), qui renvoie à la théorie lacanienne : « nous avons ouvert le corps de l'ogre pour l'y retrouver [l'ogresse dévorée] nageante, neuve, naissante, elle avait besoin pour enfin vivre d'être tout entière avalée » (*L*, 163).

Le récit oscille entre le passé, le passé préœdipien et le présent, entre le moment où l'ogre et l'ogresse (les parents) étaient là et le moment où la narratrice se réalise comme adulte, entre le rêve et la prise de conscience concernant l'organisation de la vie matérielle; par exemple, il est question du soin des enfants, du quotidien des femmes et, comme nous venons de le voir, de la lutte des sexes. Le travail de rêve ne se détache pas de la réalité dans *Lueur*, car l'oeuvre témoigne de la survie des femmes du passé pour imaginer un monde meilleur pour tous. Cette orientation ressemble à celle d'Adrienne Rich, qui est convaincue « [qu']une véritable libération de la femme implique un changement de la pensée elle-même : [on doit] réintégrer l'inconscient, le rationnel, l'intellectuel » (Rich, 1980, 77). La narratrice de *Lueur* évoque la cure, la souffrance et la mort :

J'entrais dans la lignée des analysantes devenues leur propres analystes, des esclaves devenus leurs propres maîtres [...]. J'avais subi le long rituel de l'initiation à la souffrance du dedans du pouvoir, la cure, juste pour ne pas mourir, juste pour produire autre chose qu'un destin de morte muette. (*L*, 117).

La psychanalyse fournit à la fois un cadre d'analyse de soi et un moyen de remonter vers l'archaïque pour élaborer un langage nouveau afin d'éviter de devenir une morte-vivante. Ce passage révèle aussi que la narratrice refuse le silence imposé aux femmes et que c'est du « dedans » que s'amorce le mouvement de résistance. En faisant appel à la mémoire du corps, la narratrice réimagine le processus même de la naissance et la proximité avec la

mère; elle réinvestit le corps maternel d'une valeur positive et elle transforme ce projet personnel en projet collectif, car toutes les femmes peuvent s'y reconnaître, qu'elles soient mères ou non. L'écriture du corps, rendue possible par la plongée en soi qu'est l'expérience de la cure, exprime à la fois ses souffrances et ses innombrables jouissances (par l'évocation du vécu de la maternité et de la sexualité). Dans *Lueur*, cette écriture du corps établit un lien très étroit entre le corps et la quête du maternel refoulé puisque la narratrice donne une voix à sa grand-mère mourante, dont le corps ressemble à un monument. Son témoignage conduit la narratrice à effectuer une remontée vers l'archaïque qui emprunte à la « syntaxe du rêve » (Gould, 1990, 134) pour révéler le passé. La narratrice imagine la première femme, la « femme noire », dont elle devient le double par moments. Qualifiée « d'écriture de nuit » (Gould, 1990, 131) et d'eau (Saint-Martin, 1999, 235), l'écriture de *Lueur* permet à Gagnon de faire entendre ces voix liées à son projet politique, dont le but est d'inscrire le féminin dans l'Histoire et de retrouver une « langue maternelle perdue » (Saint-Martin, 1999, 219). Écrire le féminin, c'est créer une filiation de femmes et c'est dans les images de la naissance et du corps maternel que le projet trouve sa source. Ainsi, l'utérus est pour Gagnon un lieu d'exploration pour l'écriture et pour l'expression de la différence; les eaux primitives la relient au passé alors que les eaux maternelles évoquent l'intime (Gould, 1990, 134, 136). Le passage suivant reflète bien le projet artistique et idéologique de Gagnon puisqu'il exprime le désir profond de retrouver les traces de la naissance et de célébrer le corps féminin tout en renvoyant à l'intime et au social, au désir de créer un monde différent. La narratrice attire l'attention sur l'occultation du rôle de la mère; elle valorise celle-ci en créant une analogie entre le récit de sa naissance et *l'Énéide* de Virgile :

Sans que je ne m'en sois véritablement aperçue le labyrinthe avait été traversé, avec les eaux d'abord [...] Un long repos me fut alors nécessaire après cette tumultueuse traversée que je qualifierais, avec le recul, d'épique, et je ne l'ai vue décrite dans aucun livre aussi loin que ma mémoire veuille bien remonter. Puis je rêvai de *l'Énéide*, une Énée toute neuve, un [*au masculin dans le texte*] Didon tout timide [...]. (*L*, 38-39).

Avec l'intention de célébrer le maternel, la narratrice le relie au langage et à l'écriture :

douce nuit de ma mère en sueurs aimantes, ce souvenir précis du lait de sang m'a constamment retenue au langage malgré qu'il se livrait dans le

non-représentable le plus total. [...] Tu en avais écrit ton premier roman.
Tu divulguais la source. (*L*, 23-24).

Ici, la narratrice constate l'inadéquation entre les mots et la réalité qu'elle percevait, c'est-à-dire le manque dont parle Madeleine Gagnon et à partir duquel elle écrit. Toutefois, le souvenir de la proximité avec la mère lui a permis d'accéder à un nouveau langage par le biais d'une fiction qui transgresse le genre romanesque.

L'écriture « de nuit » et l'adoption de schémas non linéaires ne peuvent donner naissance à des personnages figés ni créer des lieux définis et une chronologie d'événements bien organisée. Ce sont là quelques indices de la transgression du genre romanesque qui attirent notre attention ici. Dans *Lueur*, les personnages ne sont pas nommés, sauf dans le cas des figures mythiques. Gagnon privilégie la famille immédiate (la mère, la grand-mère, l'ogre et l'ogresse, le frère, la sœur) dont elle revoit la structure pour mieux la mettre en parallèle avec l'idée plus globale du pouvoir. La narratrice se prononce ainsi sur ses choix narratifs en critiquant par le fait même l'institution littéraire qui érige les catégories : « Je ne crée pas de personnages de fiction » (*L*, 13); « Poème, essai, roman ? Elle n'en avait cure depuis ce temps immémorial » (*L*, 33). Notons au passage la transition du pronom *je* au pronom *elle* qui marque une distanciation. Cette stratégie narrative est employée tout au long de l'œuvre où la narratrice traverse le temps comme fille, petite-fille, femme, mère et écrivaine. Louise Dupré compare le « vertige » présent dans la poésie de Gagnon et dans la prose de *Lueur* à une peur amie qui donne un élan passionnel à l'écriture (Dupré, 1989, 185). À notre avis, le vertige est aussi créé par l'absence de prénoms pour désigner les personnages. L'écrivaine a plutôt choisi l'alternance des pronoms *je/elle* pour désigner la narratrice; *elle/elles*, pour désigner la femme ou les femmes; *ils* pour désigner le patriarcat et *nous* pour s'inclure dans la collectivité. Ce travail commun du *je* et du *nous*, amorcé dans l'écriture de Nicole Brossard (Dupré, 1982, 88) et repris ici par Gagnon, sollicite les femmes puisque l'oppression les a touchées et qu'elle en touche encore un grand nombre à travers le monde. Voici un exemple portant sur la narration, où apparaît l'agressivité : « Et les personnages ? Des noms, je vous prie, donnez-leur des noms, et faites-les parler, la narration, vous connaissez [...] Et les femmes, qu'est-ce que t'en fais, des femmes ? En ? En ? » (*L*, 51-52). Ces choix narratifs indiquent le refus d'imiter ou d'adopter les genres que l'institution patriarcale a classés, figés. Ces voix multiples, en plus de déstabiliser constamment la lectrice ou le lecteur, les sollicitent

à titre de femme, de mère, de fille, de petite-fille, d'homme, de père, de fils et de petit-fils. La lectrice ou le lecteur ne peut reconnaître ici un héros ou une héroïne, et une re-vision de sa compréhension des rôles masculin et féminin ainsi que de la pensée patriarcale s'impose alors. Refuser de créer des héros, c'est aussi faire violence au genre romanesque. Il n'y a pas de place pour l'idéalisation ni pour l'envie ou la jalousie. L'intrigue ne se joue pas sur ce plan, car nous avons plutôt affaire à une énigme, à une histoire qui nous a échappé, comme le précise la narratrice : « Je viens de revoir aussi l'histoire écrite de leurs mythes. Les deux furent rédigés par eux, sans elles. [...] Nous découpons les mythes un à un » (*L*, 18). La nécessité d'une action collective se lit dans le glissement qui s'exerce entre le pronom *je*, qui ouvre le paragraphe d'où est extrait le passage précédent, et le pronom *nous* qui le termine. Cette stratégie narrative touchant les pronoms a donc un effet rassembleur, tout comme l'intertextualité au féminin.

Intertextualité et intratextualité

À la suite de nombreux théoriciens, Evelyne Voldeng définit l'intertextualité « comme le dialogue d'un texte avec tous les textes, avec l'histoire elle-même considérée comme un texte » (Voldeng, 1982, 523). Dans l'écriture au féminin des années soixante-dix, l'intertextualité devient un moyen de subversion et de critique rassembleur — par le renversement des contes de fées, véhicules de stéréotypes (Voldeng, 1982, 529), par la parodie, par le pastiche, etc. L'intertextualité est très présente dans les œuvres de Madeleine Gagnon, sous forme de collages, de citations, d'intertextes explicites ou implicites. La réécriture des mythes, sur laquelle porte principalement notre travail, constitue aussi une forme d'intertextualité. Avant de l'aborder, nous analysons ici trois intertextes explicites (un de Michel de Certeau, un de Régine Robin et un dernier qui subvertit les contes de fées)⁶⁹ ; ils donnent un aperçu de la quête de l'archaïque. Pourquoi ces exemples et pas les autres ? Faute d'espace, il est impossible d'étudier tout le réseau de renvois intertextuels que crée *Lueur* ; mais on ne peut, dans le cadre de la réécriture, passer ce procédé sous silence puisque les écrivaines féministes remettent en question les genres codés par l'institution littéraire. Le

⁶⁹ Gagnon cite, entre autres, Michèle Montrelay, Paul-Émile Borduas, Philippe Haeck, Roland Giguère, Patrick Staram, Claude Gauvreau, André Brochu, etc.

renversement des stéréotypes que véhiculent les contes de fées est fréquent, et l'usage que fait Gagnon de ce procédé dans *Lueur* est lié à son travail sur les mythes.

Voici d'abord un extrait de *L'écriture de l'histoire*, de Michel de Certeau : « "C'est au moment où une culture n'a plus les moyens de se défendre que l'ethnologue ou l'archéologue apparaissent. "» D'une part, nous observons la présence du mot « archéologue » alors que le sous-titre de l'œuvre renferme le mot « archéologique » ; d'autre part, ce passage laisse sous-entendre une urgence puisque si l'on ne peut se défendre, on risque de disparaître. Il semble que le futur fasse peur et que l'on doive interroger le passé. Dans le contexte des années soixante-dix, la prise de parole des femmes a favorisé l'émergence d'une culture au féminin, et la première étape a consisté à dénoncer l'occultation de la contribution des femmes à la culture, donc à relire l'Histoire autrement. Gagnon considère son travail d'écriture comme une fouille archéologique permettant de « déterrer le langage » ; celle-ci lui permet non seulement de remonter à la Mère, ce qui serait une expérience individuelle, mais aussi d'envisager un monde meilleur. Ainsi, elle atteint une collectivité grâce à son projet idéologique. À la toute fin de l'œuvre, Gagnon cite *Le Cheval blanc de Lénine*, de Régine Robin : « " Il ne s'agit pas de mémoires, genre littéraire normé, catégorisé, institutionnalisé, mais du travail de la mémoire." » Il y a là aussi un lien avec le titre, *Lueur. Roman archéologique*, et avec la démarche psychanalytique qui est au cœur de la transgression du genre romanesque dans cette oeuvre. Cet intertexte souligne donc le désir d'une continuité et d'une proximité avec d'autres écrivaines, à une époque où certaines d'entre elles rejetaient l'idée de la « propriété du texte » (Voldeng, 1982, 524). La citation suivante montre la prégnance des contes de fées dans l'imaginaire de l'enfant et les instances de pouvoir (royauté, clergé, armée) dont la narratrice dénonce la violence (pédophilie, viol, castration, guerre) :

Ces souvenirs, Dieu, je les raconterai. Dieu n'est plus une personne. Je n'est pas moi. Il est mort me laissant des images, quitté de moi s'arrachant de ses forces, ils l'ont parti de moi [...] Sa grande confession [...] [:] il deviendrait roi, petit prince, petit page, servant de chœur, petit prêtre au long surplis de dentelle blanche de son oncle pédéraste, ayant choisi pour lui ce que lui-même n'avait pu soutenir, servant de leur culte, sans femmes, sans enfants, enfant lui-même en pâture d'eux, futur amant de tant d'autres garçons, violeur-violé, castreur-castré. Ou bien en quelque guerre lointaine, petit soldat aux bottes noires luisantes, bardé de cuirs et

de mitrailles, je voyais les deux séries de chaîne, fantasmagiques, et j'avais froid dans tous mes os, les mots de corps ayant été scalpés, entre nous. Je t'aime. (*L*, 118-119).

Notons la répétition du mot « petit » (devant « roi », « prince », « page », « prêtre » et « soldat »), qui présuppose la domination et l'infantilisation de l'être humain au sein des instances de pouvoir. La narratrice dénonce le dogme de l'Église (« petit prêtre [...] sans femmes, sans enfants »). Notons également la crainte de la « répétition du même » dans l'expression « je voyais les deux séries de chaîne » ; par là, nous entendons que la narratrice veut briser cette chaîne de transmission de la souffrance, une conséquence de la volonté de puissance dont découle la logique guerrière. Ce passage déconstruit l'idée de la volonté de puissance présente dans les contes de fées, où s'opposent l'innocence et la manipulation et où s'affrontent le fort et le faible, l'homme et la femme, la fée et la sorcière, la fille et la belle-mère, etc. Selon Madonna Kolbenschlag, la prégnance des mythes et des contes de fées dans tous les domaines culturels implique qu'il s'agit de structures à la fois collectives et individuelles. Toujours selon Kolbenschlag, les stéréotypes entourant le féminin trouvent leur racine dans le déterminisme ayant érigé le système sexe-genre (Kolbenschlag, 4). Les écrivaines féministes brisent donc ce genre textuel pour renverser les stéréotypes et ressusciter le féminin. Nous l'avons vu, *Lueur* ne met pas en scène un héros ou une héroïne : il remémore les luttes que les femmes (comme la grand-mère de la narratrice) ont menées pour assurer leur survie aux plans matériel, culturel et spirituel. Enfin, Gagnon entremêle souvent la mort, la vie et l'amour, ce qu'elle fait à la fin de l'extrait, sans doute pour sortir de la logique binaire puisque la mort fait aussi partie de la vie.

En plus de pratiquer l'intertextualité, Gagnon emploie l'intratextualité, qui consiste à reprendre certains fragments de sa propre œuvre ; ainsi, un long fragment de la première partie (*L*, 15-16) est répété avec de légères modifications dans le *Second mouvement* (*L*, 154-156). Comme l'extrait est long, il apparaît en annexe (voir p. 197-198). Les figures mythiques et bibliques qu'il contient seront analysées aux rubriques « Analyse des figures bibliques et mythiques et des motifs » et « Utopie au féminin ». Le texte répété contient des modifications subtiles au début : les mots « eau » et « second » sont respectivement remplacés par « eaux » et « autre ». Vers la fin, le texte « source » pose une série de questions en incluant plusieurs figures mythiques et personnages contemporains alors que le segment

répété se termine plutôt par une affirmation, toujours en renvoyant aux figures mythiques. Selon Milena Santoro, la répétition améliore la communication entre les femmes (Santoro, 1997, 166); ici, elle constitue une étape du projet de transmission par l'écriture (Santoro, 1997, 162) puisque l'eau (*L*, 16-17) est aussi importante que les mots (*L*, 156) pour vivre. Santoro affirme que « [t]his modification [⁷⁰] effectively displaces the gesture of accusation, putting the emphasis rather on what can instead be done by this obviously feminine "we" in the face of their (patriarchal) vision : understand but refuse to continue accepting it » (Santoro, 1997, 163).

Nous verrons dans le présent chapitre que les stratégies et moyens textuels vus jusqu'ici et la réécriture des mythes sont efficaces, car ils réussissent à nous convaincre que seule la solidarité entre femmes ainsi qu'entre hommes et femmes peut atténuer les effets néfastes du patriarcat. En fait, répéter l'Histoire semble peu logique, et la recherche d'un nouveau langage et la critique de l'idéologie dominante sont mises à contribution pour le prouver.

La théorie-fiction (en lien avec la psychanalyse), la recherche du maternel archaïque, doublée de la transgression du genre romanesque (visible dans le questionnement même de la narratrice écrivaine), l'intertextualité et l'intratextualité font que la « mixité des genres [...] chez Gagnon, va jusqu'à la mixité des discours mêmes, l'écriture nous entraînant à tout propos vers un *ailleurs* indéchiffrable, à la fois dans le langage et en deçà, en cette zone innommable et impénétrable de l'Autre » (Frémont, 1982, 32). Cet ailleurs et l'Autre constituent deux éléments clés de notre mémoire puisqu'ils peuvent évoquer l'utopie et la peur de la différence, nourrie par les mythes et les stéréotypes. L'analyse des figures mythiques et bibliques et celle des motifs montrera que la rencontre de l'Autre peut s'amorcer dans une quête qui, de prime abord, pouvait sembler très intime. Enfin, cette analyse permettra de dégager les valeurs que la réécriture élabore et qui contribuent à créer une grande utopie au féminin.

⁷⁰ À partir de la phrase commençant par « Leurs histoires de déluges [...] (*L*, 156).

4. Analyse des figures bibliques et mythiques et des motifs

Le passage suivant nous introduit au projet de réécriture des mythes dans *Lueur*, qui a pour but de réviser l'Histoire.

Pourquoi dans le déluge d'Artémis et de ses filles il n'y avait eu que du suicide ? Parce que c'est ainsi qu'ils l'ont écrit. Pourquoi Déméter fut sanglotante du début de sa vie à la fin ? Pourquoi Psyché tremblante juste d'aimer ? Pourquoi la Xanthippe, l'Ophélie, la Béatrice, la Juliette, Laure, la Dora, la Donalda, ma tante Yvette, Albertine et ma tante Rita ? Pourquoi l'eau les noyait-elles ? Pourquoi n'ont-elles jamais construit une arche à leur mesure ? Parce que c'est ainsi qu'ils l'ont écrit. (*L*, 16).

L'accumulation sur laquelle repose ce passage est rassembleuse, car Gagnon entremêle une série de figures anciennes à des prénoms populaires au Québec. Ceux-ci peuvent renvoyer au roman du terroir de Claude-Henri Grignon, *Un homme et son péché* (avec Donalda, la femme soumise), à des débats politiques (avec Yvette, un prénom qui a mis la politicienne Lise Payette dans l'embarras avant la première élection du Parti québécois en 1976) et philosophiques (Xanthippe), à la psychanalyse (la Dora de Freud), à des textes dramatiques ou poétiques (la Juliette de Shakespeare, la Laure de Pétrarque, l'Albertine de Michel Tremblay) et à la notion de parenté (tante Rita) :

La première occurrence de la phrase « Parce que c'est ainsi qu'ils l'ont écrit » installe le doute quant à la véracité des récits androcentristes (gréco-romains) tout en soulignant l'exclusion des femmes, qui n'ont pu écrire l'Histoire; la seconde montre que la souffrance des femmes, due à l'exclusion misogyne, perdure depuis l'Antiquité. Cette deuxième occurrence de la phrase clôt le paragraphe et met l'accent sur l'absence de réalisation de soi chez les femmes, à qui il manque « une arche à leur mesure »; elle annonce le mouvement de *Lueur*, leur libération de l'emprise patriarcale. Déjà dans cette citation apparaissent plusieurs schémas archétypaux qui en montrent les conséquences dans la vie des femmes : soumission, amour malheureux, exclusion, suicide, noyade, etc. Ce passage montre aussi que l'amour, pour plusieurs femmes, est dévastateur au point de conduire à la mort (p. ex., Ophélie se suicide et Donalda semble mourir à cause de sa soumission et de soins inadéquats). « La Béatrice » renvoie à l'œuvre de Dante, *Vita nuova* (1292-1293), premier roman de la littérature italienne (Brunel, 2002, 245); « Négation ou sublimation de l'amour sensuel,

Béatrice indique le chemin d'une véritable ascèse intellectuelle et morale» (Brunel, 2002, 246). Dante fait de Béatrice une « femme ange » qui, comme plusieurs autres figures, telles que Marie, la mère de Dieu, inspirent la vertu pour rejeter toute sensualité. « La Donalda » représente le type de la femme soumise à son mari et utilisée comme objet d'échange entre celui-ci et son père, car elle se résigne à oublier son premier amour pour satisfaire aux règles patriarcales. Dans plusieurs cas, la vie des femmes mentionnées plus haut renvoie au sacrifice, à l'oubli de soi, à l'effacement à travers le quotidien, de sorte que cet extrait renferme le germe du renouveau auquel la réécriture des mythes aspire dans *Lueur*.

Dans cette partie, nous adopterons la démarche suivie au chapitre II pour l'analyse des figures et des motifs. Il est difficile de proposer un classement logique et linéaire des figures puisque la démarche de Madeleine Gagnon repose sur des associations et des allusions regroupées. Ainsi, elle utilise les figures mythiques comme élément déclencheur d'un vaste réseau d'images et d'associations personnelles. Les mêmes motifs⁷¹ revenant sans cesse dans l'œuvre, l'analyse doit suivre les mêmes parcours sinueux et se mettre à l'écoute de cette logique de l'inconscient. Cette démarche crée donc un réseau associatif où les eaux, le maternel, la parole et l'Histoire s'entremêlent. Préalablement à l'analyse, nous présenterons brièvement le point de vue de Northrop Frye sur l'influence de la Bible chez les créateurs occidentaux afin de mieux saisir sa prégnance dans l'imaginaire de Madeleine Gagnon⁷². Suivront quelques points de vue féministes à ce sujet.

Nous avons vu que Louky Bersianik parodie *Le Banquet* et qu'elle réécrit les mythes grecs sur un ton radicalement féministe. Le ton de Madeleine Gagnon, dans *Lueur*, est loin d'avoir cette virulence puisqu'elle procède plutôt par allusions; cependant, elle n'en dénonce pas moins les effets négatifs de la psychanalyse androcentriste sur le développement de la femme; celle-ci engendre la violence, la répression de la sexualité féminine, l'occultation de la mère et du lien mère-fille. Gagnon s'inspire à la fois des mythes grecs et des mythes

⁷¹ À titre d'exemple, Loth et sa famille apparaissent sous les motifs de l'inceste et de la dissolution, et Gagnon renverse l'immobilisme de la femme de Loth par le mouvement et la résistance féminine avec les figures d'Ariane et de Pénélope revisitées.

⁷² Bersianik (avec sa parodie de la Bible dans *L'Euguélionne*), Madeleine Gagnon, Denise Boucher, Jovette Marchessault et les artistes du Théâtre des cuisines sont les initiatrices de cette tendance dans les années soixante-dix.

bibliques et les subvertit. Ces derniers, qui constituaient les « bandes dessinées » de son enfance, sont devenus ses « "premières leçons d'invention" de lieux, d'actions et de personnages » (Théberge, 81). De façon générale, en Occident, la Bible constitue un important texte source pour les écrivains (Frye, 1984, 162). Le critique dégage sept phases de l'Ancien et du Nouveau Testament pour expliquer ce phénomène : la Création, la révolution, la loi, la sagesse, la prophétie, l'Évangile et l'Apocalypse (Frye, 1987, 162-197). Il est opportun de situer les cinq premières afin de mieux saisir les allusions et références bibliques dans *Lueur*. La Genèse, dont plusieurs mythes se retrouvent dans *Lueur*, raconte comment Dieu a créé le ciel et la terre en séparant les eaux. Selon Frye, ce mythe et celui de la Chute (d'Adam et d'Ève), suivis du déluge, ont pour effet que l'on se sent surveillé par un œil hostile. Dans *Lueur*, le déluge prend une connotation positive et le monde promis devient plutôt un monde à rebâtir selon de nouvelles valeurs. Frye explique la révolution à partir du contrat du buisson ardent où Dieu demande à Moïse de se ranger du côté des Hébreux, c'est-à-dire d'être contre l'*establishment* égyptien; la révolution provient du fait que l'on doit être à l'écoute d'une parole qui donne une ligne de conduite (Frye, 1984, 172-175). Selon notre point de vue féministe, cette parole crée une dichotomie puisque l'individu se range d'un côté ou de l'autre; elle est donc à l'origine de la pensée binaire qui crée les catégories (bon/méchant, actif/passif, etc.) et qui divise les êtres humains. Après la Chute, l'individu se sent inférieur et doit s'élever par la morale, la loi et la vertu et c'est à la suite de cette Chute que la loi est introduite (Frye, 1984, 167). Elle consiste à respecter nos obligations envers la société et à observer les « processus répétitifs de la nature » (Frye, 1987, 177). Cette obligation peut expliquer le contrôle total que la doctrine religieuse a exercé sur le corps féminin (obligation de procréer chez les gens mariés, association du plaisir au péché, accouchement dans la douleur, interdiction de la contraception et de l'avortement, etc.). La sagesse est « l'individualisation de la loi » (Frye, 1984, 180) et elle a une influence sur la vie de chacun puisqu'elle dicte les bonnes manières. Toutefois, Frye ajoute que la « forme véritable de la sagesse est *philosophia* ou *amour de la sagesse* qui n'est pas simplement érudite mais créatrice » (Frye, 1984, 185). Cependant, comme l'a bien démontré Louky Bersianik⁷³ — et Madeleine Gagnon serait sans doute du même avis —, le discours philosophique est à l'origine de la division sexuelle des rôles. Selon Frye, « la prophétie est

⁷³ Dans *Le Pique-nique sur l'Acropole* et dans son essai *La Main tranchante du symbole*.

[aussi] l'individualisation de la loi, et elle est enclenchée sur l'avenir comme la loi l'est sur le passé » (Frye, 1984, 186). Les féministes critiquent la loi patriarcale et Gagnon, comme Bersianik, tente de la subvertir afin de poser un regard nouveau sur le monde et sur un monde à venir. Gagnon renvoie au mythe de la Création; à la révolution (féminisée, car les femmes doivent être à l'écoute des sons que les autres femmes ont laissés); à la loi patriarcale sous plusieurs formes (mythologie, religion, famille, etc.); à l'individualisation de la loi, ou sagesse (qu'elle remet en cause, par exemple en ce qui a trait aux liens parentaux); et à la prophétie, puisque la narratrice imagine un monde différent. *Lueur* renvoie également aux mythes de l'eau⁷⁴, du déluge et de l'arche.

Dans l'écriture au féminin, l'eau revalorise le corps de la femme, que la Bible a associé au péché de la chair ou, encore, au sang et à la mort. Cette eau évoque le contact mère-enfant, et Mary Daly affirme que la tradition judéo-chrétienne et la théorie freudienne ont éloigné la mère de la fille (ce que la mythologie grecque a fait aussi, si l'on pense à Déméter et à Perséphone). Daly écrit que les femmes chantent pour les fils de Dieu et que Marie n'a pas eu une fille, mais un fils (Daly, 1973, 149). D'ailleurs, les généalogies énumérées dans la Genèse reposent sur le masculin, puisqu'il fallait que naissent des fils afin que les patriarches (comme Abraham et Noé) puissent disposer d'un territoire ou l'agrandir, la femme n'étant notamment qu'un agent de reproduction (Gange, 2001, 84). L'instinct de domination apparaît donc dans la Genèse tout autant que dans la mythologie grecque, qui a figé les images du féminin, comme nous le verrons dans *Lueur*. Madonna Kolbenschlag affirme que la femme est aliénée par la religion (infériorisée par celle-ci, la femme catholique ne peut avoir accès à la prêtrise). Cette théoricienne relit quelques contes de fées qui, selon elle, sont des paraboles annonçant la métamorphose qui s'offre aux femmes (Kolbenschlag, xiv), ce que permettent de voir les subversions qu'engendre la réécriture chez Gagnon. Comme Simone de Beauvoir, Kolbenschlag fait observer que le Dieu mâle représente l'autorité qui divise le monde en dominants et dominés (p. ex. le dieu et ses serviteurs); ainsi, la femme est infériorisée et le meilleur moyen d'échapper à ce sort est pour elle l'athéisme, soit la destruction de toutes les idoles (Kolbenschlag, 184-185). Selon cette conception, la

⁷⁴ Gagnon emploie la symbolique de l'eau de manière ambivalente, selon Louise Dupré, puisque dans *Lueur*, l'eau est à la fois principe régénérateur et de dégénérescence et symbole d'enfermement et de délivrance, ce qui peut s'expliquer par sa démarche psychanalytique (Dupré, 1981, 219).

première étape de libération est la « conversion à l'imagerie matriarcale », où apparaît la grande Déesse, présente dans l'imaginaire de Madeleine Gagnon. Ainsi, « matriarchal religious experience [...] provides an antidote to many of the excess of patriarchal experience : It [*sic*] exorcises archetypal images through a process of renominization [...] it demystifies transcendent religion by identifying divine power within natural energies » (Kolbensschlag, 188-189). Mettre de côté la perspective religieuse androcentriste permet à la femme de ressentir une présence et de vivre le sacré plus authentiquement (Kolbensschlag, 191). La réécriture des mythes exorcise les « démons » que les hommes ont créés, car elle tient compte de la rage qu'ils suscitent chez la femme. Selon Kolbensschlag, cette rage est transformatrice puisqu'elle peut conduire à des « solutions authentiques » (Kolbensschlag, 196) qui lui conviennent. Ces points de vue éclaireront donc l'analyse des motifs et celle des figures bibliques et mythiques chez Madeleine Gagnon. Dans la même mouvance, Madeleine Gagnon, Denise Boucher, Louky Bersianik et Jovette Marchessault⁷⁵ ont poursuivi la quête du maternel en marchant dans les pas de Gabrielle Roy et d'auteurs américaines (Adrienne Rich) et françaises (Hélène Cixous).

Lueur renferme plusieurs figures masculines et féminines, et Gagnon dote celle de la grand-mère d'une fonction mythique puisqu'elle devient un pont entre les générations. Celle-ci devient ainsi une figure plus grande que nature dont le souvenir résiste au passage du temps, mais une figure incarnée grâce à l'écriture du corps. L'analyse en tiendra donc compte en premier lieu, car elle est le prétexte de la quête. Les autres figures apparaîtront dans l'ordre suivant : Xanthippe, la Grande Déesse, Artémis, Noé, Ève, Zoé, Loth, Ophélie, Pandore, Pénélope et Ariane, Didon et Énée, le couple de l'ogre et de l'ogresse ainsi que Jonas⁷⁶.

La grand-mère

La narration de *Lueur* repose sur un prétexte très particulier, car la narratrice, à titre de petite-fille devenue adulte, doit rédiger le testament de sa grand-mère mourante. Cette

⁷⁵ Comme une enfant de la terre 1./Le crachat solaire et *La Mère des herbes*, de Jovette Marchessault accordent une large place à la grand-mère.

⁷⁶ Pour une analyse des figures de Déméter et Perséphone dans *Lueur*, on peut consulter le chapitre de Karen Gould sur Madeleine Gagnon dans *Writing in the Feminine: Feminism and Experimental Writing in Quebec* (pages 140 et suivantes) ainsi que le chapitre de Lori Saint-Martin sur Gagnon dans *Le Nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*.

mort imminente la pousse à porter un regard différent sur la vie et la mort, sur sa vie ainsi que sur la transmission entre les générations. Dire constitue le dernier enfantement de la grand-mère, et la fiction qui en découle est une métaphore de l'écriture au féminin. En ce sens, écrire sur la mort peut être vivifiant puisque l'écriture conserve les traces du désir (Santoro, 2002, 128). Se mettre à l'écoute de la femme âgée est une attitude qui vise à briser le silence de milliers de femmes, puisque la fiction rompt avec la tradition privilégiant la transmission entre le père et les fils (Hirsch, 1989, 43). Santoro affirme que dans la communauté à laquelle appartient Gagnon, les femmes ont besoin de réécrire le nouveau savoir qu'elles ont acquis et que « into their own language or style their rewriting appears to be a necessary step of their involvement in the transmission process » (Santoro, 1997, 162). Le projet de *Lueur* consiste à briser la chaîne de la souffrance et à sortir les femmes de l'ombre en re-crédant l'objet perdu (au sens psychanalytique). La grand-mère fait comprendre que la recherche de l'origine ne s'effectue pas en ligne droite, d'où le sentiment de perte que peut ressentir la narratrice : « Dis-leur qu'il est possible de remonter, de revenir, de remonter encore sans se perdre, ou plutôt, dis-leur que pour se perdre parfois il faut revenir très loin, plus loin que ses propres traces [...] » (*L*, 95-96). Selon Hirsch, la voix des mères est souvent tue, même chez les écrivaines féministes; toutefois, nous avançons que la narratrice de *Lueur* atteint indirectement la mère grâce au témoignage de la grand-mère, comme le laisse supposer un souvenir de la narratrice provenant d'un album imaginaire :

je les voyais me voir les regarder ces deux visages, avant même toute impression sur pellicule. Heureusement, je donnais la petite fille à la femme écrivain, je nous donnais toutes deux l'une à l'autre, cette fille, cette mère, ce que nous n'avions pu accomplir dans la réalité méchante de tous les jours sans cœur ni musique. Et le roman archéologique dépassait sa fiction. (*L*, 76).

Le « corps monument » de la grand-mère renferme des secrets que la quête archéologique met au jour puisqu'elle dévoilera le temps où « *les misères étaient enfouies* » (*L*, 101). Selon Gagnon, le corps des femmes est rempli de tatouages qu'il faut écrire pour avoir moins mal puisqu'ils parlent de jouissance et de souffrance (Robert et Major, 17). La grand-mère, immobile et enfermée, puis libre et en harmonie avec son Moi dans la nature (Pratt, 1981, 21), apparaît au passage suivant, où l'on note une référence biblique (le jardin des oliviers), une métaphore du patriarcat :

Oui, mais pour t'écrire, mère je te sortirai de cet hôpital où l'on t'a barricadée, [...] ce jardin de leurs oliviers sans sève ni fruits, et je t'amènerai dans notre forêt calme [...] où nous comprenions tout, absolument tout, êtres, choses, objets, qui défilaient devant nous à notre gré, puis, qui venaient en nous se confondant, parlant différemment notre rapport, ensemble, à toutes choses vivantes, lorsque nous avons quitté le socle où tout trônait, immobile, lisse, objet décrit des regards violeurs. (L, 100).

Le passage précédent renvoie aussi au désir de proximité entre la mère et la fille (la narratrice emploie le mot « mère » pour désigner sa grand-mère); il évoque un lieu rappelant le passé préœdipien, où tout parlait « différemment [leur] rapport », sans coupure. Cet extrait exprime une réciprocité entre la grand-mère et la petite-fille, car elles quittent ensemble le socle (un mouvement semblable à celui de la Caryatide, à la fin du *Pique-nique sur l'Acropole*). Observons deux motifs : celui de l'enfermement, car on a « barricadé » la grand-mère, et celui de la fuite dans la nature, tous deux fréquents dans l'écriture au féminin. Enfin, le socle et les regards violeurs deviennent une métaphore de la loi patriarcale, qui a infériorisé les femmes et qui les a contraintes à l'immanence.

La frontière ténue entre le point de vue de la narratrice et celui de la grand-mère s'observe par l'alternance des pronoms *elle* et *je* dans deux paragraphes consécutifs, que nous devons malheureusement abréger. La grand-mère n'a plus besoin des mythes, qui engendrent la répression et la violence depuis des siècles. Nous verrons qu'elle se révolte en pratiquant sa propre religion, en devenant en quelque sorte la matriarche, la Grande Mère. Tout en reprenant des images associées à la répression (« bistouris bibliques et scientifiques », « soldats »), le passage suivant montre que la femme lutte contre l'enfermement, l'étouffement, le viol et l'appropriation patriarcale de la maternité (« ses propres enfantements sans meurtres ») :

elle veillait. Elle n'avait plus besoin de leurs mythes, pour survivre, et elle les entendait au loin [...] parcelles d'un moite écran mis en place depuis des siècles, pour l'éloigner, elle, l'étouffer, la bâillonner, [elle voyait] [...] son propre théâtre sans spécularisation mortelle, sans étouffement [...] sans viol, ses propres enfantements sans meurtres [...] Avant même que je n'aie pu ouvrir la bouche [...] ils sont venus [...] comme des grands prêtres rigides, tenter de l'exorciser, [...] bistouris bibliques et scientifiques à la main, ressemblant tout autant à des soldats qu'à des anges [...] et j'ai tremblé de frayeur pour toutes ces générations issues de

moi, sur ce lit d'hôpital, où j'ai vu les ombres menaçantes de mes fils pervers, et savants. (*L*, 90-91).

La narratrice craint de donner naissance à des fils qui obéiront à la loi patriarcale et qui, comme ceux de la grand-mère, l'ignoreront au fil du temps (*L*, 89). L'indifférence résulte en une forme d'effacement de la femme, au même titre que l'étouffement ou l'enfermement, et elle est tout aussi meurtrière.

L'écriture au féminin tend à renverser les schèmes connus, dont l'opposition public/privé; à titre d'exemple, la chambre et les sanctuaires deviennent positifs (Pratt, 1981, 165). La chambre de la grand-mère est un lieu de transgression puisque c'est là qu'elle baptisait les enfants morts-nés à qui l'Église refusait « le sacrement des vivants » (*L*, 81). Elle exécutait un rituel en mettant les plus beaux objets de soie, de dentelle, de broderie sur sa commode d'acajou, « le plus beau meuble de toute la maison » (*L*, 82). Pour elle, la mort tout autant que la vie méritait d'être célébrée. La grand-mère contrevient à la Loi et devient la prêtresse de sa religion, selon ses propres croyances. Cette chambre revêt deux aspects à la fois: d'une part, elle est un lieu négatif, car elle est associée à l'immanence, à l'enfermement, à la faiblesse et à la mort; d'autre part, la chambre est aussi un lieu positif puisqu'elle est le « seul royaume » de la grand-mère (*L*, 87), un espace personnel qui peut renvoyer à *Une chambre à soi* de Virginia Woolf. La narratrice de *Lueur* valorise donc la femme âgée par le biais de la figure de la grand-mère, comme elle le fait avec celle de Xanthippe pour dénoncer l'indifférence envers les femmes et leur exclusion de la culture.

Xanthippe

Déjà présente dans *Retailles* (1977), comme nous l'avons vu au tout début du présent chapitre, Xanthippe stimule le désir d'écrire à partir du silence des femmes (Gagnon et Boucher, 119) :

J'aurais aimé, Xantipe, que tu prennes la parole, à ce sujet, [la sexualité] dans le *Banquet* du disciple de ton maître. Mais tu en étais exclue. [...] Tu n'aurais pas laissé traîner, par hasard, quelque part dans l'Agora où tu déambulais pour y faire leur marché, un tout petit livre tout racorni, tout sali, où parfois tu aurais inscrit tes récriminations et peut-être, des plaintes secrètes ? Ils ont dû le mettre aux poubelles du temps. (Gagnon et Boucher, 119).

Le thème de la sexualité, abordé aussi par la Xanthippe de Louky Bersianik, sert de prétexte dans *Retailles* pour mettre l'accent sur le silence, sur l'absence de la femme sujet (« tu en étais exclue »), sur son effacement (puisque son livre demeure introuvable) et sur son asservissement (Xanthippe fait « leur marché »). Un peu plus tard, la figure de Xanthippe réapparaît dans *Lueur* sous le mode de l'intratextualité, car le livre de la vieille femme revient hanter la narratrice :

Ma tâche consistait à recoller des bouts de papier jaunis d'un manuscrit tout racorni et effrité que m'avait confié avant de mourir une vieille femme si sage et méconnue pourtant [...]. N'avait jamais voulu s'en départir, le livrer aux gueules de loups, si nombreuses en son pays. Me l'avait transmis cet héritage, pour que je devienne la scribe de sa vie [...]. Me l'avait donné pour qu'un jour jaillisse de mon écriture le sens tout autant de ce qui s'était effacé que de ce qui demeurait. (*L*, 69-70).

L'emploi des adjectifs « sage » et « méconnue » dirige l'ironie vers Socrate (célèbre pour sa sagesse). Le pont s'établit donc entre Xanthippe et la grand-mère, deux femmes âgées que la narratrice valorisera alors que le patriarcat les néglige en général. Devant une telle situation, Simone de Beauvoir a écrit que la femme âgée représente ni plus ni moins le troisième sexe (Beauvoir, 49); l'indifférence et les préjugés alimentent les tabous sur la sexualité de la femme âgée, qui ont un impact certain sur les comportements. Les témoignages des femmes mûres sont importants puisqu'ils sont une mémoire qui permet d'écrire l'expérience du corps et le vécu amoureux. Comme nous le voyons, Xanthippe a craint de transmettre son livre (les « gueules de loups » symbolisant le patriarcat). Sous la plume de Gagnon, la figure de la femme âgée devient mythique car elle correspond à la vitalité féminine. Le mythe est en quelque sorte désincarné puis réincarné au quotidien, au féminin. Voici la supplication de la grand-mère de *Lueur*, qui pourrait être la Xanthippe en mal d'amour et de transcendance que Bersianik a elle aussi dépeinte :

Mais je comprends tu dois écrire, m'écrire, me prendre dans tes mots [...] Je t'aime. Écris-le sur tes feuilles, racontes-en la texture et les formes, dis les manières. Dis les corps qui se rencontraient, et comment, n'aie pas peur de la suite de nos paroles. [...] dis-leur qu'au bout de mon dernier respir, j'ai joui encore. *Et j'ai pensé.* (*L*, 96).

Sur son lit de mort, la grand-mère révèle qu'elle est un être de désir, malgré son effacement et l'interdit de la religion, ainsi qu'un être pensant; elle s'affirme donc comme

sujet. Nous avons vu dans le présent chapitre et au chapitre I que la première étape de libération pour la femme, au plan spirituel, serait de se tourner vers le matriarcat, non pas dans le but d'adorer de nouvelles idoles mais de retrouver une nouvelle énergie, un pouvoir transformateur (Daly). La narratrice de *Lueur* est hantée par l'écriture du testament de la grand-mère, par Xanthippe et par une présence qui rappelle la Grande Déesse, puisqu'elle renvoie à une « femme noire », une image archétypale de la première femme. Nous consacrons donc quelques pages à la Déesse qui contribue au « déplacement » du corps maternel pour mieux retrouver la voix de la mère (Gould, 1990, 134). Parce que ce sont les restes mnésiques qui jalonnent la quête de l'archaïque et qui mettent en relation un réseau de femmes telles que la mère, la grand-mère, les personnages et les figures mythiques (Pénélope, Ariane, Artémis, la Grande Déesse, etc.), il faut remonter aux versions anciennes des mythes afin de comprendre leur renversement dans l'écriture allusive de Madeleine Gagnon.

La Grande Déesse

Nous avons vu que les écrivaines et théoriciennes féministes ont mis en relief l'impact négatif qu'a la domination patriarcale des structures sociales et politiques (Simone de Beauvoir) sur le développement de la femme. Elles ont identifié les formes du pouvoir dans un ensemble d'institutions, dont celles de la famille (Firestone), de la littérature (Millett), de la médecine (Rich), de la recherche (en psychanalyse, avec Mélanie Klein et Luce Irigaray), en archéologie (Merlin Stone, etc.) et en théologie (Daly), etc. Selon Luce Irigaray, il faut développer, pour contrer le pouvoir patriarcal, une éthique de la différence, « ce qui suppose une mémoire du passé, une espérance du futur. La mémoire assurant le pont du présent, et déconcertant la symétrie en miroir qui anéantit la différence d'identité » (Irigaray, 1984, 24). Les écrivaines et théoriciennes (Marchessault, Stone, Orenstein, etc.) qui ont adhéré à l'écoféminisme à un moment ou à un autre — et les écrits de Madeleine Gagnon portent les traces de ce courant de pensée — puisent dans la figure de la Grande Déesse pour retrouver leur identité. Elles s'y sont beaucoup intéressées pendant les années soixante-dix, dans le mouvement de re-vision du passé dont le but était de dénoncer le système sexe/genre (le « gender »), mais aussi de réinventer les valeurs symboliques véhiculées par la mythologie, la Bible, la littérature, etc., et c'est dans ce cadre que s'inscrit la réécriture des

mythes au féminin. Nous comprenons alors que celle-ci peut devenir vivifiante pour des femmes qui veulent croire à leur propre force, à leur vitalité.

Les féministes de cette période ont célébré le corps féminin en revalorisant les eaux et le sang maternels ainsi que la création en se tournant vers la Déesse, autrefois vénérée aux quatre coins du monde, à la fois pour sa fécondité et pour sa contribution à la société par l'intermédiaire de ses prêtresses, avant les invasions indo-européennes et avant que les doctrines monothéistes (judaïsme et christianisme) ne la supplantent tout à fait. Comme des sorcières⁷⁷ qui amènent les archétypes à la conscience, les écrivaines déterrent le passé occulté des femmes pour remonter aux sources de la spiritualité que la Déesse inspire (Ellen Guiley, 1992, 417, 411).

La Grande Déesse est appelée aussi déesse des Commencements dans plusieurs pays depuis la préhistoire (25 000 à 30 000 ans avant Jésus-Christ), et les premiers textes bibliques en ont gardé la trace puisqu'il y est question de déesses ambiguës (Padova, in Brunel, 2002, 850). Les statuettes et les objets de culte provenant des quatre coins du monde représentent ses fonctions maternelle et érotique et fournissent la preuve qu'un culte de la féminité a existé. La pratique de ce culte, dit païen par les pères fondateurs de l'Église, s'explique par le fait que l'homme ne comprenait pas encore le rôle qu'il avait dans le principe de régénération; il vénérât la femme pour sa capacité d'engendrer, de nourrir et de favoriser l'épanouissement de l'enfant (Padova, 851). Toutefois, la Grande Déesse est associée également à la mort (Padova, 852). À l'ère du christianisme, on a voulu occulter sa fonction érotique pour « imposer l'image d'une femme uniquement maternelle, autrement dit, éliminer l'image divine d'une femme forte, au profit d'un homme divin tout-puissant dont la relation à la femme se borne à une relation fils-mère » (Padova, 855). On comprend alors que la Genèse a diabolisé Ève afin d'occulter l'énergie créatrice de la Grande Déesse pour ensuite idéaliser la figure maternelle de Marie. Selon Jean Markale, que cite Padova, Marie se substitue peu à peu à la Grande Déesse dans l'inconscient collectif (Padova, 360). Nous voyons là un exemple parmi d'autres de syncrétisme entre les images du monde dit païen et l'univers chrétien, qui se partagent des symboles en leur attribuant cependant des fonctions différentes

⁷⁷ Terme qui revêt un sens positif pour les féministes (Saint-Martin, 1989, 310).

(p. ex. la pomme, l'arbre, le serpent, etc.). Enfin, les figures de Déméter, d'Hécate, de Hestia, de la Kâli indienne, d'Aphrodite, d'Athéna, etc., seraient des figures secondaires, «des images fragmentées et fantasmagoriques de l'unique déesse des Commencements » (Padova, 860), qui ont été réduites à leurs fonctions (p. ex. la fonction guerrière d'Athéna). Stone relève dans les textes anciens les qualités qui lui sont prêtées (créatrice de l'univers, maîtresse de la destinée humaine, prophétesse, inventrice, guérisseuse, chasseresse, combattante courageuse) et elle constate que les chercheurs sont loin d'avoir toujours eu une connaissance de la complexité du culte qu'on lui consacrait puisqu'ils ne l'ont associée longtemps qu'à la fertilité en « oubliant » ses autres aspects (Stone, 19). La Grande Déesse symbolise ainsi le grand Tout qui peut aider les femmes à retrouver une harmonie intérieure.

À la première époque du néolithique, où la Déesse a été le plus vénérée, « le droit de la mère et le système des clans prédominaient et la terre se transmettait généralement par les femmes » (Stone, 56). La Genèse rompt avec cet ordre féminin dérangeant. En effet, elle présente les généalogies patrilinéaires débutant avec Noé, Abraham et leurs fils (Gn 6,14) et elle efface presque complètement le féminin pour ne retenir que le corps reproducteur de la femme. Le judaïsme et le christianisme ont effacé le caractère érotique de la Grande Déesse et ils ont fait en sorte que la femme n'ait qu'un amant à la fois, son mari. Ce principe judéo-chrétien réprime la sexualité et la subjectivité féminines et c'est pourquoi plusieurs écrivaines féministes, dont Madeleine Gagnon, remontent vers l'archaïque pour faire « l'expérience d'une présence lointaine » (Kolbenschlag, 191) rappelant la période matriarcale où la femme avait droit de cité. Présence troublante, la « femme noire » habite la narratrice de *Lueur*, qui écrit que la femme a d'abord vu la mort « à cause du ventre et des enfants » (L, 20). L'extrait suivant montre que cette étrange présence crée l'attente d'une révélation chez la narratrice :

Cette nuit, tu me dis qu'une grande femme noire est venue te parler. Elle te disait l'étrangeté. Elle te disait ce que tu n'aurais pu entendre avant maintenant et qui t'aurait alors violée. Elle te disait que les femmes d'abord violées ont d'étranges choses à t'apprendre que je ne connais pas. [...] Elle te parlait d'une troisième parole de femmes non violées, non battues, juste aimées. Cette troisième parole, la moins nombreuse et la mieux reçue d'eux, est à entendre tout autant que les autres. Elle te demandait de l'écouter. [...] Elle concluait en insistant sur l'absolue nécessité des trois paroles. (L, 21)

L'adjectif « grande », devant la « femme noire », renvoie à la figure de la première femme, que l'imagination reconstruit lorsqu'elle se plaît à remonter aux origines. Être à l'écoute d'une nouvelle parole concernant l'amour n'implique pas le rejet des autres paroles, et la révélation (la révolution de Frye, féminisée) dont il s'agit n'est pas imprégnée d'une pensée totalitaire; nous sommes loin de la Loi patriarcale présentée comme univoque, et cette citation met en relief la pluralité des idées du mouvement féministe. Cette « femme noire » constitue peut-être un renvoi intertextuel à la figure qui apparaît à la toute fin de *Kamouraska*, d'Anne Hébert et qui, selon Patricia Smart, « recèle une puissance énorme, mais retenue, celle de toute l'énergie féminine réprimée par la culture patriarcale, et prête à éclater » (Smart, 1990, 20). Dans *Lueur*, le savoir de cette « femme noire » peut guider la vie des femmes. Employant l'intertextualité et la figure de la « femme noire » pour aborder le pouvoir, la fiction glisse vers les thèmes de l'amour entre la mère et la fille et celui du langage :

« Ce paradis de l'opulence et du malheur qu'ils croyaient détruire à jamais en détruisant à jamais l'ancre du pouvoir » (G. G. Marquez, *L'automne du Patriarche*), voici ce que m'écrivit la femme de l'étrangeté noire après que je vous [les parents de la narratrice] eus quittés et moi je répondis, il n'y a pas d'ombre dans l'obscurité et ils ont toujours associé l'ombre à la noirceur [...] combien d'aubes et de crépuscules a-t-il fallu traverser, combien de densités, affronter, combien d'instant fugaces à se demander si le jour reviendra encore, si c'est peut-être, oui, la dernière nuit opaque qui s'installe autour de la couchette, l'air entre les barreaux à couper au couteau de ses mains incertaines [...] entourée d'une terre dangereuse et lointaine, jusqu'au premier rayon qui rapportera la certitude de l'ombre, c'est-à-dire, du mouvement et de la grande libération des premiers sons proférés. Savourant l'amplification des premières paroles esquissées quand ce regard à côté, ces mains, cette voix, m'assurent qu'elles ont été comprises, captées. Attendues, savourées. Sans l'ombre, jamais, les premiers mots n'auraient été produits. Elle repartit dans son village d'Afrique et toi dans ta vallée d'Indiens. Entre nous deux, il y avait la certitude nouvelle d'une même naissance à l'ombre. (*L*, 25-26)

Le passage précédent illustre que le langage naît du désir, du manque (de l'ombre et de l'absence de la mère) puisque « [s]ans l'ombre, jamais les premiers mots n'auraient été produits ». L'accès au langage devient une seconde naissance puisqu'il modifie notre rapport au monde. Se remémorer la « femme noire » redonne accès à la mère, car la narratrice revoit la couchette et les barreaux; elle réentend les premiers sons qu'elle a émis de même que la

voix de sa mère qui rappelle également son toucher. Les mains, la voix et le regard rappellent donc l'accueil parfait que vit la fille. La narratrice devient le double de la « femme noire » (*L*, 27), et qu'il s'agisse de l'amour ou de l'écriture, ce double l'accompagne à chaque expérience :

Elle, c'est noire, c'est moi qui s'écris [*sic*], c'est ce qui remonte à chaque histoire d'amour, ou de captation, c'est ce qui traverse la fiction et qui l'abîme, l'ébranle, la tue, la tait, lui donne vie. (*L*, 115-116)

La présence dont il est question plus haut est associée autant à la mort qu'à la vie — tout comme celle de la grand-mère — et ce lien s'élabore tout au long de l'œuvre. Rappelons que cette absence de dichotomie entre la vie et la mort caractérise aussi le culte rendu à la Grande Déesse. Par le biais de la « femme noire », le lien érotique mère-fille apparaît : « Elle était très belle. Tu l'aimais. Tu désirais une petite fille noire d'elle et tu savais que cela viendrait un jour » (*L*, 22). Le thème de la parthénogenèse apparaît, comme dans plusieurs utopies féminines. Plus loin, le désir de proximité avec la mère revient; le double crée un espace pour la mère, la fille et les deux genres :

Cette dualité qu'elle ne rejette plus et dont elle n'a plus peur. Ce double qui ne la poursuit plus [...]. Ce double qui l'habite. Elle et une autre, deux femmes mère et fille. [...] Elle et une autre, deux mères et un petit garçon. Elle en cet homme mère aussi. (*L*, 106).

Au fil des pages, la narratrice a apprivoisé son double, la « femme noire », qui l'aide à atteindre le maternel. La narratrice se voit comme fille et mère et elle voit la mère comme fille aussi. Il y a donc une place pour la fille et la mère, pour le garçon aussi. L'homme, le fils, que la narratrice veut habiter semble symboliser l'abolition de la frontière des sexes et des rôles, donc la réciprocité entre les sexes. La « femme noire » réapparaît dans une scène de viol mais, cette fois, la notion de culpabilité féminine est renversée grâce à la proximité de la femme grandiose et de la petite fille :

Et viennent les quatre, ou cinq hommes musclés, bottés, sanglés, autour de cette enceinte où gît la petite fille sur le lit érotique, elle ne jouira pas, sera terrorisée [...] ils croient blesser, mais elle reste impassible sur le lit du supplice, touchée sans douleur ni plaisir, immobile, inaltérée, impossible, soumise oui, mais soumise à la grande connaissance de ce qu'elle est véritablement, quand la lumière de l'aurore, et la barre de son horizon, viennent lui révéler qu'Elle la grandiose disparue et elle la petite

filles poursuivies de leurs songes, c'était la même, et que désormais rien ne saurait plus les diviser dans leur quête, ayant admis chacune à l'autre, sa faute qui ne s'entend pas, sans que rien d'elles ne soit coupable. (L, 122-123).

Cette scène fait ressortir le désir de fusion avec le maternel et la peur du viol que la femme éprouve. Au lieu de l'anéantir psychologiquement et physiquement, la violence l'anesthésie (elle est « touchée sans douleur ni plaisir », « inaltérée »). Forte de son nouveau savoir, lucide, la petite fille est l'incarnation du pouvoir féminin (elle a son horizon à elle), donc de la femme grandiose. Seulement la solidarité entre les femmes (ici, la fusion entre « Elle », une figure du maternel, et la petite fille) peut effacer l'image de la femme futive dont Ève est l'archétype. Il est révélé à la petite fille que la peur et la haine du féminin ont été construites et transmises (« la grandiose disparue et elle la petite fille poursuivie de leurs songes, c'était la même [...] »). La religion judéo-chrétienne et la mythologie ont affaibli l'image de la Grande Déesse, la première en l'occultant, la seconde en créant des divinités secondaires qui possèdent ses qualités mais de façon fragmentaire. Artémis constitue l'une de ces divinités.

Artémis

La figure d'Artémis est mentionnée brièvement au chapitre II, car elle est présente dans *Le Pique-nique sur l'Acropole*. Rappelons que dans une variante du mythe d'Iphigénie, elle a sauvé celle-ci de la mort en lui offrant un refuge. Côté Noé dans *Lueur*, Artémis mérite une attention particulière. Qui est Artémis et que peut-elle incarner ? Elle est la fille de Zeus et de Léto et sœur jumelle d'Apollon (Séchan et Levêque, 1966), qu'elle aurait aidé à venir au monde. Un culte lui était dédié à plusieurs endroits, dont Délos et Éphèse. Artémis est la déesse du monde végétal et animal tout en étant celle de la naissance et de la croissance; elle est une déesse infernale, associée à Hécate, et une déesse lunaire, associée à Séléné (Séchan et Levêque, 357). Défenderesse de sa chasteté, elle impose celle-ci à ses servantes et elle punit sauvagement ceux qui la regardent nue (Séchan et Levêque, 354). Tous les articles consultés mentionnent la nature ambivalente de cette divinité : elle favorise les moissons mais peut provoquer leur destruction; elle influence le règne humain et, « bien que restée vierge, elle est une déesse de l'enfantement » (Séchan et Levêque, 356); enfin, malgré son caractère fort et vengeur, « "elle aime la cité des justes" », comme le mentionne *L'Hymne*

homérique à Aphrodite (Séchan et Levêque, 354). À cause de cet intérêt pour la justice, on la dit héritière de la Grande Déesse égéenne ou de la Grande Déesse crétoise (Séchan et Levêque, 354, 359). Elle est toujours accompagnée d'animaux, souvent de biches et de chiens; elle les protège mais n'hésite pas à les abattre pour accomplir des sacrifices. Elle est la déesse de l'arbre en Arcadie, où elle aime danser et où les Caryatides dansent en son honneur (Séchan et Levêque, 355). Dans *Lueur*, la narratrice rapproche Artémis de Noé : « leurs histoires de déluges. Celui de Noé vainqueur. Celui d'Artémis et de ses filles suicidées. Je n'entrevois pas non plus cette fin » (*L*, 156). D'une part, la narratrice de *Lueur* évoque Artémis et ses « filles suicidées » alors que cette divinité est restée vierge selon la mythologie; d'autre part, elle relie deux périodes, soit le début de l'ère judéo-chrétienne et l'Antiquité, en opposant la victoire de Noé aux malheurs des femmes, ce qui justifie son rejet des mythes. Gagnon inscrit donc dans le texte même la naissance du patriarcat, le passage de la Déesse au patriarche. La narratrice refuse de se fier à un quelconque sauveur qui ressemblerait à Noé puisqu'elle écrit : « Je n'entrevois pas non plus cette fin », ce qui laisse présager un futur différent.

Noé

Dans *Lueur*, le déluge auquel est associé Noé revêt un aspect positif puisque les mythèmes de l'eau et de l'arche⁷⁸ font émerger l'image d'un monde nouveau. Nous situerons d'abord Noé et son contrat avec Dieu pour ensuite analyser quelques extraits. Selon Northrop Frye, le déluge de la Genèse peut être vu comme une image négative ou comme une image de salut, si on le considère selon le point de vue de Noé et de sa famille (Frye, 1984, 209). Celui-ci est un « héros du déluge » (*Dictionnaire encyclopédique de la Bible*, 912) et, grâce à ses fils, il est « l'ancêtre de l'humanité nouvelle caractérisée par le phénomène des nations » (*Dictionnaire encyclopédique de la Bible*, 912). Par là, il faut comprendre que la lignée se perpétue grâce à ses déplacements vers des contrées prospères. Le prénom Noé signifie à la fois « repos » et « consoler ». Ce patriarche est vu comme l'homme juste qui continue la Création et à qui Dieu promet qu'il n'y aura plus de déluge; en recevant cette révélation et en concluant une alliance avec Dieu, il incarne donc l'espoir (Gn, 9, 8-17). Selon Frye, des fouilles prouvent qu'un déluge a déjà eu lieu dans la région sumérienne (Frye, 1971, 498)

⁷⁸ Nous reviendrons sur le mytheme de l'arche à la section portant sur l'utopie au féminin.

mais, à ses yeux, il est tout aussi important de saisir la puissance que le mythe recèle (Frye, 1984, 81) que sa véracité. Programme d'action, le mythe touche autant le passé que le futur et il suggère le possible (Frye, 1984, 95) : l'arche de Noé est le « germe d'un monde nouveau contenant toute la vie future des hommes et des animaux [...] » (Frye, 1984, 245), et l'histoire de Noé porte sur la solidarité, « dans le bien et le mal, de l'homme avec tous les êtres vivants et la terre elle-même, sur l'unité de l'homme et de la création » (*Dictionnaire de culture générale*, 972). Frye affirme aussi que les mythes bibliques renvoient très souvent à la métaphore de l'oreille puisque la parole que l'on écoute donne une ligne de conduite (Frye, 1984, 174-175). Dans *Lueur*, il ne s'agit pas uniquement d'une parole, mais de sons que les autres femmes ont laissés et que la narratrice entend. Ils sont significatifs, car celle-ci est en quête de l'origine du langage. Voyons comment les mythèmes liés au déluge et revisités au féminin peuvent devenir une source d'espoir pour le monde moderne. Le premier extrait renferme le mythe du déluge et il donne un aperçu de l'orientation que prend la narratrice, une fois qu'elle a décousu « les mythes un à un » :

Leurs histoires de déluges. Celui de Noé vainqueur. Celui d'Artémis et de ses filles suicidées. Je n'entrevois pas non plus cette fin. Nous n'avons pas à renaître de Zeus et de leur science pour le savoir et celle-ci nous est tout de même connue. (*L*, 156).

En remontant à Zeus et à Artémis, tout en évoquant le Noé « vainqueur » qui les a supplantés, la narratrice remonte à l'origine du patriarcat dont la misogynie s'est perpétuée depuis les débuts de la civilisation judéo-chrétienne jusqu'à nos jours. Les filles d'Artémis renvoient au motif du suicide, très fréquent dans l'écriture au féminin. La mort des femmes y est vue le plus souvent comme un signe de l'emprise des récits patriarcaux, notamment le roman d'amour que dénonce Madeleine Gagnon dans le passage de *Retailles* que nous avons cité au tout début du présent chapitre. Il est clair que la narratrice doit réinventer un monde si elle ne veut pas être prise dans les mêmes filets que les filles fictives de cette divinité. On peut interpréter le passage ainsi : Noé, incarnant le patriarcat, n'a pu faire de miracles après le déluge, qui est une « reprise » de la création, car les êtres humains ont continué d'être violents. Ainsi, la figure de Noé est un prétexte pour aborder d'autres sujets puisque, sous la plume de Gagnon, elle est loin d'être aussi positive que celle de la Bible.

L'extrait suivant montre que la narratrice « fait l'expérience » de plusieurs présences et non d'une seule et que le déluge prend une valeur positive⁷⁹. L'aspect collectif de cette expérience est marqué par l'emploi du pronom *nous* qui se substitue au *je* du début :

Ce désert d'eau, cette pluie qui persiste [...]. Je sens la présence des autres tout autour qui avancent à tâtons. Nous ne voyons pas le ruisseau, le lac, le torrent déborder. Nous les entendons. Nous les savons du dedans. Nous cherchons une oasis de sécheresse. Des débordements nous feraient-ils craindre un second déluge ? Il est bien possible que cela se produise, mais cette fois l'accouplement ne serait plus notre seul motif de survie. Dans la longue nuit qui nous entoure, nous entendons des paroles d'eau. [...] J'entends quelques cris rauques entre les arbres [...] Certains voudraient convertir ce qui s'annonce en une nouvelle expédition. Ils se représentent la scène avec ce que l'histoire leur a légué à penser. Ils voudraient construire un grand bateau pour fuir. Un chef sera nommé, disent-ils, pour la conquête des eaux folles. Noé. [...] La nuit ni l'eau ne m'effraient. [...]. (L, 15)

Associée à la révélation, la métaphore de l'oreille à laquelle renvoie Frye se retrouve dans *Lueur* à plusieurs reprises; ici, « [n]ous les [ruisseau, lac] entendons »; « nous entendons des paroles d'eau ». Une fois de plus la révélation est féminisée. Contrairement à Noé qui veut contenir les « eaux folles » (le désir féminin), la narratrice souhaite un vent de changement. Le déluge devient positif pour elle, car il ne symbolise pas que le chaos : il y a des « paroles d'eau » qui ne l'effraient pas et qui refusent d'être endiguées par le conservatisme patriarcal. Le passage précédent reflète la nécessité de réviser l'Histoire puisque la narratrice refuse toute imitation. Ainsi, nous imaginons que l'accouplement, dans le futur, ne reposera pas uniquement sur le besoin d'agrandir un territoire, donc sur le désir de possession. Naissance d'un monde nouveau, d'un nouveau langage ? Voici ce que suggère à ce propos l'extrait suivant, qui superpose plusieurs images de femmes :

je suis le son du je et ce peut être nous, petites mères mortes-vivantes,
petites indiennes dévalant les collines, petites filles violées-battues [...]
petites inuites enceintes sur les glaces [...] petites musiciennes en devenir
quand le mur du son ne sera plus perforé mais entouré de toutes vos
langues de feu, et quand le mur du sens sera imbibé de vos sons [...].
(L, 107-108).

⁷⁹ Louise Dupré a observé le symbolisme ambivalent de l'eau chez Gagnon ; à titre d'exemples, elle relève les expressions suivantes dans *Lueur* : « désert d'eau » et « l'oasis de sécheresse » (Dupré, 1989, 245).

Une progression s'effectue du *je* au *nous* et, à la fin du passage, le son est associé au sens nouveau que génère la présence féminine. Renvoyant à une question concernant l'origine, mais cette fois l'origine du pays, la présence des « petites indiennes » et des « petites inuites enceintes sur les glaces » rappelle qu'elles sont les grandes oubliées de la culture canadienne, encore peu instruites et souvent violentées. Comme l'ensemble des individus appartenant aux Premières Nations, elles sont l'objet de préjugés dans le monde des Blancs. Le temps futur composant le syntagme « sera imbibé » suggère le programme d'action auquel toutes les femmes étaient conviées et qui consistait en une prise de parole ; toutefois, il ne s'agit pas d'une seule parole mais de plusieurs voix. L'expression « langues de feu »⁸⁰ correspond, dans l'Ancien Testament, au « charbon ardent appliqué sur la bouche d'Isaïe par un séraphin, ce qui lui donne le pouvoir de parler prophétiquement » (Frye, 1984, 227) ; le sens de la révélation est donc subverti ici par plusieurs voix. La prise de parole au féminin se trouve métaphorisée par l'eau et le feu, deux symboles de vie. En dernière analyse, on peut affirmer que les femmes ne devaient plus attendre un sauveur comme elles l'avaient appris dans les contes de fées, mais plutôt devenir solidaires et se sauver elles-mêmes. La révision de la culture pousse donc les femmes à lutter contre les discours qui les ont façonnées et les stéréotypes qui les ont infériorisées (passivité, caractère maléfique, honte associée au sang féminin, culpabilité, etc.), comme ceux qui sont rattachés à la figure d'Ève.

Ève

En Occident, la figure d'Ève est très présente dans tous les domaines artistiques. Selon Northrop Frye, les chrétiens ont admis il y a seulement un siècle que « les histoires bibliques d'Adam et de Noé étaient des mythes » (Frye, 1971, 491) et il constate leurs effets « conservateurs et négatifs » sur le développement de la science, de la philosophie et de l'art. Ève⁸¹ a conditionné le développement de la femme, son rapport au monde et à l'homme. Selon Markale, la Genèse est le « témoignage le plus irrécusable de la lutte entre les tenants de la vision gynécocratique et ceux de la vision androcratique » (Markale, 1997, 17). Il y est

⁸⁰ Ce mytheme est aussi subverti pour évoquer le lien érotique entre la mère et l'enfant : « l'enfant tousse je soigne, les mains lèchent mon dos, des langues de feu me parcourent, je frissonne. » (L, 142).

⁸¹ En fait, Lilith aurait été la première femme d'Adam, mais comme elle a refusé de se soumettre, la figure d'Ève prédomine dans la Bible (Dworkin, 171).

écrit que « Dieu créa l'homme à son image [...] mâle et femelle il les créa » (Gn, 1, 27). Ils seraient donc tous deux égaux. Toutefois, les ambiguïtés abondent dans la Bible, et l'une d'elles apparaît au verset relatant la création de la femme à l'aide de la côte d'Adam (Gn, 2, 21) ; Dieu l'appelle alors « femme » parce qu'elle est née de cette côte. L'infériorisation du féminin dans la doctrine chrétienne débute avec cette femme qui, plus tard, portera le prénom Ève que lui donnera Adam (Gn, 3, 20) ; ce pouvoir de la nommer, comme Dieu l'a nommé, lui, assure donc la domination d'Adam sur Ève. Le prénom Ève signifie « La Vivante »⁸², « car c'est elle qui a été la mère de tout vivant » (Gn, 3, 20). Elle rappelle ainsi la Grande Déesse, mais la faute que commettra Ève la discréditera rapidement. Elle a transgressé l'interdit divin selon lequel il ne fallait pas manger le fruit de l'arbre de la connaissance du bonheur et du malheur (Gn, 3, 1-6). Avec la création du couple d'Ève et d'Adam, la soumission à l'homme devient une obligation puisque Dieu dit à la femme : « Tu seras avide de ton homme et lui te dominera » (Gn, 3, 16).

Après la faute, Adam et Ève sont chassés du jardin d'Eden (Gn 3, 23) et Dieu punit Ève en lui disant qu'elle enfantera dans la douleur (Gn, 2, 16). Cette punition a eu des conséquences néfastes sur la pratique de la médecine qui, influencée par la religion, faisait peu de cas des douleurs de l'accouchement. On considérait que la souffrance servait à expier le péché de la chair et que le travail devait être passif, sans assistance (Rich, 1980, 124). Souffrir était donc « la destinée universelle de la femme » (Rich, 1980, 124). Ève est ainsi mère malgré elle, mère dans la douleur. Des féministes comme Rich souhaitent que l'enfantement soit un libre choix pour la femme, mais un tel vœu ne peut se réaliser « sans un examen de ces images-ombres que portent la malédiction d'Ève et l'oppression sociale des femmes, sous leurs espèces de mères » (Rich, 1980, 171). Dans *Lueur*, ces « images-ombres » sont nombreuses à rappeler l'oppression des femmes. Selon Simone de Beauvoir, « Ève s'est donnée à Adam pour qu'il accomplisse en elle sa transcendance et elle l'entraîne dans la nuit de l'immanence [...] » (Beauvoir, t. 1, 225-226). Ève inspire à l'homme le dégoût du corps féminin qui peut presque l'engloutir, selon d'anciennes croyances (on pense

⁸² Rappelons que Louky Bersianik a employé l'expression « Les Terribles vivantes » pour désigner les féministes rebelles et qu'elle est devenue le titre d'un document audiovisuel (voir Simone Suchet à la bibliographie) auquel Bersianik participe avec Nicole Brossard et Jovette Marchessault.

ici à Noé, tel que l' imagine Madeleine Gagnon, et à sa peur des eaux qui symbolisent la parole et le désir féminins).

Pour renverser ces images négatives, Kim Chernin effectue une quête de l'archaïque semblable à celle de Gagnon dans *Lueur* : elle s'isole dans le rêve, réimagine la première femme, la Déesse et le maternel. Selon Chernin, la psyché de la femme est aliénée par la culture et elle doit être re-crée. À ses yeux, le geste de manger la pomme symbolise le désir d'accéder à la connaissance et d'être différente de l'image que Dieu se faisait de la femme (Chernin, xvii). Dans cet esprit, Chernin tente de réinventer celle-ci. Comme la narratrice de *Lueur*, elle poursuit une quête identitaire (Chernin, 1-8) et elle est absorbée par la figure de la Grande Mère, ou Grande Déesse, symbolisant la vie, la mort, la régénération (Chernin, 29), soit la réconciliation des contraires (Chernin, 32) chère à celles qui se consacrent à l'écriture au féminin. Chernin fouille le passé et renvoie la lectrice ou le lecteur aux textes gnostiques⁸³ qui révèlent que Ève a créé Adam et qu'elle est devenue enceinte par son seul désir, d'où la notion d'androgynie (Chernin, 32). Cette Ève, et non celle de la Genèse, devient pour Chernin un guide lors de la « descente » qui lui permettra de faire confiance à ses sens (Chernin, 81). L'intériorisation dans le rêve est une métaphore du monde souterrain, selon Chernin :

In the underworld a woman enters a state of mind far more active than memory. She unearths the actual experience of reaching out, discovering fingers, learning how to grasp, taking hold with a hand that is three days old. In the underworld a woman grasps for the first time the breast of the mother goddess. (Chernin, 93).

Cette citation renferme des aspects communs avec la remémoration qui fait revivre à la narratrice de *Lueur* l'accueil parfait de sa mère, où la voix, les mains, le regard étaient attentifs à son désir de proximité (*L*, 25-26). La remontée vers l'archaïque, dans *Lueur*, conduit la femme à la Grande Déesse (*L*, 25-26) et privilégie le lien entre la mère et la fille (Chernin, 95). La quête permet donc de sentir la présence de la mère en son absence. Comme Gagnon qui réserve une place à l'émancipation de l'homme, Chernin croit que cette quête est tout aussi importante pour celui-ci que pour la femme puisque, selon cette écrivaine, la

⁸³ Textes découverts par un paysan en Égypte à la fin de la Seconde guerre mondiale (Chernin, 161).

psychologie masculine autant que féminine provient de l'énergie de la Déesse. La figure d'Ève amène Chernin à se défaire de l'image de la mère parfaite (Chernin, 126-127), tout comme le proposent Adrienne Rich et Madeleine Gagnon, puisque celle-ci aborde la question du désir de la femme mûre et de la mère. Selon Chernin, la mère doit enseigner à la fille la dimension sacrée de la naissance et l'histoire des femmes qui avaient le pouvoir de guérison (Chernin, 137); par la voie de la réécriture des mythes, la procréation prenant valeur de création est une dimension de la vie que la grand-mère enseigne et que la narratrice transmettra à son tour. Ève représente pour Chernin la femme à advenir, car selon les textes gnostiques, elle aurait eu une fille, Norea, née hors du jardin ou de l'Autorité. En ce sens, cette Norea fait penser à la Zoé de *Lueur*, que nous étudierons à la suite d'Ève, qui a vécu un dilemme fort éprouvant, car elle avait le choix entre l'obéissance et la connaissance. Des dilemmes, la femme contemporaine en vit encore lorsqu'elle bouscule la tradition et qu'elle envisage la carrière, la maternité non traditionnelle, l'avortement, etc. À titre d'exemple, rejeter les mythes et la pratique religieuse prescrite, comme le fait la grand-mère de *Lueur*, constitue un geste de désobéissance. Enfin, Chernin croit que l'appétit d'Ève, dans le jardin d'Éden, correspond à la faim qu'éprouvent les femmes devant un futur qu'elles voudraient à leur mesure (Chernin, 180); Madeleine Gagnon, comme Louky Bersianik, partagerait sans doute cette vision. Voyons maintenant comment Gagnon exploite cette figure dans *Lueur*.

Ève est évoquée explicitement au début du roman pour presque disparaître par la suite; cela s'explique peut-être par le fait que le projet d'écriture convie les femmes à oublier la faute originelle en entrant dans l'action :

Dès le mythe initial, ils nous ont dit d'elle, Ève, à la fois puissance et déchéance [...] Ils nous ont raconté comment les hommes, l'excluant de leurs commandements, de leur pouvoir, de leur royaume, ont dû s'inventer un messie pour combler, croyaient-ils, à jamais, cette béance. Combien ils ont voulu se racheter jusqu'à détruire à chaque cycle, leurs propres terres, leur terre manuelle, leurs propres corps. Ève n'avait fait que goûter, sentir et jouir de la vie. Elle avait cru, spontanément, aimer toutes choses de l'univers visible, comme elle avait aimé celui qu'elle portait, dedans. (*L*, 18).

La « déchéance » d'Ève, « dès le mythe initial », renvoie aux traces que le passage du matriarcat au patriarcat a laissées. À partir d'une vision androcentriste, celui-ci a privé la femme de sa pleine citoyenneté; il a nié sa jouissance et il a défini les conditions de la

maternité pour transformer celle-ci en une expérience culpabilisante. Le passage précédent met en relief l'appétit de vivre d'Ève, comme le fait Chernin. Toutefois, l'originalité de Gagnon apparaît dans l'inscription de l'éros et de la corporéité (« elle avait aimé celui qu'elle portait, dedans »). Cet extrait souligne les différences entre les femmes et les hommes : alors qu'elles conçoivent le pacifisme comme solution aux conflits, plusieurs chefs politiques, la plupart des hommes, optent pour la guerre et la mort. Dans *Lueur*, la femme est valorisée comme source de vie. Les « mots de corps » de l'extrait suivant font la lutte au désir de domination ; remarquons le mytheme du déluge associé à un monde nouveau et le corps maternel comme lieu de repos :

Ce corps d'elle dit d'abord qu'elle saigne. Des gouttelettes au début. Puis un mince filet [...] Puis bientôt un ruisseau dévalant la montagne, rejoignant la rivière, formant lac [...] La violence d'une histoire avait déposé là tous ses effets. [...] Elle saignerait la mort dans la vie, elle saignerait la haine et le mensonge, les cris de possession, les désirs de conquête, elle saignerait la séduction nommée amour, elle saignerait le corps meurtri du monde et tous ses enfants morts de s'y être laissés engluer [...] Les mots couleraient d'elle sans phonèmes, sans bruit, si non, de loin, le clapotis de ses eaux caressant des sables d'or. [...] Des sables de plages où ils viendront s'étendre, se reposer, les mains sur le ventre brûlant, les seins contre la bouche sucrée [...] Se remémorant leur mère muette à chacun, la même et différente [...]. (*L*, 61-62)

Ce passage montre bien les réseaux de sens que l'écriture allusive de Madeleine Gagnon élabore. Nous avons vu antérieurement le rejet de Noé comme sauveur du déluge ; ici, ce mythe est appelé au féminin et présenté positivement. Nous avons de même observé que la quête de l'origine correspondait aussi à celle du langage, comme le montre le rapprochement entre le corps maternel et les mots (« Les mots couleraient d'elle »). La « mère muette à chacun » renvoie à l'origine de l'occultation des femmes, des mères, puis à l'époque où la Déesse mère symbolisait le grand Tout. Cet extrait donne à lire l'écriture du corps et la recherche du maternel. Dans un premier temps, les eaux féminines inscrivent la différence (« Ce corps d'elle dit d'abord qu'elle saigne »). Ces eaux, ce sang féminins sont valorisés puisque le déluge est positif (il y a progression : de la gouttelette naît le ruisseau qui va à la rivière). Dans un deuxième temps, les eaux (le lait maternel) recréent un moment de douce proximité avec la mère (« les seins contre la bouche sucrée »). Les temps anciens sont remémorés (« la violence d'une histoire avait déposé là tous ses effets »), et parce que la

violence est un lourd poids du passé, il faut réagir et « saigner » les valeurs patriarcales (le désir de possession et de conquête, la séduction au lieu de l'amour) qui ont exclu et déçu les femmes. La reprise de la figure maternelle, associée au langage, montre que le cheminement de la narratrice lui permet de devenir sujet. Par l'évocation des eaux, « La Vivante » peut enfin prendre sa place. « Saigner » autant de choses, les vider de leur violence, est-ce le rôle que se donne la narratrice, encore touchée par la première violence envers Ève, cette femme qui serait en quelque sorte le modèle de la victime en regard des agressions qui ont suivi ? Ève, qui voulait accéder à la connaissance et qui porte un univers en elle, peut aussi se rattacher à la figure de Zoé, une fois revisitée au féminin.

Zoé

Le prénom Zoé provient du grec *dzen*, signifiant *vivre* ; c'est « le nom d'une sainte, martyre romaine du temps d'Hadrien » (Brunel, 2002, 2121) et celui « de deux impératrices byzantines du X^e et du XI^e siècles [...] » (Brunel, 2002, 2121). Cette figure de vie est liée à celle de la Gradiva, qui symbolise la mort, et qui « a acquis le statut de figure mythique » (Brunel, 2002, 845; 2121) à partir d'une lecture que Freud a faite de l'œuvre *Gradiva. Fantaisie pompéienne*, de Wilhelm Jensen (1903)⁸⁴. Freud s'est intéressé aux rêves du personnage masculin (Norbert Hanold), un passionné d'archéologie qui évolue à partir de l'image antique d'une femme ; dans *Lueur*, une fresque demeure à l'arrière-plan et suggère la « mort vivante » (*L*, 37). Mais il s'agit là d'un seul point commun entre les deux œuvres alors qu'il y en a plusieurs. Pour établir ces liens, il faut savoir que Norbert est impressionné par une femme à la démarche gracieuse « qui est prêtée au dieu Mars quand il part pour la guerre [...] » (Brunel, 2002, 845-846) et qui lui a valu le nom de Gradivus. Norbert rêve à la Gradiva ; ainsi, il la voit à Pompéi et il craint que la pierre la reprenne. Il craint aussi que son visage se change en marbre blanc (Brunel, 2002, 847). Comme Norbert est très attaché au passé, il a peur que le présent lui échappe ; il aimerait être comme Hermès et être un papillon de Perséphone, échappé des asphodèles (fleurs provenant à ses yeux du monde souterrain). Norbert poursuit l'image d'une morte-vivante : il relie alors Zoé à la vie et Gradiva à la mort, pour réunir les contraires. À l'aide du passage suivant, nous mettrons en relief les

⁸⁴ Le commentaire de Freud sur cette œuvre s'intitule *Le Délire et les rêves dans la « Gradiva » de Jensen* (1907, 1912). Voir Brunel, 2002, 845.

ressemblances entre les rêves de Norbert et la quête de la narratrice de *Lueur*. Ce passage ouvre la partie intitulée *Archéologie* :

Elle s'en venait, Zoé, les bras chargés des fleurs de l'oubli, visage blanc de son absence, pas qui volent, sortie de son marbre, le socle avait été grugé par le sel des ans, plus personne ne songeait à scruter son énigme, non, plus personne, elle se savait incluse dans sa propre fiction et plus rien ne donnerait prise à sa sortie. Dans ses bras chargés, en première page, c'était écrit, asphodèles. Elle conserverait ces objets qu'elle épellerait jusqu'à la fin. Elle aimait se saisir des mots-objets, c'était là sa seule appropriation. Se réconcilier au sens qui se perdait à mesure qu'il se livrait. Coulée toute vivante, non jamais ça ne vient pas, tu ne dis rien, je me comprends, l'amour est un rapport de forces, de dire ça, de l'écrire, je veux écrire ce qui me vient. (*L*, 114).

L'extrait précédent et l'œuvre de Jensen ont plusieurs éléments communs. Le rêve porte le récit chez Gagnon comme chez Jensen et les deux renvoient à Zoé. Nous retrouvons les fleurs, le blanc du visage, les pas légers, le mouvement, la tension entre le présent et le passé et l'image d'une statue (le socle). Dans cette citation, « le sel des ans » peut renvoyer à la femme de Loth, un archétype de la femme immobile (et punie, comme Ève) que renverse Gagnon en introduisant le mouvement. Ainsi, Zoé ne sera pas reprise par les pierres puisqu'elle marche. Selon Downing, le séjour dans le monde souterrain (ici, il s'agit du rêve) est un moment de transformation qui mène souvent à un changement de nom (Downing, 1994, 171). Dans le passage précédent, la narratrice se dit « incluse dans sa fiction » et elle renvoie à la « première page ». À la fin de l'extrait, elle rejette le motif de l'immobilisme par le biais de Zoé, dont le mouvement étonne. Dans un article sur *Lueur*, Madeleine Boulanger avance que « Zoé is given a chance for happiness and freedom. Stretched out in a field of tall grass, young and happy, she has at last begun to live » (Boulanger, 1985, 36). Le prénom Ève signifie justement « La Vivante », comme nous l'avons vu, et le prénom Zoé signifie *vivre*. Le point de vue de Chemin sur Ève et la fin de la longue citation de *Lueur* laissent croire que Zoé est enfin la nouvelle Ève, la femme qui advient après la remontée vers l'archaïque. En effet, celles qui brisent le silence⁸⁵ font naître un nouveau printemps qu'elles portent en elles (Daly, 1978, 19); à ce titre, le symbole des fleurs annonce le renouveau. Contrairement à Ève et à la femme de Loth, Zoé ne fait pas partie de la constellation des femmes punies.

⁸⁵ Mary Daly parle alors de « myth-breaking » (Daly, 1978, 50).

La famille de Loth

Dans la Genèse, Loth et sa famille apparaissent lorsque des individus veulent détruire la ville de Sodome (Gn, 19, 1-29); tous échappent au fléau, sauf la femme de Loth : celle-ci a brisé l'interdit des anges qui consiste à ne pas se retourner ni à revenir sur ses pas. L'enseignement catholique nous a fait connaître la femme de Loth plus que ses filles puisque sa métamorphose en statue de sel frappe l'imagination : la femme désobéissante est punie aussitôt. Deux épisodes bibliques illustrant le pouvoir de la pensée patriarcale sur le développement féminin méritent un commentaire. Lorsque Sodome était en danger, Loth avait offert ses deux filles aux attaquants (Gn, 19, 8); cette scène rappelle que le système patriarcal utilisait la femme comme un objet d'échange, un corps-marchandise. Un peu plus tard, lors d'une fuite avec leur père, les filles décident d'assurer la lignée en ayant un rapport sexuel avec lui pendant qu'il est ivre et endormi. Elles auront chacune un fils (Gn, 19, 34-38) et nous pouvons présumer qu'elles ont en quelque sorte intériorisé le discours patriarcal puisqu'il semble s'agir, selon le récit de la Genèse, de leur propre initiative. Un extrait de *Lueur* renferme plusieurs myèmes appartenant aux scènes bibliques, notamment le tabou de l'inceste qui plane sur la famille nucléaire :

Elle [...] s'allongeait au soleil et s'amusait à devenir peau rouge granuleuse, fille du grand chef, son père, fille préférée du prince des bois et des montagnes, il faisait toutes ses guerres pour elle, sa chair et sa muse [...]. Dans ce temps-là il n'y avait pas d'inceste et elle avait vécu dans un pays sans prolétaires. [...] Plus tard elle avait consenti à ce que son frère parte pour devenir chef à son tour. Elle se souvient ne pas s'être retournée sur la scène des adieux, craignant au plus haut point une métamorphose en Loth. Vue [*sic*] qu'elle s'était rêvée statue de sel fondante au soleil avec les premiers feux du printemps, se dispersant dans la nature, milliers de petits grains sans mémoire, de petites pores de souvenirs, se dissolvant dans les herbes, dans les terres moelleuses, traversant la vallée, la rivière, rejoignant le grand océan [...] se collant aux bancs de sel, se fondant aux récifs de coraux dans sa blancheur translucide, sans pensées, sans passé. (*L*, 59-60).

Le passage qui précède montre l'éros que Madeleine Gagnon voudrait inscrire dans tous les discours; ici, elle entremêle l'amour filial au pouvoir (avec le « grand chef»). Appelée aussi « prince des bois et des montagnes », cette figure nous ramène aux personnages des contes de fées. La remémoration du désir de la narratrice envers son père (elle se croit sa Muse) et son frère rappelle que le tabou de l'inceste — qu'on voit naître dans

l'extrait — est présent au sein de la famille nucléaire; elle reprend subtilement un postulat féministe selon lequel il n'y aurait pas eu de classes si la division sexuelle des rôles n'avait pas existé (Firestone). La figure du patriarcat, le mouvement que la narratrice s'interdit d'effectuer et le mytheme du sel renvoient aux figures de Loth et de sa femme. Un peu plus loin, la narratrice « fait le pari contraire de la fille de Loth » et elle se reconstitue après le rêve de la dissolution (*L*, 60) :

Allongée dans le pré de blé dans l'espace calme de cette dissolution. Je fais le pari contraire de la petite fille de Loth. Je suis la fille du grand chef indien. Je reviens des contrées de sels et de coraux. [...] Je me reconstitue, me recolle, sous ce soleil brûlant, entre une tempête et une autre. [...] Entre deux rangées de haine. Entre deux rangées d'amour. Là où le discours n'a pas osé descendre. (*L*, 60).

La famille de Loth en dit long sur la situation des femmes (corps marchandise et reproducteur, intériorisation du discours patriarcal) et sur les rapports dans la famille nucléaire. La figure de la fille de Loth sert donc ici de contre-modèle explicite : la femme ne doit pas se laisser détruire, mais résister. Rejeter le modèle signifie prendre conscience de son moi divisé par l'ambivalence de l'amour et de la haine dans le triangle familial, ambivalence qui nuit au développement de l'identité. Il semble que la narratrice ne se laissera pas englober par cette opposition que le patriarcat continuera d'engendrer tant que l'on n'aura pas démonté ses mécanismes puisqu'elle se « recolle », rejetant ainsi la dissolution dont elle avait rêvé antérieurement. Voyons comment l'allusion à Ophélie contribue aussi à la subversion du motif de la dissolution.

Ophélie

Ophélie, la fille de Polonius dans *Hamlet* de Shakespeare, est une figure de la soumission (Brunel, 2002, 1496). Le dramaturge aurait choisi ce prénom en souvenir d'une jeune fille qui s'était noyée dans une rivière en voulant puiser de l'eau et cueillir des fleurs; on n'a jamais pu savoir si cette noyade était un suicide. Dans *Hamlet*, « Ophélie est caractérisée comme "green girl", une fille en bourgeon et non une fille en fleurs » (Brunel, 2002, 1496). Hamlet a reporté sur Ophélie le jugement qu'il porte sur sa propre mère puisque celle-ci a pris un amant (comme Clytemnestre); il conclut à l'inconstance des femmes et englobe « Ophélie dans cette fragilité-là » (Brunel, 2002, 1492). Hamlet perçoit Ophélie

comme une prostituée et son père comme un proxénète ayant sacrifié « non seulement sa fille mais sa raison ». (Brunel, 2002, 1497). Il existe des similitudes entre Hamlet et Ophélie : tous deux sont traumatisés par la découverte du mal, et la soumission d'Ophélie à l'autorité paternelle renvoie à la dépendance de Hamlet envers son père (ou le spectre de ce dernier). On avance aussi que la folie d'Ophélie ne renvoie pas qu'à la mélancolie ou à la frustration sexuelle, mais qu'elle « est, comme dans la tragédie antique, la conséquence d'un sentiment de culpabilité dans un être pourtant innocent » (Brunel, 2002, 1499). Cette prégnance de la culpabilité (d'Ève, de la femme de Loth, etc.), qui paralyse les femmes, justifie le renversement que veulent accomplir les écrivaines féministes. Simone de Beauvoir, reprenant Kierkegaard,⁸⁶ écrit que « la femme est nécessaire [à l'homme] dans la mesure où elle demeure une Idée dans laquelle l'homme projette sa propre transcendance; mais qu'elle est néfaste en tant que réalité objective, existant pour soi et limitée à soi » (Beauvoir, t. 1, 261). À titre d'exemple, la philosophe souligne qu'Ophélie n'aurait pu aimer Hamlet que comme un « bien », car il était « socialement et moralement supérieur aux biens de ses petites amies » (Beauvoir, t. 1, 262). Cette conception de la femme rend donc l'homme à ce qu'il craint le plus : sa propre finitude, alors qu'il recherche l'Infini. Par conséquent, il tend à la rendre coupable du sentiment qu'il éprouve (Beauvoir, t. 1, 260-262). Comme Xanthippe, Ophélie est présente dans *Retailles* et témoigne du désir profond de réviser les connaissances sur la sexualité féminine :

Ophélie et Xantipe, [*variante orthographique de Xanthippe*] mes petites sœurs, avez-vous connu des orgasmes ronds ou pointus [...] Et toi, ma petite Ophélie, qui préfères l'étang aux délires métaphysiques de ton amant ? Nous n'irons plus nous noyer dans les étangs qui longent leurs châteaux. Nous construirons des délires matérialistes. Des paroles de corps. (Gagnon et Boucher, 1977, 119-120).

La version classique du mythe d'Ophélie se rattache aux motifs de la folie, du suicide et de la dissolution. Ici, la narratrice laisse entendre que Hamlet a un peu tué Ophélie, avec ses « délires métaphysiques » qui la font fuir. Dans *Retailles*, en plus de rejeter la mise à mort patriarcale de la femme (se noyer devant « leurs châteaux »), Gagnon rejette cet effacement

⁸⁶ Voici le passage de ce philosophe que cite Beauvoir : « Par la femme [...] l'idéalité entre dans la vie et sans elle que serait l'homme ? [...] mais aucun d'eux ne devint génie grâce à la jeune fille dont il obtint la main. » (Beauvoir, t. 1, 261).

en suggérant le renversement de la passivité de la femme (« nous construirons ») et en privilégiant la parole du corps, que le discours rationnel évacue. Dans *Lueur*, cette figure est reprise dans une très belle litanie (que nous devons malheureusement abréger) où le mot « petites » est répété :

je suis le son du je et ce peut être nous, petites mères mortes-vivantes, petites indiennes dévalant les collines, petites filles violées-battues, petites ménagères courageuses, petites roches dans la rivière, petites ouvrières éreintées [...] petites intellectuelles du savoir de vos oscillations, grandes lumineuses maintenant de vos milliers de choses savantes manuelles, petites inuites enceintes sur les glaces vertes dans vos longues journées sans nuits, dans vos lentes nuits sans jours [...]. (*L*, 107-108).

La métaphore créée avec les « petites roches » dans la rivière évoque le souvenir d'Ophélie et celui de toutes les femmes suicidées. Cette citation renferme un appel à la sororité (avec les pronoms *je* et *nous* employés au tout début) et elle établit un lien entre la vie collective, incluant les ethnies, et la parole féminine. Chez les écrivaines féministes, la litanie, comme l'intertextualité, se veut rassembleuse : elle exprime souvent le « besoin de concerter des voix liées par une même exclusion, de clamer l'appartenance à une même houle [...] » (Lamy, 1979, 69). Or, précisément, ce passage englobe des femmes de plusieurs classes (ouvrières, intellectuelles) ainsi que les ethnies (indiennes, inuites); il montre l'isolement de chaque femme pour amorcer un mouvement de solidarité féminine. Devant tant de femmes effacées (la Grande Déesse, la grand-mère, Ophélie) et culpabilisées (Ève, la femme de Loth, etc.), la narratrice en quête d'un espace pour se dire tente d'émerger d'une culture qui lui est étrangère. Par le biais de Pandore, elle évoque aussi les réactions de l'Institution à l'égard de la recherche artistique des femmes.

Pandore

Pandore symbolise la beauté féminine, la femme fatale (Brunel, 2002, 1501), et elle est la première femme mortelle que Zeus donne aux hommes (Mughini, 238). Ce prénom signifie « celle qui donne tout » (Brunel, 2002, 1502) et « don de tous les dieux » (Belfiore, 479). À l'origine, elle était en effet la dispensatrice de tous les dons et non celle de tous les maux (Markale, 1997, 14). Hermès lui aurait donné la fourberie (Agusta-Boularot et Martin, 189), alors que Zeus lui aurait offert le langage (Belfiore, 470). « De même que l'Ève biblique, la femme est donc présentée par le mythe grec [Pandore] comme la responsable des

misères de la condition humaine » (Agusta-Boularo et Martin, 189). Pourquoi Pandore devient-elle maléfique ? Parce que Prométhée lui a volé le feu, Zeus cherche un moyen de punir tous les humains; il demande à Héphaïstos de créer « une belle figurine de femme, à qui chacun des dieux présents [...] donna un présent [...] » (Brunel, 2002, 1502). Épiméthée, le frère de Prométhée, est séduit par Pandore et l'épouse. Elle ouvre la jarre qui ne doit pas être ouverte et laisse se répandre les peines et les maux sur la terre; il ne reste alors que l'espoir au fond de la jarre. Cependant, il existe une autre version selon laquelle c'est l'homme qui ouvre la jarre (Brunel, 2002, 1502). Depuis Hésiode, une équivoque entoure Pandore puisque son mariage est associé à la sexualité, sans lien avec le social; ainsi, « la femme donnée par Zeus "à la place du feu" consume l'homme plongé dans le "piège" de la jarre, image de la voracité alimentaire et de l'appétit sexuel » (Brunel, 2002, 1502). Cette citation nous remet en mémoire l'affirmation de Simone de Beauvoir selon laquelle la femme provoque la rancœur de l'homme parce qu'elle le ramène à sa finitude (comme avec Ève, l'appétit sexuel des femmes effraie). Selon Adrienne Rich, Pandore descendrait de la Mère-Terre crétoise, et sa fameuse boîte était à l'origine un vase « dans lequel la Mère-Terre emmagasinait ses denrées : vin, grain et fruits » (Rich, 1980, 119). On lui aurait attribué plutôt un rôle de femme maléfique parce que les hommes, depuis Hésiode, ne veulent pas de Grande Déesse sur l'Olympe (Rich, 1980, 119). Jusqu'ici, nous avons vu que le caractère maléfique de la femme se construit au fil des siècles avec les figures de Xanthippe, d'Ève, de la femme de Loth, d'Ophélie et de Pandore. De la mythologie à la littérature, elles ont alimenté les stéréotypes sur la femme jusqu'à ce que les écrivaines féministes renversent le symbolisme qui leur était rattaché.

La narratrice de *Lueur* emploie la figure de Pandore à la fois pour souligner l'exclusion des femmes, pour exprimer sa rébellion contre les diktats patriarcaux et pour dépasser la peur de s'affirmer par le biais du langage :

Elle se souvient s'être sentie dans ces moments mise en boîte avec leurs mots, les maux de Pandore, pulvérisée, pour avoir voulu soulever le couvercle interdit du mur du son du sens de tous ses dieux anciens. De ce sacrilège nocturne, de cette profanation de leurs clôtures sacrées, protégeant leur folie, remparts religieux ou scientifiques laissant depuis toujours dans les limbes nébuleuses ce que nous nommerons, lieu beaucoup plus de leurs censures que de nos psychoses ou lieu de nos

psychoses pour n'avoir pas eu le droit d'y séjourner, de ce blasphème, je faillis moi aussi comme tant d'autres me meurtrir jusqu'à l'épuisement de tout langage, de toute vie, quand un immense éclat de rire large comme l'univers sortit du fond de mes entrailles [...]. (*L*, 77-78).

En voulant s'appropriier son propre langage, la narratrice est consciente de provoquer l'Institution, le « couvercle » symbolisant les critères de celle-ci. Elle ironise sur la figure de Pandore puisque « leurs mots » sont les « maux » qui l'enferment, elle, à cause du discours rationnel patriarcal (religieux, philosophique, et scientifique). L'écrivaine, la nouvelle Pandore, symbolise la voix féminine dont on avait peur. Ce passage évoque la fragmentation (la narratrice se sent « pulvérisée »), l'enfermement et la folie; nous comprenons que la « psychose » provient du patriarcat lui-même, avec ses « remparts religieux ou scientifiques ». Notons que le paragraphe débute avec le prénom *elle* (le double de la narratrice), qu'il y a glissement au pronom *nous* (car l'action doit être collective) puis au pronom *je* au moment où l'acte créateur (permettant l'accès à la subjectivité) et le rire, aussi fort que celui d'un géant, libèrent de la peur celle qui écrit. Ainsi, à partir d'une figure antique, nous comprenons que la femme contemporaine dispose d'une nouvelle forme de pouvoir, celui de nommer ce qui l'habite et de laisser son empreinte. Plusieurs stéréotypes s'ajoutent à celui de la femme maléfique, dont celui de la soumission que l'on a attribué à Pénélope. Certains en font une figure du refus; Madeleine Gagnon en fait une figure de liberté avec Ariane, que nous verrons tout de suite après, et elle innove en rapprochant celle-ci du maternel.

Pénélope et Ariane

La figure de Pénélope côtoie de très près celle d'Ariane dans *Lueur*; nous verrons d'abord les versions attestées des deux mythes pour mieux comprendre la réécriture de Gagnon. Pénélope a reçu de ses parents son prénom, signifiant « sarcelle » (Belfiore, 494), après que des canards l'eurent sauvée de la noyade. Il semble qu'ils aient voulu se débarrasser de leur fille. Elle prend Ulysse pour époux, devient la reine d'Ithaque et met au monde leur fils Télémaque, qui est encore très jeune au moment où son père part combattre à Troie. La guerre perdure et les prétendants au trône vivent au palais d'Ulysse, mais la légende veut que Pénélope les repousse. Plus le temps passe, plus elle doit user de stratagèmes; l'un d'entre eux consiste à dire qu'elle se mariera lorsque le linceul de son beau-père sera terminé,

mais elle défait son ouvrage pendant la nuit (Belfiore, 494). Cette astuce a fait d'elle la figure emblématique de la fidélité, mais « les traditions posthomériques ne dressent pas un tableau si idyllique de Pénélope » (Belfiore, 494). Selon Mary Lefkowitz, Pénélope tolérait les infidélités d'Ulysse dans la mesure où elles étaient temporaires, et sa propre fidélité s'explique par le fait que la femme, à cette époque, avait grandement besoin de sécurité puisqu'il n'y avait ni cour de justice ni police (Lefkowitz, 1986, 63). Certains auteurs en ont fait une figure de l'immuable ou encore de la duplicité (Brunel, 2002, 1523, 1525) : « La Pénélope d'Homère n'est donc nullement une figure du devoir [...] mais bien plutôt une figure du refus, voire d'une certaine sauvagerie » (Brunel, 2002, 1527). Au plan symbolique, détruire son tissage signifie peut-être son refus de voir le destin de son mari achevé (Brunel, 2002, 1529). Pénélope fait donc du tissage un instrument de résistance féminin, car les femmes étaient exclues du pouvoir (Brunel, 2002, 1527). Elle met en scène plusieurs tensions (Brunel, 2002, 1527) : entre la nature et la culture (elle empêche la succession normale au trône en refusant de se marier), entre l'humain et le divin, entre le temps linéaire et le temps classique (défaire et refaire le même ouvrage crée la circularité). Nicole Loraux affirme que Pénélope est la « tisserande du négatif » (Brunel, 2002, 1530), quelqu'un qui fait l'« exercice de la vie et de la mort » (Brunel, 2002, 1530), ce qui suppose une capacité à méditer et à penser. Nous verrons que la narratrice de *Lueur* imagine une Pénélope libre de ses mouvements et que le motif de l'enfermement est subverti lorsqu'elle côtoie Ariane.

Ariane est la fille de Minos et de Pasiphaé ainsi que la sœur de Phèdre. Elle a longtemps « été considérée comme l'amante trahie et abandonnée » (Brunel, 2002, 169). Elle peut ressembler à une héroïne virile, car son père est avide de pouvoir ; elle peut ressembler aussi « à la femme à l'écoute de sa part d'ombre » (Brunel, 2002, 169), c'est-à-dire à sa mère qui brisait les règles (p. ex. en étant infidèle à son époux ; Pasiphaé aurait aussi accouché d'un taureau). La figure d'Ariane apparaît peu dans la culture grecque (sauf brièvement dans *Illiade* et *Odyssée*) alors que les Latins (Catulle, Ovide, Diodore de Sicile) l'ont beaucoup exploitée. L'histoire d'Ariane a connu plusieurs fins, mais la version souvent réécrite est celle où elle aide Thésée dans sa lutte contre le Minotaure. Les auteurs qui ont réécrit ce mythe s'inspirent de ses « deux ou trois étapes : l'aide apportée par Ariane à Thésée dans la victoire sur le Minotaure; l'abandon à Naxos, suivi ou non de la rencontre avec le dieu » (Brunel, 2002, 167). Les auteurs modernes ont réécrit ce mythe « pour réfléchir à la façon dont on met

fin aux lois anciennes et méditer sur la succession des civilisations, souvent dans une optique religieuse » (Brunel, 2002, 167). Madeleine Gagnon ne réécrit pas le mythe d'Ariane selon une optique religieuse, mais nous avançons que celui-ci constitue pour elle un précieux élément de réflexion sur le monde à venir, comme plusieurs autres mythes qu'elle renverse. Tous connaissent l'expression « le fil d'Ariane » ; dans certains cas, le mytheme du fil revêt le sens du libre arbitre ou de la grâce salvatrice (Brunel, 2002, 167). Chez Cecil Day-Lewis (*Pegasus and Other Poems*, 1957), la plainte d'Ariane donne un récit de vie débouchant sur « une redéfinition de soi, une prise de conscience et d'ouverture à l'autre [...] » (Brunel, 2002, 170). Chez certains auteurs, Ariane vit « un parcours intérieur et spirituel » (Brunel, 2002, 172). Notons que la redéfinition de soi, l'ouverture à l'autre et le parcours intérieur sont trois éléments importants dans *Lueur*. Des différences notables ont été observées selon que l'on adopte ou non le point de vue d'Ariane (Brunel, 2002, 173) : la littérature masculine fait ressortir souvent la supériorité de l'homme et la misogynie; Ariane est alors réduite à une fonction (celle de la femme initiatrice) ou bien elle représente une situation (celle de la femme abandonnée). Toutefois, des auteurs comme Henri Bosco et Marguerite Yourcenar font en sorte qu'Ariane « est pleinement le sujet de son histoire » (Brunel, 2002, 173). Nous pourrions ajouter à cette liste d'auteurs le nom de Madeleine Gagnon puisqu'elle innove en associant le fil d'Ariane à la relation mère-fille. Le lien entre Pénélope et Ariane devient plus évident grâce à la réflexion de Rich selon laquelle

[s]i le pot ou vase se voyait associé au corps de la femme, la transformation de fibres brutes en filaments se rattachait au pouvoir sur la vie et la mort; l'araignée qui suscite un fil à partir de son propre corps, Ariane livrant le fil du labyrinthe, les figures des Parques [...] ou des vieilles fileuses coupant ou tissant le fil de la vie participent toutes à ce processus. (Rich, 1980, 98-99).

Le fil créé à partir de son propre corps n'est pas sans rappeler le cordon ombilical, et l'on sait que le maternel est souvent rattaché à la mort aussi. En affirmant que la femme participe au processus de vie, les féministes renversent la croyance selon laquelle elle est faible et passive, voire destructrice. De son côté, Marianne Hirsch avance que les mythes d'Ariane, d'Arachnée et de Philomèle (auxquels on pourrait ajouter celui de Pénélope) ont pu servir de paraboles subversives dans l'écriture au féminin puisque les écrivaines mettaient « in a central position the subject and the sex-gender system within which textual production

takes place [...] » (Hirsch, 1989, 68). Nous avons vu au chapitre II que Philomèle brise le silence en créant une tapisserie qui raconte son récit; le fil demeure donc un mytheme prégnant dans l'imaginaire des écrivaines à l'étude. Dans l'extrait suivant, il métaphorise le lien entre le passé et le futur ainsi que le lien mère-fille :

Mon ventre tendu tambour d'Afrique, rempli de sa montagne d'océan, une mère maman attendant son accouchement, le mien. [...] Nous étions toutes deux d'accord, ma mère et moi. [...] Nous venions d'enfanter une déesse humaine, bien de nous, et qui n'allait fonder aucune religion, aucune légende, aucun empire. [...] Ariane ton nom sera, ou Josuane ^[87], un mince fil te reliant à l'ancienne histoire. Nous en gardons chacune notre bout, tout notre ventre devient mains pour le prendre et que la coupure ne fut pas nécessaire à notre survie à toutes demeurera chose incomprise par les hommes d'airain, les superbes innovateurs qui ne comprennent strictement rien à la vraie création. Quand nous jouirons encore, ils se tiendront muets dans les lichens grisâtres de leurs sous-bois moisis. (*L*, 45-46).

Le ventre maternel et l'origine de la vie sont célébrés : « la montagne d'océan » rend hommage au ventre maternel nourricier de la mère alors que le « ventre tendu tambour d'Afrique » est un autre hommage au maternel et à la « femme noire ». La complicité et la proximité sont exprimées par le mot « accord » et par la proposition au féminin pluriel « nous venions d'enfanter une déesse humaine [...] ». Le rejet du patriarcat et l'intention de créer du neuf sont clairement exprimés puisque la narratrice refuse de fonder une religion et un empire, comme les « hommes d'airain, les superbes innovateurs qui ne comprennent rien à la vraie création » puisque celle-ci, chez les écrivaines de la période étudiée, englobe aussi la maternité. Le fil d'Ariane (« te reliant à l'ancienne histoire. Nous en gardons chacune notre bout, tout notre ventre devient mains pour le prendre ») est mince, il renvoie à une histoire « usée » que l'on ne peut oublier, mais que l'on doit plutôt réviser. Ainsi exploité, ce fil remet en question la théorie psychanalytique sur la séparation mère-fille, car toutes les deux refusent la coupure et assument leur lien érotique évoqué par le syntagme « nous jouirons ». Le passage suivant concerne à la fois le silence, l'enfermement et le meurtre; Ariane y est entrevue comme une figure de l'espoir :

⁸⁷ Le prénom Josuane dérive sans doute de Josué (figure biblique) ; le prénom Josuane n'est pas répertorié dans le *Dictionnaire des mythes féminins*. Nous pouvons présumer que la narratrice s'amuse à créer un nouveau prénom et à le joindre à celui d'Ariane, mettant ainsi en parallèle le nouveau monde et l'ancien.

il y a d'étranges femmes qui ne se souviennent même plus de l'ombre de la mère sanglotante et de sa mort, ombre de l'ombre, vivent déambulant cloîtrées, meurtries [...] dis-moi ton silence pourquoi et dis-moi ton meurtre. [...] En quittant cette maison aux tapis moelleux, j'ai rencontré les petits enfants qui revenaient d'une promenade sur leurs arches nageuses, Abraham, Jacob, Ariane et Josuane [...]. (L, 67-68)

L'écriture « de nuit » (ou de l'inconscient) réserve un espace aux ombres que les mères sont devenues, pour les femmes elles-mêmes, dans les discours (religieux, scientifiques, psychanalytiques, etc.) et les récits androcentristes qu'elles ont intériorisés au point de ne plus voir le meurtre symbolique des femmes. Ici, « la mère sanglotante » personnifie Déméter, un archétype de la mère malheureuse que les écrivaines féministes (comme Downing et Bersianik) revisitent. Après avoir tenté de parler à sa sœur qui vit dans une maison pleine de tapis (qui assourdissent sans doute sa détresse), la narratrice continue d'imaginer le possible en évoquant la figure d'Ariane et le mytheme de l'arche qu'elle associe au mouvement (des « arches nageuses ») et à la liberté, sans faire allusion à l'endroit clos qu'est le labyrinthe, si important dans le récit mythique d'Ariane. Cet espoir de liberté crée donc un fort contraste avec les motifs du meurtre, de l'enfermement (les femmes sont « cloîtrées », comme sa sœur) et du silence (« dis-moi ton silence »). Enfin, cet extrait, comme plusieurs autres, montre que de l'écriture « de nuit » peut surgir une grande lucidité. Le suivant réunit Ariane et Pénélope :

peau rouge réconciliée à ton sort d'enfant brûlée, empreinte collée à sa paroi calcinée, tu pétilles, ton propre cinéma nocturne t'enfante, tu déroules ta pellicule ton fil d'Ariane ton histoire ta forêt décorée, les résidus d'un ancien sinistre te hantent, tu chantes [...] tu n'attends plus bouche bée devant ta trame, tu te déplaces avec le vent, au rythme de ce que tu maintenant décides de produire, une Pénélope indienne [*sic*] flambant l'espace, poursuivant sa guerre nouvelle sans meurtres, tu n'as laissé personne à la maison te pleurant [...] tu n'as pas voulu laisser ton nom sur des victoires, des monuments [...] Tu n'inventes pas. Tu relates la vérité de ton histoire [...] Un peu comme ton ombre que tu tentais de pourchasser petite, tu ne le pouvais pas et c'était l'ombre de ton ombre qui t'effrayait, tu n'avais pas compris sa logique, la terre que tu foulais n'était pas ton miroir, tu recherchais exactement ce qui avait promis de s'échapper de toi. (L, 140-141).

Dans ce passage, l'ombre de la mère (que nous venons juste d'analyser) réapparaît. Nous en concluons que la narratrice adulte semble avoir pris conscience, au contact de la

« femme noire » qui la hante, que sa mère était l'ombre qu'elle pourchassait alors qu'elle était enfant. Nous voyons ici la matrophobie, que le système patriarcal — où la femme ne se reconnaît pas (« la terre que tu foulais n'était pas ton miroir ») — a engendrée très tôt chez la fille à cause de son appropriation de la maternité. L'écriture « de nuit » nourrit la narratrice (« ton propre cinéma nocturne t'enfante ») et un important champ lexical a trait à sa propre créativité : « ton propre cinéma », « ta forêt décorée », i.e. imaginée, « tu chantes », « ta trame », « tu décides [...] de produire une Pénélope indienne [*sic*] ». L'histoire de la narratrice (sa pellicule), une histoire de « vérité », ne rompt pas totalement avec le passé (à cause du fil d'Ariane), mais sa quête lui procure plus d'assurance pour imaginer une Pénélope libre et active, non prisonnière de sa trame. Il s'agit, comme Ariane, d'une figure de liberté; la Pénélope de Gagnon est aussi une figure du refus. En effet, en évoquant la guerre sans meurtres (en contraste avec Ulysse qui massacre les prétendants et les servantes), la narratrice aborde l'idée d'un monde de paix; en refusant de laisser son nom sur un monument, elle remet en question l'Histoire qu'on nous a donné à lire. Nous avons vu que le mythe d'Ariane pouvait évoquer l'intériorisation, le parcours spirituel et une prise de conscience. Ici, la narratrice prend conscience de son potentiel créateur et de la peur qu'elle avait de l'Autre. Son parcours initiatique lui permet de réimaginer le pouvoir afin de contrecarrer les effets de l'infériorisation de la femme. En « produisant » sa Pénélope, elle tisse déjà des liens avec le futur. La réécriture du couple Didon-Énée situe clairement la posture de la narratrice en regard du système de sexe/genre qui a favorisé la pérennité du patriarcat; elle montre que l'émergence d'une culture au féminin ne va pas sans bouleverser les visions du monde.

Didon et Énée

Le mythe de ces amoureux est d'origine grecque, mais Virgile l'a « transposé à l'époque de la guerre de Troie [...] » (Belfiore, 84) dans son poème épique, *L'Énéide*. Didon est la fille du roi de Tyr et la sœur de Pygmalion; elle a épousé son oncle Sychée (ou Sicchée), qui possédait plusieurs terres, mais sa sœur le tue pour avoir accès à celles-ci. Après la disparition de son mari, Didon s'enfuit et rencontre Zeus, à Chypre, où il lui offre de partager sa fortune avec elle (Belfiore, 193). En Lybie, elle demande un bout de terre au roi; il lui répond qu'elle pourra posséder « autant de terre qu'en peut comprendre la peau d'un bœuf » (Belfiore, 194). Alors, les hommes de Didon découpent le cuir en minces lamelles et

en joignent les extrémités pour créer un espace immense, qui sera Carthage. Le nouveau pouvoir de Didon rend le roi jaloux et il lui demande sa main. Après avoir accepté, Didon se suicide en se jetant dans un brasier (Belfiore, 194) pour lui échapper (*Petit Robert 2*, 1993, 524). Il s'agit là d'une version de la mort de Didon différente de celle de Virgile, que nous verrons plus loin.

Énée est l'un des enfants d'Aphrodite et l'époux de la fille de Priam, le roi de Troie (Belfiore, 217). Il aurait conquis le cœur des Grecs en transportant son père sur son dos alors qu'il prenait la fuite. Il est aussi un héros italien et les variantes du mythe indiquent qu'il disparaît dans un fleuve ou qu'il ne laisse pas de traces. Dans *L'Énéide*, il est emporté par un ouragan (Belfiore, 222). Selon Belfiore, on doit à Virgile plus de précisions sur ce personnage (Belfiore, 218)⁸⁸. Après l'épisode du cheval de Troie, Énée doit fuir cette ville. Il rencontre Didon devant Carthage et ils vivent une passion inspirée par Vénus (Belfiore, 218), ce qui n'empêchera pas Énée de quitter ensuite son amante. Selon la version de Virgile, Didon se suicide en se frappant avec l'épée de son amant et en se jetant dans un bûcher (Belfiore, 220). La descente d'Énée aux enfers est un épisode important : il veut y retrouver son père, Anchise, qui lui révélera les noms de ceux qui « feront la gloire de Rome » (Belfiore, 220), soit les descendants d'Énée. Contrairement à Anchise, Didon refuse de parler à Énée aux enfers.

Dans *Lueur*, la réécriture de Didon et d'Énée suggère l'élaboration de valeurs nouvelles qui touchent la collectivité puisque ces deux figures sont mises en relation avec la fondation d'une nouvelle ville. Selon Frye, « les villes sont sujettes à être symboliquement féminines, comme nous le rappelle le mot *métropolis* (ville mère) » (Frye, 1984, 221). D'ailleurs, dans cette œuvre de Gagnon, la ville est associée à l'île, au ventre maternel et à un lieu féminin (*L*, 28). Avec Didon et Énée, la narratrice inverse les genres : Énée prend le genre féminin et Didon, le genre masculin. De plus, la narratrice donne naissance à deux jumelles qui se substituent aux fondateurs légendaires de Rome (les jumeaux Romulus et Remus) pour créer un autre ordre civil, d'où l'originalité du projet de Madeleine Gagnon :

⁸⁸ Dans le dictionnaire de Belfiore, sous *Énéide*, les événements de chaque chapitre sont résumés selon leur ordre chronologique (p. 219-222).

Un long repos me fut alors nécessaire après cette tumultueuse traversée que je qualifierais, avec le recul d'épique [...]. Puis je rêvai de l'Énéide [*sans italique dans le texte*], une Énée toute neuve, un Didon tout timide se dissimulant derrière chaque rocher, tout s'inversait, une autre Rome non-païenne et non-chrétienne à la fois, une conquête non-impériale, une ville sans esclaves ni martyres, une ville sans nom encore, et je donnai la vie à deux louves jumelles s'abreuvant à mes propres mamelles, deux petites sœurs dodues et souriantes, non vierges ni mères ni putains ni déesses. Infantes. Deux petites filles ayant surgi des eaux de mon propre ventre, ne descendant de nulle part, ni des enfers, et encore moins de la cuisse d'un grand dieu fétiche et impuissant à concevoir dans la jouissance des autres qui longeaient les rives de cette sacrée histoire. (L, 39).

Le passage précédent apparaît au début de l'œuvre et il en donne le ton. D'une part, l'expérience du maternel est considérée comme de l'épique, comme une histoire qui doit être racontée; d'autre part, l'asymétrie des rôles liée au système sexe/genre, considérée comme une forme de violence (Hirsch, 1989, 134), s'y affiche clairement. En effet, il est bien écrit que tout s'inverse, comme si cela allait de soi une fois que l'écriture de l'inconscient s'effectue; le sexe d'Énée et de Didon est inversé, et cela laisse supposer que le genre a un impact important sur le sort de l'un et de l'autre : on a refusé que Didon ait du pouvoir à Carthage alors que le mandat d'Énée consistait à fonder un nouvel État. Contrairement à la légende, la Didon de Gagnon ne se suicide pas par amour. Dans un nouvel état pensé au féminin, les dichotomies s'abolissent puisque la Rome imaginée n'est ni chrétienne ni païenne et que les jumelles à qui la narratrice donne naissance ne sont pas affublées des stéréotypes véhiculés par la religion et la mythologie. Elles ne sont pas vierges non plus, et une telle affirmation signifie le refus de l'identité féminine figée et de l'endoctrinement. La cuisse de Jupiter semble bien inutile dans le processus de la naissance, et les eaux maternelles valorisent une fois de plus le rôle de la femme dans la procréation. En plus de donner un bon aperçu de la déconstruction du système sexe/genre, cet extrait convie à « découdre les mythes » et à imaginer un futur très différent puisque l'établissement de la cité repose sur des fondatrices (les « louves jumelles »). Sans évoquer nommément Didon et Énée, le passage suivant enchaîne en intégrant le mouvement des femmes à la Rome païenne, à un lieu de femmes où le motif de l'enfermement est positif, contrairement à notre attente, jusqu'à l'intrusion des hommes violents :

Le lendemain, je rêvais encore à la Rome païenne. Ça s'est appelé, avant même que la moindre image ne se trace, le rêve de la Rome païenne [...]. Dans la Rome païenne, nous sommes des centaines de femmes, quelque part dans un immense palais, aux herbes folles, aux marbres roses, eaux coulantes, vapeurs enveloppantes, corps nacrés laits suaves et fruits en abondance [...] Inscrite [*sic*] en lettres d'argent sur une banderole blanche : travailleurs-prolétaires de tous les pays, joignez-vous au mouvement des femmes. Une toute nouvelle Internationale, comme une « sonatine indienne [*sic*] », était chantée par un chœur d'enfants présents mais invisibles. Recluses par choix, nous jouissions entre nous, tous nos hommes étant partis à la guerre, en croisade. L'inquisition lointaine [...] nous touche peu. Soudain descend de la montagne le bruit terrifiant des sabots ferrés des chevaliers chrétiens. [...] Ça dit partout, ils sont venus nous prendre. Ça hurle ailleurs, le pouvoir aux chrétiens, les chrétiens sont mâles et purs, à bas l'orgie femelle païenne. Quel choix avons-nous, je m'entends demander, haletante ? Et des voix monocordes, des yeux d'acier tous les mêmes, répondent : nous suivre, esclaves, ou demeurer cloîtrées dans ce lieu maintenant monastère. [...] Aucune des deux solutions ne m'agrée. [...] les pleurs de toutes celles, amies, qui m'accompagnent et se font déchirer vives par la haine ambiante [...] je me vois me réfugier dans ce caveau perdu et sombre, à ressasser sans fin le dilemme où les chrétiens nous ont plongées. Puis je m'entends dire, je ne veux pas jouir seule ici, puisqu'il semble que seule la jouissance soit concernée et m'importe. (*L*, 41-44).

Ce palais où les femmes vivent harmonieusement rappelle le Taj Mahal et ses marbres roses, mais parce que les hommes l'envahissent, il se transforme en un lieu de perte (il devient caveau, cloître et monastère) que la narratrice refuse d'habiter puisque les femmes y sont violées (déchirées vives) et soudainement dépourvues de liberté. Cette intrusion devient la métaphore de la doctrine chrétienne totalitaire qui a effacé la jouissance du corps, et l'expression « à bas l'orgie femelle païenne » indique à quel point la solidarité féminine était menaçante. Ainsi, on peut comprendre que la rivalité entre femmes est une construction du patriarcat qui peut être abolie si une nouvelle solidarité féminine prend appui sur un mouvement collectif. Le chœur des enfants présents mais invisibles exemplifie l'expérience d'une présence qui suscite l'espoir d'un futur meilleur. Ici, le christianisme exclut, soumet et enferme la femme; en confirmant « la pureté mâle » (« les chrétiens sont mâles et purs »), il est sous-entendu que la femme est « naturellement » impure et qu'elle doit expier la faute (les douleurs de l'enfantement servant à expier le péché de la chair, comme nous l'avons déjà vu). Alors que Didon et Énée renvoient à la vie publique (en faisant allusion à la fondation de Rome), nous verrons que le couple de l'ogre et de l'ogresse

renvoie à la vie privée qui est modelée par les discours philosophiques, religieux, etc. Ce couple exorcise en quelque sorte les figures parentales puisqu'il participe dans *Lueur* à une renaissance.

Le couple ogre-ogresse et Jonas

Nous avons vu que les figures d'Ariane et de Pénélope sont étroitement liées dans *Lueur* et il en est de même pour celles du couple ogre-ogresse et de Jonas puisqu'elles sont associées à la renaissance. L'origine du mot « ogre » est complexe, mais on retient l'idée de dévoration, d'engloutissement et de ténèbres (Brunel, 1988, 1072). Associé à l'enfer, l'ogre a pour doublets le diable ainsi que la sorcière, le loup (associé à la solitude et à la faim dans la forêt) et le monstre (Brunel, 1988, 1073). Celui-ci peut être « l'image d'un certain moi, ce moi qu'il faut vaincre pour développer un moi supérieur »; la tradition biblique lui donne également ce sens (Chevalier et Gheerbrant, 232-233). Le monstre symbolise la résurrection qui permet de passer des ténèbres à la lumière, de comprendre l'incompréhensible (Chevalier et Gheerbrant, 234). L'ogre rappelle les Géants et le cannibalisme en Europe, où les enfants étaient consommés pendant les périodes de famine (Brunel, 1988, 1075-1076); il est associé au mythe du rapt et il renvoie aussi à l'image « caricaturale du père qui veut garder indéfiniment sa toute-puissance » (Chevalier et Gheerbrant, 305). Il évoque le « mythe traditionnel du temps et de la mort » (Chevalier et Gheerbrant, 305); en effet, « [l']opposition vie/mort structure ce mythe, car qui peut donner la vie peut aussi sauver de la mort » (Brunel, 1988, 1077). Nous retrouvons donc là un lien avec la mère (qui donne la vie et qui peut donner la mort). De nos jours, l'ogre peut symboliser la dictature et la séduction destructrice (Brunel, 1988, 1081-1082). Ce mythe est « structuré par une autre opposition : aimer/haïr » (Brunel, 1988, 1079) et il peut décrire une relation parents-enfants ou encore une relation amoureuse étouffantes (Brunel, 1988, 1081). La narratrice de *Lueur* met en relief l'opposition aimer/haïr lorsqu'elle aborde les rapports entre ses parents. En ce sens, l'ogre et l'ogresse sont pour elle deux « produits » du patriarcat. Ils symbolisent la peur de l'engloutissement, la mort et la renaissance.

Nous avons mentionné au chapitre I que la famille est un lieu où s'apprennent les rôles et qu'elle est souvent un lieu de souffrance et de répression (Firestone). Andrea Dworkin affirme même que la famille nucléaire, à cause des comportements sexuels

« ritualisés », nous emprisonne et nous empêche d'être nous-mêmes (Dworkin, 20) puisqu'elle reproduit les schèmes de victimisation propres aux contes de fées, où l'homme est supérieur et la femme, inférieure (Dworkin, 46). Selon Marianne Hirsch, « familial relationships need to figure in any analysis of the sex-gender system of women writers and of their representations of women's writing » (Hirsch, 1989, 69). Or, la narratrice de *Lueur* fait part de ses prises de conscience concernant le maternel et la répression du féminin dans la structure de pouvoir qu'est la famille. Le thème de l'amour s'élabore à partir de cette structure où l'ogre et l'ogresse symbolisent les figures parentales dont la narratrice veut s'éloigner. Le mythe de Jonas, associé à une renaissance, apparaît à la fin du récit où, tentant de résoudre son énigme, la narratrice dit que « Jonas avait besoin de sa baleine comme l'ogresse de son ogre » (*L*, 164).

Différentes interprétations de la figure de Jonas la relient à une renaissance ou à une quête initiatique, un sens qui se retrouve dans *Lueur*. Dans l'Ancien Testament, Jonas est un prophète ressuscité par le prophète Élie. On a écrit qu'il s'est enfui pour échapper à sa mission, qui consistait à annoncer aux habitants de Ninive qu'ils allaient être punis à cause de leur corruption. Une tempête jette Jonas à la mer et une baleine l'avale puis le rejette sur la rive. Après cette seconde naissance, il retourne accomplir son mandat à Ninive, où la population se repent (Tanet et Hordé, 256). Les exégètes de la Bible parlent du « signe de Jonas », qu'ils interprètent de différentes façons. L'une d'elles consiste à voir ce signe comme la révélation de la résurrection du Christ après son engloutissement dans la mort (*Dictionnaire encyclopédique de la Bible*, 690). On assimile aussi le mythe de Jonas à un rite d'initiation (Chevalier et Gheerbrant, 167), et la sortie de la baleine « équivaut à celle de l'être qui émerge de la caverne initiatique [...] » (Chevalier et Gheerbrant, 169). Cette conception semble liée au parcours initiatique dont rend compte l'écriture « de nuit » dans *Lueur*. La baleine étant le siège de tous les opposés (Chevalier et Gheerbrant, 168), on peut penser qu'elle est dans l'écriture au féminin le lieu d'abolition des dichotomies qui rend possible une renaissance symbolique. Selon la conception de Gaston Bachelard, résumée par Brunel, « la cavité qui absorbe peut être accueillante et même régénératrice. Ventre digestif et maternel étant confondus, Jonas peut renaître. Il est une image de résurrection » (Brunel, 1988, 1080). Dans *Lueur*, ce ventre, comme le ventre et les eaux maternelles réimaginés grâce au rêve, constitue un autre symbole de renaissance.

Nous étudions d'abord les figures de l'ogre et de l'ogresse sous l'angle du mensonge, de l'abandon du patriarcat ⁸⁹ et d'une nouvelle naissance pour les femmes :

Le jour suivant, un ogre t'avait parlé du taj-mahal, son mensonge. Rien ne peut jamais être dit qui ne soit tout à fait accordant, avec ce qui fut vécu, senti, connu. Je ne veux que comprendre ce qui m'échappe et qui me donne en même temps l'ultime chance de saisir ce qui reste. [...] tu te souviens de la rencontre de l'ogre et de l'ogresse, tu te souviens à quel point ils se détestaient, à se dévorer pour ensuite se vomir mutuellement, et tu avais compris qu'ils se ressemblaient trop, quelque chose qu'ils avaient reconnu en chacun les rassemblait [...] leur mensonge. Quand elle clamait l'immense orgasme d'elle sidéral, il y avait dessous un tel malheur que j'en étouffais à sa place. [...] Et lui, l'ogre, tu te souviens, parlait douceur amour pendant qu'en lui se concoctaient les pires orgies meurtrières, petit allô police qui s'ignore et qui tuera combien de fois encore symboliquement ? Je les ai semés, laissés à leur taj-mahal et je t'ai dit, tu t'en souviens, LUEUR, et non pas tache sur mon encre de chine. (L, 24-25)

Le « taj mahal » dont il a été question antérieurement a pris une valeur négative que ce passage confirme. L'ogre peut être vu comme un monstre, mais lorsqu'il trouve son propre reflet devant l'ogresse, le mensonge naît d'une ressemblance inavouée. La haine et l'amour se côtoient devant la narratrice enfant qui n'avait pas les mots pour dire sa souffrance et qui étouffait à la place de sa mère; c'est donc dire la proximité qui les unissait. Elle sème ces personnages dans le but de ne pas répéter le schème de la possession alors que dans les contes, ce sont les parents qui sèment leur progéniture. La fin de l'extrait nous permet de conclure que l'ogre est la métaphore de la violence patriarcale, le « allô police » désignant un journal montréalais axé sur les faits divers et la violence meurtrière. Ces mêmes figures renvoient à une violence incompréhensible. À la fois images du désir de l'enfant et de la violence dans le couple, elles hantent la narratrice :

La question n'étant plus comment comprendre sa conception, sa gestation et sa mise au monde, [...] mais plutôt comment le leur cacher, à l'ogre et à l'ogresse et comment sans eux, en pleine obscurité, vivre la vie de ce désir sans nom. Elle ne le savait pas. [...] Elle commençait à percevoir l'immense fossé sans doute infranchissable entre sa vérité à elle et celle de l'ogre-ogresse incestueux de son désir, pour elle, sans nom. [...] La fureur

⁸⁹ Ce mouvement étant l'une des caractéristiques du roman féministe familial des années soixante-dix (Hirsch, 1989, 135).

de l'ogre et de l'ogresse, leur haine boulimique et dévorante, cette usurpation d'amour ce coup au ventre ce viol, m'avaient donc ramenée tout droit à ce souvenir précis du temps de l'ancre, où une nuit, mais tout était nuit alors, ce coup terrible sur son ventre à elle, me fit vaciller dans le plus grand effroi, au centre de la mer rouge émue, dans le cœur du cyclone, pour m'éveiller au lait de vie du sang. (*L*, 27-30).

Notons la présence du désir « sans nom » faisant l'objet de deux répétitions qui soulignent l'indicible. Pour mieux comprendre les rouages de la famille nucléaire, la narratrice retourne en imagination dans l'utérus, qui devient un lieu d'exploration, et elle se rappelle la souffrance et la « violence paternelle » à partir du dedans. La mémoire corporelle participe donc à l'écriture de ce qui se vivait quand « tout était nuit ». Un important champ lexical concerne l'ogre : « l'obscurité », « l'ancre », « la haine boulimique », « dévorante »; toutefois, le ventre maternel revêt une valeur positive puisqu'il demeure nourricier (il contient « le lait de vie du sang »). Notons la métaphore de la « mer rouge », pour désigner le ventre maternel; ce lieu biblique (la mer Rouge), réapproprié au féminin, rappelle l'Acropole envahi par les personnages féminins de Louky Bersianik. Ces deux exemples montrent que la re-vision de la culture au féminin nécessitait de déterrer les mythes et discours patriarcaux pour les renverser, les subvertir et, enfin, créer du neuf.

Dans ce passage qui souligne l'inégalité entre les sexes, la narratrice révèle le sens positif de l'engloutissement (de la quête où l'on craint de se perdre) :

l'ogre et l'ogresse n'étaient pas des égaux, l'ogre a mangé l'ogresse, n'en a fait qu'une bouchée, et j'aime l'ogresse dévorée, car nous avons ouvert le corps de l'ogre pour l'y trouver nageante neuve naissante, elle avait besoin pour enfin vivre d'être tout entière avalée. (*L*, 163).

Cet extrait révèle la fonction initiatique de l'écriture, car la quête débouche sur une renaissance. Contrairement à ce que nous pourrions croire, être avalé ne signifie pas l'anéantissement mais une renaissance que les trois mots consécutifs « nageante », « neuve » et « naissante » soulignent fortement. Le pronom « nous » marque de nouveau l'aspect collectif de cette quête touchant les femmes en général et non seulement le sujet qui l'offre en partage. Selon Gould, « Madeleine Gagnon is both a witness to loss and the inspired creator of her own further promise of life » (Gould, 1990, 144). La fin de l'œuvre suggère un devenir autre pour les femmes qui se donneront les moyens de devenir sujets pour s'affirmer

davantage dans un monde qui cessera de les exclure. Les images du passé ont défilé pendant cette quête « de nuit » qui nous ouvre les yeux sur le futur. Selon Mary Daly, être et devenir forment un tout chez les féministes et c'est l'ouverture aux autres qui permet cette unité (Daly, 1973, 184). Les femmes continuent solidairement de briser la chaîne de la souffrance dans une impulsion de changement et elles gardent à l'esprit que « the final cause that [is movement] is our imaginative-cerebral-emotional-active-creative being » (Daly, 1973, 189). Les féministes, dont Madeleine Gagnon, définissent de nouvelles valeurs et elles sont en quête d'un nouvel espace pour les y enraciner. À ce chapitre, le témoignage de la grand-mère et l'inversion des sexes de Didon et d'Énée, entre autres, sont éloquentes dans *Lueur*. Cette réécriture des mythes chez Madeleine Gagnon débouche-t-elle sur une utopie au féminin ? C'est la question essentielle à laquelle nous tenterons maintenant de répondre.

5. L'utopie au féminin dans *Lueur*

Les mythes revisités dans *Lueur* nous incitent à repenser les valeurs au féminin qui ont un lien étroit avec le futur. Bénédicte Mauguière écrit « [qu'] en outrepassant l'histoire réelle [...], une nouvelle morale féministe propose rien de moins qu'une *nouvelle mythologie* s'inspirant de matriarcats antiques et cherchant à redécouvrir cet héritage » (Mauguière, 1997b, 175). Toutefois, la morale (comprise ici au sens de « système de valeurs ») et la vision du futur chez Madeleine Gagnon prennent en compte l'action des hommes, et « l'utopie devient [un] projet » (Brossard, in Mauguière, 1997b, 281-282) humaniste autant que politique (Brossard, in Mauguière, 1997b, 281-282). C'est peut-être en ce sens que, selon son auteure, l'œuvre *Lueur* n'est pas féministe, mais « traversée par le féminin » (Gould, 1990, 141)⁹⁰.

La réécriture des mythes dans *Lueur* amorce un mouvement d'utopie puisqu'un futur meilleur y est souvent imaginé. La critique a d'ailleurs noté la part d'utopie que contient l'œuvre. Ainsi, Hughes Corriveau écrit que Madeleine Gagnon convie le lecteur au rêve et non « à la lutte immédiate » et que « cette nouvelle manière d'inscrire le politique dans l'utopie résistera peut-être aux doutes qui surgissent en nous » (Corriveau, 1979, 9). Selon Robert Melançon, le rêve d'une nouvelle *Énéide* constitue une folle utopie qui « touche les

⁹⁰ La citation complète apparaît à la section « *Présentation de Lueur. Roman archéologique* ».

raisons essentielles que nous pouvons avoir de vivre, les seules pour lesquelles il faut tenter de vivre » (Melançon, 1979, 19). Dans ce sens, le rêve n'est pas chimérique puisqu'il touche l'essence même de la vie, les valeurs humaines. Madeleine Gagnon croit donc à l'instauration d'un autre système de valeurs, à l'action collective, à un *nous*, hommes et femmes. La réécriture des mythes au féminin peut déboucher sur une utopie puisqu'elle vise à abolir les stéréotypes en dénonçant les dystopies qui sont les conséquences de l'infériorisation des femmes : effacement de l'Histoire, différentes formes de violence comme la répression de leur sexualité, le viol, le confinement au silence et à l'enfermement, etc. Enfin, Nicole Brossard a écrit « qu'un témoignage utopique de notre part pouvait stimuler en nous une qualité d'émotion propice à notre insertion dans l'histoire » (Brossard, 1982, 85). Dans *Lueur*, le désir de la grand-mère de livrer son testament constitue ce genre de témoignage que la petite-fille narratrice transmettra à son tour. Comme nous l'avons vu, son écriture procède du travail de la mémoire ; nous verrons aussi que ce travail nous projette dans le futur en abordant le maternel et le féminin, la recherche de rapports nouveaux (sororité, rapport amoureux), la transmission du savoir féminin et le pouvoir. Nous verrons aussi que les personnages, l'espace et le temps sont tous des éléments formels qui impriment un mouvement utopique à la fiction.

Dans *Lueur*, la quête de l'archaïque consiste en une recherche du maternel sur lequel repose notre capacité à établir des rapports humains ; la qualité de ces relations est tributaire de notre attitude envers l'Autre. L'écriture au féminin revalorise l'acte de donner la vie et elle associe la maternité à la fécondité créatrice (Saint-Martin, 1999, 32). À titre d'exemple, la narratrice de *Lueur* prend conscience des liens entre le désir, l'écriture et la fusion avec la mère. Metka Zupančič avance qu'une telle recherche du fusionnel constitue une quête de l'amour mythique (Zupančič, 1999, 49) ; c'est bien de cela qu'il s'agit dans *Lueur*, où la fille doit réimaginer le rapport à la mère pour trouver son langage à elle et rédiger le testament de sa grand-mère. La recherche de ce langage et de la mère la fait remonter, nous l'avons vu, aux sources de la créativité féminine, à la Grande Déesse qui serait l'inventrice du langage. Selon Northrop Frye, « les utopies modernes sont enracinées dans le corps et l'esprit, au niveau conscient et inconscient, dans les déserts et les forêts, au lit comme au "symposium" » (Frye, 1966, 49); nous pouvons en dire autant de *Lueur* puisque l'écriture « de nuit », qui

permet des passages fluides entre le passé, le présent et le futur, agit aussi sur le conscient. La citation suivante relie le corps maternel à l'avenir rêvé de la fille:

Du dedans d'elle, [de la mère] j'ignorais totalement la trajectoire de sa perte. Mon sens dans ses veines, je la laissais couler vive, peu m'importait [*sic*] ses hallucinations, sa dérive [...]. Tremblante, éveillante, me promettant mille mondes de tout ce qu'elle s'était refusé à voir et à entendre. (*L*, 33)

Réimaginer la proximité maternelle nourrit la narratrice en quête de sens : cette recherche et le désir de saisir ce que sa mère a refusé de voir engendrent le mouvement d'oscillation (« Mon sens dans ses veines ») que Marianne Hirsch a observé dans l'écriture au féminin : ce n'est donc pas la séparation entre la mère et la fille qui favorise le développement de celle-ci, mais le mouvement qui permet une distanciation sans coupure. L'espoir de la narratrice se lit dans l'expression « me promettant mille mondes ». De même, le corps maternel devient un lieu de repos : « des sables de plages où ils [les enfants morts, englués dans le monde patriarcal] viendront s'étendre, se reposer, les mains sur le ventre brûlant, les seins contre la bouche sucrée [...] se remémorant leur mère muette à chacun, la même et différente [...] » (*L*, 61-62). L'expression paradoxale « la même et différente », pour évoquer la mère, établit un lien entre le Tout (la Grande Déesse), la première mère et toutes les autres. Cette expression rappelle à chacun qu'il a habité le ventre maternel et qu'à cause de cela les êtres humains sont semblables ; une telle conception peut donc modifier notre conception de la différence et, par conséquent, notre rapport à l'Autre. Aussi, nous pouvons interpréter que la maternité rapproche les femmes, mais que chacune vit sa propre expérience, ce qui fait d'elle un être unique. Il devient donc possible d'aborder de diverses manières les questions de la féminité et l'expérience vécue de la maternité pour envisager une société plus ouverte. L'amour parental tant recherché est parfois décevant (lorsque s'installe le rapport ambivalent d'amour et de haine). La citation suivante montre que le rapport à la mère et au père peut avoir une incidence sur les autres rapports et engendrer une forme d'anxiété en regard du présent ainsi qu'une forme d'espoir en regard du futur :

Finalement, je suis partie. [...] il m'avait semblé préférable de me retirer d'eux [...]. Nous nous quittâmes dans beaucoup de peine. [...] Je me sentis si vulnérable de finitude, moi aussi, et si forte, comme eux, de toutes les tâches qu'il nous incombait de plus en plus d'initier si non de parfaire, pour qu'un jour les rapports politiques et sexuels entre les hommes, entre

les hommes et les femmes, entre les femmes et les femmes, soient si radicalement transformés, que les petits enfants mâles et les petits enfants femelles qui nous liront dans les siècles lointains, en pleurent et en rient tout à la fois, de considérer de quels marasmes nous les avons enfantés, de quelle folie aveugle, de quel incompréhensible amour. (*L*, 54-55).

Dans ce passage qui anticipe un avenir idéal, les dichotomies s'estompent : imaginer que les enfants riront et pleureront « tout à la fois » signifie peut-être que l'adulte espère un pardon malgré le monde qu'il laisse derrière lui. La narratrice se sent, comme ses parents, vulnérable et forte à la fois et cela rend dérisoire toute forme d'accusation. L'adulte qu'elle est en train de devenir comprend que la coupure totale est impossible : il s'agit plutôt d'accepter de vivre en continuité tout en ayant le courage d'agir et de rompre avec tout ce qui est étouffant. La narratrice se souvient d'une expérience personnelle (son départ du foyer familial), mais sa réflexion touche toute une collectivité (hommes, femmes, enfants) ; elle y projette les enfants dans un futur qui se pense au présent (avec les tâches à faire) tout en étant consciente du « travail » fait par les autres (de l'héritage qu'ils « liront ») puisque sa tâche et celle de la collectivité consisteront à l'initier ou à le parfaire. De plus, cette citation suggère que les petits enfants mâles et femelles devront, eux aussi, faire collectivement la part des choses en ce qui aura trait à leur héritage. Il ressort donc que l'esprit critique doit demeurer en éveil.

Le retour au maternel revalorise la relation mère-enfant à partir de laquelle chacun apprend à s'aimer et à aimer. Si la rivalité et la séparation étaient repensées au sein de cette relation, la communication entre les femmes serait plus authentique et la solidarité, plus grande. Selon Adrienne Rich, les femmes doivent cesser d'être taboues pour les autres femmes ; elles doivent devenir complices, et ce sont les retrouvailles avec la mère qui peuvent briser ce tabou (Rich, 1980, 253). Cette conception de Rich trace des voies nouvelles plus propices au développement de la femme. L'extrait suivant cerne la difficulté que peuvent avoir les femmes à communiquer entre elles, d'où l'importance de développer la sororité. La sœur de la narratrice refuse de l'écouter ; elle incarne peut-être les femmes qui se sentaient menacées par le changement et la prise de parole et qui s'enfermaient dans le silence alors qu'elles auraient eu tant de choses à se dire et à transmettre :

Je parle. Au fur et à mesure de mes mots prononcés, elle se transforme [...] se dédouble [...]. Me refusant par sa fuite l'accès de mes propres

paroles, elle se croit vengée : nous sommes égales, entre nous deux il y a du silence, chacune étant la maîtresse d'un savoir non communiqué.
(L, 67)

La solidarité des femmes prend appui sur les connaissances qu'elles partagent et sur les expériences dont elles témoignent; refuser l'échange signifie en quelque sorte empêcher une forme de transmission du savoir dont les femmes ont soif, comme l'affirme Marianne Hirsch (Hirsch, 1989, 34). Que la narratrice de *Lueur* veuille transmettre « à une plus petite ce manuscrit de l'impossible [...] » (L, 128) indique bien à quel point la transmission du savoir féminin repose sur de nouvelles bases relationnelles entre les femmes. Dans *Lueur*, la sororité s'établit plus facilement avec la grand-mère ; la relation mère-fille est réimaginée alors que le lien d'amitié entre les deux sœurs semble impossible.

Après avoir ressenti les effets du rapport d'amour et de haine au sein du couple que forment l'ogre et l'ogresse, la fille doit quitter sa famille pour trouver le sens de l'amour : « il m'avait semblé préférable de me retirer d'eux, les laissant mijoter ensemble les raisons de leur désarroi, raisons si semblables au fond [...] » (L, 54). Un rappel de la Création, où Ève apparaît, fait repenser le rapport amoureux :

Je ne veux pas t'aimer comme on porte un drapeau. Celles qui ont insisté sont mortes à mes yeux. [...] Exilés de l'intérieur, femmes et hommes, petits mâles et petites femelles, nous nous aimons. Lentement et mine de rien, nous sommes sortis du pays contraint. [...] Nous buvons le temps. Et nous nous racontons des histoires inédites. Sorties du grand livre contraint. Nous décousons les mythes un à un. Les étreintes se font moins pressantes et plus belles. (L, 19).

L'amour réimaginé évacue la doctrine (« le grand livre contraint » étant sans doute la Bible ou tout métarécit) et les mythes, ce qui permet à chacun (hommes, femmes, enfants) d'inventer ses propres histoires; il semble donc que le renversement des idées reçues soit la condition préalable pour envisager différemment l'éros dans le futur. Notons que la figure de l'enfant n'apparaît pas ici dans la famille nucléaire, mais au sein d'un groupe. Ainsi, cette figure est porteuse d'une nouvelle conception du rapport adultes-enfants et de la vie en communauté. Comme nous le verrons, la figure de l'enfant acquiert de la force et du dynamisme lorsqu'elle est associée au mytheme de l'arche.

Selon Northrop Frye, l'arche de Noé est le « germe d'un monde nouveau contenant toute la vie future des hommes et des animaux [...] » (Frye, 1984, 245). La citation suivante, déjà étudiée, mérite qu'on y revienne car elle renferme le mytheme de l'arche associé à l'effacement de la femme dans l'Histoire (donc au passé), l'arche symbolisant ici le futur (en intégrant les enfants) et la liberté. L'accumulation de prénoms féminins rappelle l'Antiquité, le présent et le futur :

Je distingue des enfants qui s'amuse, ici et là, avec des petites arches qui filent rieuses. [...] Des enfants filles et des enfants garçons. [...] Pourquoi dans le déluge d'Artémis et de ses filles il n'y avait eu que du suicide ? Parce que c'est ainsi qu'ils l'ont écrit. Pourquoi Déméter fut sanglotante du début de sa vie à la fin ? Pourquoi Psyché tremblante juste d'aimer ? Pourquoi Xanthippe, l'Ophélie, la Béatrice, la Juliette, Laure, la Dora, la Donalda, ma tante Yvette, Albertine et ma tante Rita ? Pourquoi l'eau les noyait-elles ? Pourquoi n'ont-elles jamais construit une arche à leur mesure ? Parce que c'est ainsi qu'ils l'ont écrit. Mais à la longue une brèche s'est creusée. Une brèche dans l'eau des temps. (*L*, 16).

L'arche non construite renvoie au passé des femmes et elle imprime au texte un mouvement utopique, car nous comprenons que le futur prendra une autre couleur grâce à l'arche des enfants que la narratrice imagine ; elle les voit sur leurs « petites arches qui filent rieuses. [...] Des enfants et des enfants garçons » (*L*, 16). Après avoir rencontré sa sœur, elle voit les enfants, revenant « d'une promenade sur leurs arches nageuses » (*L*, 68). Le mytheme de l'arche prend ici une connotation positive puisqu'il ne met pas en scène le chaos ; les arches sont rieuses, nombreuses et associées à la liberté et au mouvement. Ainsi, les directions à prendre sont diverses, et le patriarche (Noé) est effacé du paysage. Enfin, une distinction s'établit entre les enfants et les enfants garçons, comme si la narratrice voulait assurer une place à la fille, à l'Autre selon la pensée patriarcale, en joignant l'épicène « enfant » à « garçons ».

Dans *Lueur*, la quête de la narratrice est imprégnée de la présence des autres, comme c'est souvent le cas dans l'écriture au féminin, qui privilégie l'absence de hiérarchie en valorisant le réseau. Ici, la narratrice se voit comme un maillon de la longue chaîne humaine :

je m'avoue nombreuse en cette histoire, formée de fantômes d'anecdotes, d'enfants embryonnaires, ni plus individus ni moins que les mots qui les rappellent, dans la chaîne, ni plus collectifs que leurs mythes acharnés à

m'isoler d'eux, à m'extraire, comme les synecdoques de leurs empires, dans des archives poussiéreuses. (*L*, 91).

La nécessité d'une re-vision au féminin apparaît plus haut, car de « l'histoire », il nous reste des fantômes qui font douter de la vérité. Notons aussi une critique de la mythologie : selon la narratrice, les mythes isolent les individus — pensons à Iphigénie, à Pénélope et à Ève. Devant ce constat, la recherche des autres femmes devient une quête d'unité qui peut venir à bout du sentiment de fragmentation que ressent la narratrice. Gagnon est aussi préoccupée par les femmes de couleur, les inuites et les indiennes, et la réflexion qu'elle propose permet d'imaginer que la femme peut échapper au mauvais sort qui la frappe dès sa naissance si le monde est repensé. La grand-mère, la mère et la sœur sont des visages de l'Autre du même sexe, d'une même parenté aussi, mais le désir de rapprochement avec toutes les femmes est clair : « Femme Inuit Noire. Moins que blanche. Moins qu'Indienne. Moins qu'homme. Dis-moi qui tu es ? » (*L*, 149). Cette interrogation souligne l'inégalité entre les hommes et les femmes, entre les races et les ethnies que le jeu de la majuscule et de la minuscule tente de résorber ; elle exprime aussi le désir d'atteindre l'Autre. Cette main tendue constitue donc un appel à la paix, qui est souvent rompue à cause d'une perception négative de la différence. Gagnon rappelle une période dystopique pour les femmes ; il s'agit de l'envahissement des chrétiens, une scène qui a fait en partie l'objet d'une analyse à la rubrique sur la réécriture des mythes :

Recluses par choix, nous jouissions entre nous, tous nos hommes étant partis à la guerre, en croisade. L'inquisition lointaine [...] nous touche peu. Soudain descend de la montagne le bruit terrifiant des sabots ferrés des chevaliers chrétiens. [...] Ça dit partout, ils sont venus nous prendre. Ça hurle ailleurs, le pouvoir aux chrétiens, les chrétiens sont mâles et purs, à bas l'orgie femelle païenne. (*L*, 42-43).

Cet épisode est une dystopie pour les femmes et pour tous les autres qui ne désiraient pas se soumettre à la doctrine chrétienne. L'idée de la pureté mâle sous-entend celle de l'impureté de la femme. Les trois citations précédentes abordent le rapport à l'Autre sous l'angle de l'ethnie, de la race, de la différenciation fondée sur le sexe, toutes des caractéristiques de l'utopie au féminin (Cohen-Safir, 1990, 172), ainsi que la répression

provenant de la religion qui exerce encore son influence sur les mentalités et son pouvoir ⁹¹ dans les structures, même si celui-ci est plus restreint depuis les années soixante au Québec.

Tous les rapports humains mettent en jeu la notion de pouvoir, et seule la révision des structures de pouvoir, selon les féministes, peut « jeter les bases d'une société révolutionnaire » (Gearhart, 1984, 302). Leurs écrits ont eu tendance à exclure le masculin, ce que *Lueur* ne fait pas puisque la narratrice inclut Abraham et les enfants garçons. Pour les féministes, le pouvoir doit être transformateur et ne plus avoir une connotation de domination (Rich, 1980, 96). Selon Daly, « love cut off from power and justice is pseudo-love, power isolated from love and justice is inauthentic power of dominance, and justice is a meaningless facade of legalism split off from love and real power of being » (Daly, 1973, 127). Cette conception recoupe celle de Gagnon, qui voudrait écrire l'éros dans tous les discours. Rappelons que dans *Lueur*, la déesse humaine à qui la mère et la fille donnent naissance ne fondera aucune religion et aucun empire. Enfin, selon Madeleine Gagnon, le savoir c'est du pouvoir et les femmes doivent cesser de taire le leur. Selon elle, dire qui sont les femmes aidera celles-ci à écrire « la mort du pouvoir » et les fera participer « à bien des révolutions considérées jusqu'ici comme des utopies » (Roy, 1978, 51). Après la discussion sur les valeurs que l'œuvre élabore, attardons-nous à quelques éléments formels de l'utopie au féminin que Madeleine Gagnon exploite à sa manière.

Comme dans plusieurs utopies au féminin, le caractère des personnages (la grand-mère, la mère, la narratrice, l'amant) de *Lueur* n'est pas vraiment défini; ceux-ci sont plutôt les maillons d'une chaîne, porteurs de valeurs et rassembleurs. Quant aux figures mythiques et bibliques, elles sont un passage obligé pour retrouver le sens de l'expérience féminine, de la vie en collectivité, de l'égalité, etc. Leur rôle est de créer « une tension vers un au-delà encore non défini » (Bayard, 87) puisque l'accent est mis davantage sur leurs fonctions (soeur, grand-mère, mère, père, frère, etc.), qui servent de point de départ à l'exploration de l'amour, de la haine et des rapports humains en général. L'amour et la haine s'expriment dans le rapport de couple (l'ogre et l'ogresse); la sœur de la narratrice est témoin de sa recherche

⁹¹ Rappelons que la femme n'a pas accès à la prêtrise dans l'Église catholique et que celle-ci affirme que ce conservatisme respecte la doctrine. Rappelons aussi que selon la doctrine, la contraception et l'avortement ne sont pas permis, ce qui brime la femme.

de sororité, et l'allusion à l'amant exprime le désir et le besoin d'égalité. La mère est l'objet de la quête, de la remontée vers l'archaïque, alors que la rédaction du testament de la grand-mère montre l'urgence de transmettre le savoir et les conséquences du non-pouvoir des femmes. Nous verrons que ces personnages se meuvent dans des lieux non définis puisque l'écriture « de nuit », faite d'associations d'idées et de pulsions, entremêle le passé, le présent et le futur.

L'utopie au féminin se construit dans les marges du patriarcat (Cohen-Safir, 172; Pratt, 1981, 70) et ménage un espace propice à la quête de l'éros (Pratt, 1981, 70). L'utopie est non fixe (Cohen-Safir, 172; Hirsch, 128) et elle se transforme selon les contextes (Cohen-Safir, 172). La narratrice de *Lueur* mentionne parfois le nom de la « plaza » S. Hubert (*L*, 26) alors que le Taj Mahal métaphorise le mensonge amoureux (*L*, 24). L'écriture « de nuit » la transporte donc d'un lieu à l'autre, d'une époque à l'autre, et les espaces ne sont pas toujours définis. Selon Karen Gould, « *Lueur* records those glimmering [réseau de figures lointaines] flashes from an archaic past, and they, in turn, produce a dreamlike syntax, a new visceral imagery, and a vision of textual space that is expressly female » (Gould, 1990, 138). À titre d'exemple, comme la Terre-Mère est une métaphore de l'espace au féminin (Cohen-Safir, 11), il n'est pas étonnant que la quête du féminin devienne une remontée vers l'archaïque, vers la Grande Déesse. Rappelons le rêve d'une Rome non païenne et non chrétienne, qui renverse les principes ayant régi la fondation de la cité; rappelons aussi le palais où la narratrice imagine une vie harmonieuse avec d'autres femmes, jusqu'à l'envahissement des chrétiens; enfin, terminons avec une citation qui illustre le mouvement utopique qui se dessine dans l'espace : « nos maisons partent au vent, nos pays se suivent, nous étions deux nous sommes mille, ayant engendré le mouvement [...] plus personne ne se pend aux poutres, plus de candélabres, plus de cordes anciennes, que les liens des attaches nouvelles » (*L*, 136). Le mouvement abolit le lieu fixe, bien défini, et les sacrifices : finies les guerres religieuses ou territoriales, car le mouvement suggère l'absence de doctrine et d'enracinement dans un lieu précis. Il apparaît donc que l'utopie de *Lueur* est, comme le sont souvent les utopies au féminin (Vuarnet, 7-8), la recherche d'une femme et d'un homme nouveaux plutôt que la recherche d'une cité nouvelle fixe, dont les lois seraient rigides.

La remémoration des figures mythiques et bibliques dans *Lueur* suggère des époques lointaines. Dans l'écriture au féminin, la re-création d'un autre temps fait surgir le non advenu (Daly, 1973, 42), ce que réalise Madeleine Gagnon en tentant d'inventer une femme nouvelle et un homme nouveau. Louise Dupré souligne que le temps au féminin prend une forme cyclique (Dupré, 1989, 205), et que *Lueur* convie le passé qui devient mobile : celui-ci « traverse le temps, lui donne une orientation, conduisant ainsi vers le futur », selon le double sens que revêt le mot *Archê*, soit commencement (ou point de départ) et vecteur (Dupré, 1989, 203-204). Voici un exemple d'une telle conception du temps : « voulez-vous, veux-tu, ton corps léger-vieilli sur mes épaules pour sa fin douce, je te l'avais promise, toutes les moins grandes avec nous, se souvenant sans fin de leurs labeurs comme si c'était demain » (*L*, 108). La circularité est exprimée par les mots « sans fin » et le souvenir est associé à « demain », donc le passé, au futur. Enfin, un important mouvement s'amorce dans un espace indéfini qui nous projette dans le futur ; Gagnon reprend l'image du socle à partir duquel le corps monument de la grand-mère prendra son envol :

Elle [grand-mère] m'avait dit dans la forêt juste avant de filer dans son cyclone intérieur infini de silence : tu verras une roche plate, granuleuse rosée, avec du temps qui lui a soufflé ses insignes, elle se tiendra face à la mer pacifique, entourée de ces statues géantes de mes enfants morts-nés qui ont grandi dans mon délire, et sur la roche qui m'attend, tu imprimeras mon corps qui reste, je sais alors qu'elle se dégagera de son socle. Il s'écrira voici qu'elle vole, que je vole, mais ça sera la métaphore qui comprend l'indicible, qui le referme. [...] Dans les histoires futures, comme des dinosaures [sic] blanches qui chantent en accords dièses, antérieures, cette archéologie se donnera, se donnera à lire, sans que des pics et des mains fouillent le sol où je t'avais enfoui, sans respir. [...].⁹²
(*L*, 163-165)

Observons ici la similarité entre ce mouvement de la grand-mère et celui de la Caryatide du *Pique-nique sur l'Acropole* qui se libère de son socle. L'immobilisme de la femme est ici renversé puisque la grand-mère prendra son envol, ayant enfin acquis son statut de sujet, comme la narratrice, d'ailleurs (« elle vole, je vole »). Le testament écrit remplace le monument (qui rend traditionnellement hommage aux valeurs patriarcales) et il sera plus utile à la transmission de son savoir, car il peut voyager d'une main à l'autre.

⁹² En italique dans le texte original.

En résumé, les thèmes que met en lumière le mouvement utopique sont le maternel et le féminin, la recherche de rapports nouveaux (sororité, rapport amoureux), la transmission du savoir féminin et le pouvoir. Les rapports nouveaux dans *Lueur* se fondent sur les valeurs suivantes : une meilleure harmonie entre la mère et la fille, l'authenticité, la sororité, une attitude d'ouverture à l'égard de l'Autre (p. ex. les femmes des Premières Nations), l'amour non répressif, la liberté, le pouvoir réapprivoisé et la paix. Ces valeurs recourent en grande partie celles que l'analyse de la réécriture des mythes a identifiées, et *Lueur* nous permet de comprendre que le mythe et l'utopie participent d'un même mouvement. Vu comme programme d'action (Frye), le mythe revisité au féminin convie à des réalisations concrètes si chaque individu apprend à penser autrement. Madeleine Gagnon, comme Kim Chernin (Chernin, xvii), croit que la psyché de la femme est aliénée mais, pour l'auteure de *Lueur*, l'aliénation concerne les hommes autant que les femmes, car le patriarcat ne rend pas tous les hommes heureux (la narratrice voit Abraham sur une nouvelle arche) ; ils gagneraient donc à participer au projet politique des femmes, à leur utopie, pour se libérer eux aussi.

L'utopie de *Lueur* se lit comme « mouvement, processus » (Bammer, 7) au cours d'une quête empruntant un axe psychanalytique et un axe généalogique. Rappelons la transformation de la grand-mère qui devient sujet, tout comme sa petite-fille le devient par le biais de l'écriture. Par la voie de la Grande Déesse, nous comprenons que la filiation revêt un sens nouveau puisqu'elle perd partiellement sa connotation familiale, la Grande Déesse n'ayant pas un lien de sang avec la narratrice. L'œuvre emprunte plusieurs caractéristiques de l'utopie au féminin. En effet, elle établit des liens entre la réalité et la fiction par le biais de la théorie-fiction ; entre le privé et le politique, grâce aux liens entre l'amour et le pouvoir au sein même de la famille; entre l'intime et le mythique, en subvertissant les mythes pour rendre compte de l'expérience et des désirs féminins⁹³. L'œuvre fait la promotion de la solidarité féminine ; elle crée un réseau de relations et non une hiérarchie entre les personnages en englobant les enfants dans un nouvel esprit de liberté, ce qui conduit à une réflexion sur la notion de pouvoir. Les personnages et les lieux sont indéfinis et le temps est mobile. En définitive, *Lueur* comporte plusieurs éléments de l'utopie moderne (étudiés par

⁹³ Ces trois types de liens dans l'utopie au féminin en général ont été observés par Claudine Potvin (1997, 202).

Cohen-Safir, 110, 136), puisque nous y retrouvons une réaction à l'enfermement qui débouche sur l'engagement, l'ouverture sur le monde et sur les autres. Enfin, le retour à la Grande Déesse, à la grand-mère et à la mère — aux femmes fécondes — rend possible la naissance à soi, le préalable obligé de tout élan vers les autres et de toute solidarité féminine.

Conclusion

La résistance au féminin, en regard des discours patriarcaux, caractérise *Lueur*. Celle-ci s'exprime par la théorie-fiction, par la transgression du genre romanesque et par la subversion des schémas narratifs employés pour la réécriture des mythes. Que ce soit dans le cadre de cette réécriture ou de l'utopie, les moyens textuels (intertextualité, intratextualité) et les stratégies (absence de noms, glissement du *je* au *nous*, etc.) mises en oeuvre concourent à cette transgression. Ainsi, la théorie-fiction génère un sens nouveau : dans l'œuvre étudiée, le *je* féminin se met à l'écoute du refoulé, il cherche son territoire et il montre le lien entre la répression qu'ont vécue les femmes et le système sexe/genre. La théorie-fiction confronte donc le rapport nature/culture, et le projet de Madeleine Gagnon consiste à faire entrer toutes les mères dans la culture ainsi qu'à inscrire l'éros dans tous les discours. La quête de l'archaïque et de la mère mythique conduit à réviser l'Histoire écrite par les hommes ainsi que la mythologie androcentriste. Le projet de Gagnon revêt donc un aspect politique puisque sa démarche inventive consiste à déterrer le passé des femmes, à revaloriser le maternel ainsi que le féminin, à renverser les stéréotypes et à élaborer de nouvelles valeurs. Par le biais de schémas narratifs tels que l'enfermement, la fragmentation, le viol, le suicide, l'immobilisme, le retour à la nature et la renaissance, l'écrivaine réinvestit les figures mythiques et bibliques en reliant le maternel à la créativité féminine.

Le corps féminin, la relation mère-fille et la transmission du savoir féminin constituent les sous-thèmes du maternel. Nous avons vu que les figures de la Grande Déesse, de la grand-mère, élevée au rang de figure mythique, ainsi que celles d'Ève, d'Ariane et de Didon réconcilient la narratrice écrivaine avec le maternel. Les personnages bibliques et mythiques féminins incarnent en fait les qualités de la Grande Déesse — éclatées et déformées par le patriarcat —, qui est le Tout, un symbole d'unité pour les écrivaines féministes. L'écriture allusive de Madeleine Gagnon, autour du mythique, crée des

associations et des réseaux de sens qui, comme l'intratextualité, visent à faire découvrir au lecteur et à la lectrice de nouvelles orientations pour repenser le futur au féminin. Le corps de la femme est célébré puisqu'il est un lieu de remémoration et que ses eaux annoncent un renouveau tout autant que le déluge de la Création. L'image du corps nourricier subvertit le mythe de la fondation de Rome lorsque la narratrice imagine donner naissance à deux jumelles dodues qu'elle nourrit avec fierté ; ainsi rêvée, la nouvelle cité ou le nouvel ordre social ne portera pas l'empreinte patriarcale de Romulus. La narratrice rêve à un nouveau Didon et à une nouvelle Énée, inversant ainsi le féminin et le masculin pour interroger les inégalités au sein du rapport homme-femme. La Grande Déesse hante la narratrice et lui redonne accès à la mère, dont l'histoire relève de l'épique autant que l'*Énéide*. Le lien érotique imaginé entre la « femme noire » et la narratrice ainsi que le mytheme du fil d'Ariane abolissent la séparation mère-fille. Madeleine Gagnon présente Ève comme quelqu'un qui désiret goûter la vie et non comme une pécheresse ; elle renverse donc le mythe de la femme fautive et, comme Kim Chernin, elle en fait une projection de la femme à advenir, qui a soif de connaissance. À ce titre, il semble que la Zoé de *Lueur* soit aussi une image de ce renouveau au féminin qui privilégie le mouvement : en effet, Zoé n'est pas de marbre et elle avance, les bras chargés de fleurs. La réécriture autour du mythe de Pandore, une autre femme maléfique, aboutit à une critique de l'institution littéraire androcentriste, dont les critères ont longtemps limité la liberté créatrice et l'écriture des femmes. Revisité par Gagnon, le mythe de Pandore dénonce les discours patriarcaux tels que les discours religieux, scientifiques, etc. Ces « remparts », ainsi que la narratrice les désigne, ont longtemps fait naître le sentiment, chez les écrivaines, qu'elles devaient enfreindre la Loi et faire « lever le couvercle » de l'institution en tentant d'appivoiser le langage pour se dire.

Comme la Grande Déesse symbolise la vitalité et la fécondité créatrice et comme elle est peut-être l'inventrice du langage, sa présence dans *Lueur* souligne la nécessaire contribution des femmes à la marche de l'humanité. La narratrice est habitée par la « femme noire » qui lui donne accès au maternel, et les sons que les femmes ont laissé flotter lui inspirent un langage nouveau. Ainsi, la remontée vers l'archaïque la conduit à imaginer la première mère, mais aussi l'origine du langage. Enfin, le déluge de la Création est subverti puisque les eaux féminines qui dévalent dans la nature symbolisent l'ampleur de la prise de

parole féminine. Contrairement à Noé, la narratrice ne craint pas ce déluge et elle refuse que Noé soit son sauveur, car d'autres voies s'ouvrent pour conquérir le statut de sujet.

La présence de la Grande Déesse et de la grand-mère conduit la narratrice à se questionner sur la sexualité de la jeune femme (Ophélie) et de la femme mûre (sa grand-mère et Xanthippe). Le regard accusateur de Hamlet sur Ophélie (qu'il perçoit comme une prostituée) la pousse à se noyer, mais la narratrice transforme le schéma de l'isolement des femmes au moyen d'une litanie qui évoque la sororité : Ophélie n'est pas la seule noyée, la seule victime du patriarcat. Depuis l'occultation de la Grande Déesse, en effet, les traces des femmes ont été effacées de l'Histoire (comme celles de la grand-mère), d'où la difficulté pour leurs descendantes de devenir sujets, d'avoir accès à la connaissance, à la jouissance sexuelle, et d'être des citoyennes à part entière et non seulement des agents de reproduction. Retourner vers la Grande Déesse, c'est à la fois retrouver les fonctions maternelle et érotique de la femme et se libérer de l'emprise des discours misogynes, dont la religion, qui l'ont privée de sa jouissance. Nous comprenons que les femmes des années soixante-dix voulaient avoir un plein droit de regard sur leur vie et sur leur sexualité (égalité, reproduction, contraception, avortement, accouchement, etc.). Le rappel de la Grande Déesse, puis le témoignage de la grand-mère, font donc le point sur la longue absence de la transmission du savoir féminin aux plans culturel et social. Le témoignage de la grand-mère enrichit le sens de la transmission du savoir des femmes dont la résistance, même silencieuse (rappelons l'enfant mort baptisé par la grand-mère), peut encourager les femmes contemporaines à trouver d'autres moyens de se défaire de l'emprise patriarcale et de devenir socialement actives. Les figures bibliques et mythiques, quant à elles, montrent le processus d'infériorisation de la femme. En effet, de la Grande Déesse à Ève et Marie, nous voyons diverses formes d'occultation du féminin : la répression de la sexualité féminine, l'appropriation de la maternité et l'exclusion de la sphère publique. La réécriture des mythes souligne donc l'urgence de renverser les valeurs et stéréotypes patriarcaux (ceux de la femme soumise, silencieuse, néfaste ou victime, immobile, passive, tuée symboliquement ou non). En plus de rappeler une époque où les guerres ne ravageaient pas l'humanité, la Grande Déesse rappelle celle où la descendance était matrilineaire, et son souvenir devient un point d'ancrage pour une critique féministe de la famille patriarcale.

Les sacrements (p. ex. le mariage) et les commandements (« Ton père et ta mère tu honoreras ») de la doctrine chrétienne ont structuré la vie en société et la structure familiale en Occident. La narratrice dévoile les difficultés relationnelles de la famille nucléaire, sa violence ainsi que le rapport ambivalent d'amour et de haine. Cette ambivalence perturbe entre autres la relation mère-fille puisque la psychanalyse androcentriste a établi que la séparation entre la mère et la fille était nécessaire au développement de cette dernière ; de plus, la psychanalyse a longtemps nié le lien érotique entre elles. La présence de la grand-mère et la remémoration du lien mère-fille font douter des postulats de la psychanalyse traditionnelle, et Madeleine Gagnon réhabilite la relation mère-fille en valorisant le désir de fusion (p. ex. par le toucher dans l'utérus, entre la mère et l'enfant). Les figures de l'ogre et de l'ogresse, faisant appel à la mémoire corporelle et à l'inconscient, conduisent la narratrice à dévoiler la souffrance que font naître, en elle, la violence et l'ambivalence du rapport de haine et d'amour, inspirées par l'instinct de domination (rappelons que Loth a offert ses filles aux attaquants de Sodome ; il exerçait donc son pouvoir sur elles). Pour échapper aux schèmes et aux rôles appris dans la famille, la narratrice cherchera un nouvel espace de liberté, ce que la grand-mère fait sur son lit de mort seulement. La réhabilitation du féminin, visible d'abord par la figure de la grand-mère et de la « femme noire », incite à la résistance ; le renversement du motif d'enfermement de Pénélope et l'émergence du lien sororal entre la grand-mère et la petite-fille montrent une fois de plus la place que prend la famille dans le développement de la femme. Que cette sororité se développe entre la mère et la fille ou avec l'amie, elle est le gage de relations intimes et chaleureuses ayant un impact sur le politique, puisque les échanges entre les femmes débouchent sur la création de réseaux plus vastes (associations, groupes de discussion et d'entraide, comités, engagement politique, etc.) qui remettent en question les structures existantes, mal adaptées à leurs désirs et à leurs besoins en rapport avec leurs nouvelles responsabilités de travailleuses et de mères.

Notre analyse des motifs a facilité la lecture des mythes revisités. Le retour à la Grande Déesse, à Didon, à Ève, à Pandore, etc. et le renvoi aux figures contemporaines que sont la « tante Rita » et les Yvette, donc à des périodes historiques diverses, nous a permis de comprendre le processus d'occultation du féminin et de voir que la misogynie fait encore obstacle à la réalisation des femmes. L'enfermement de la grand-mère rappelle l'immanence à laquelle la maternité confinait les femmes à une certaine époque. Toutefois, cette réclusion

lui permet en secret de transgresser la loi : dans sa chambre, elle baptise un enfant mort-né à qui l'Église refuse le sacrement. Il y a en fait un double sacrilège puisqu'en tant que femme, elle n'a pas le droit de baptiser quelqu'un. De même, l'hôpital où elle se sent prisonnière évoque le contrôle que la médecine androcentriste exerçait sur le corps féminin. Afin que la grand-mère puisse accéder à plus de liberté, sa petite-fille lui propose une fugue dans la nature (en dehors de la loi), motif fréquent dans l'écriture au féminin. À la toute fin, la narratrice imagine la grand-mère quittant le socle et s'envolant. Cette figure est donc très riche dans *Lueur*, car elle nous fait porter un regard neuf sur les possibles de la femme. Le motif de l'enfermement est aussi renversé lorsque la narratrice imagine une Pénélope libre, qui « flambe l'espace » (L, 140), non figée devant sa trame (une belle métaphore de la page à écrire). Quant à Zoé, elle descend du socle et elle annonce le renouveau. Les motifs de l'enfermement, de la fragmentation et de la folie sont évoqués avec Pandore : la narratrice se sent prisonnière du discours misogyne, pulvérisée par ses mots, et elle affirme que la « psychose » est l'un des maux qu'engendre le patriarcat. La remémoration du suicide d'Ophélie devient l'occasion de renouer avec toutes les femmes effacées et exclues (classes et races confondues), ce qui fait d'elle une figure rassembleuse. Il en est de même pour les filles suicidées (fictives) d'Artémis, qui représentent peut-être les femmes anonymes disparues. Le motif du viol apparaît dans une scène où les chrétiens envahissent un lieu paisible de femmes, où elles sont ensuite contraintes à se cloîtrer ou à mourir ; il s'agit là des motifs d'enfermement et du meurtre de la femme, ce dernier étant très présent dans les fictions masculines aussi. Toutefois, dans sa hantise du viol, la narratrice découvre son horizon à elle, comme si elle pouvait échapper à la violence patriarcale par sa seule force psychique. Enfin, la quête débouche sur une renaissance puisque l'allusion au mythe de Jonas, qui renferme l'opposition vie/mort, contribue à faire renaître une femme « nageante », « neuve » et « naissante » (L, 163). En définitive, la réécriture des mythes dans *Lueur* est vivifiante, car l'espoir d'un monde plus juste et plus égalitaire surgit, un espoir qui se traduit par l'élaboration de valeurs nouvelles. Cette réécriture des mythes élabore un programme d'action (Frye) auquel tous et toutes sont conviés, un projet prenant la forme d'une utopie réalisable si le monde est repensé au féminin.

Au plan formel, l'exploitation des personnages, de l'espace et du temps dans *Lueur* a des similitudes avec celle qui caractérise l'utopie au féminin comme genre, selon les

théoriciennes qui l'ont étudiée. Nous avons vu que les personnages ne sont pas définis et qu'ils sont plutôt porteurs de valeurs. Nous avons aussi observé que le temps est mobile, que les retours dans le passé contribuent à une prise de conscience en regard du présent et qu'ils nous projettent dans le futur. Ajoutons que l'écriture « de nuit », avec sa syntaxe particulière et sa logique de l'inconscient, justifie de tels choix narratifs. L'écriture concourt ainsi à créer un espace féminin qui abolit les frontières (Gould, 1990, 138). Le mouvement perpétuel observé dans *Lueur* est aussi une caractéristique de l'utopie au féminin qui, lui aussi, abolit les frontières. Au plan thématique, l'utopie de *Lueur* repose sur le maternel et le féminin, la recherche de rapports nouveaux, la transmission du savoir féminin et le pouvoir. Ainsi, pour la narratrice, le maternel est d'une importance primordiale afin qu'elle accède à son propre langage pour ensuite entrer en relation avec l'Autre et faire entendre la voix des femmes dans le but de laisser des traces du féminin. La narratrice cherche « son sens dans les veines » de sa mère et elle se promet mille mondes. À partir de la re-vision de la relation mère-fille, naîtront à l'avenir des relations plus authentiques et chaleureuses entre les femmes et des attitudes positives envers leurs semblables et les autres (peu importe le sexe, la race et l'ethnie) puisque l'œuvre est sensible aux femmes noires, inuites et indiennes.

Nous avons vu que le mythe et l'utopie peuvent nous aider à dépasser la peur de l'Autre (Cohen-Safir, 109), une étape que franchit la narratrice. L'Autre a de multiples visages dans *Lueur* : il s'agit du parent, de la sœur, de l'amant, des enfants (et « d'enfants garçons »), de femmes d'ethnies différentes, etc. Le rapport à l'Autre implique une re-vision du pouvoir dans l'utopie au féminin ; en effet, la notion de pouvoir transformateur que celle-ci privilégie n'a plus une connotation de domination, ce que l'œuvre met en évidence en abolissant toute hiérarchie entre les humains. Pour Madeleine Gagnon, le savoir, c'est du pouvoir, et elle incite les femmes à ne plus taire le leur afin d'écrire « la mort du pouvoir » (Roy, 1978, 51). La narratrice imagine l'amour sans le « grand livre contraint » (la Bible) et invente un contexte où chacun peut « boire le temps » (un rappel de la quiétude que procure le corps maternel). La figure de l'enfant est associée au mytheme de l'arche qui, selon Frye, contient le germe d'un monde nouveau ; dans *Lueur*, il évoque aussi la liberté. Comme dans *Le Pique-nique sur l'Acropole*, le mythe (ici, celui du déluge) et l'utopie entretiennent des liens étroits : la parole des femmes, que Gagnon associe au déluge, engendre un tel mouvement que le présent et le futur doivent être repensés. Le mythe revisité au féminin

(p. ex. celui de la Grande Déesse) ne confine pas la femme à la nature : il montre plutôt que « la puissance féminine est source de vie et d'illumination » (Saint-Martin, 1999, 247), puisque la Grande Déesse et toutes les figures mythiques et bibliques de *Lueur* convient à la résistance, au renversement de l'ordre symbolique, afin que les hommes et les femmes puissent redéfinir ensemble un système de valeurs. Enfin, l'utopie de *Lueur* se lit comme processus ; elle fait partie des utopies modernes qui débouchent sur l'engagement et l'ouverture, en plus de proposer un monde plus égalitaire.

CONCLUSION

« C'était donc cela qu'elle cherchait au cœur de
la lettre aérienne, cela cette phosphorescence
dans la nuit comme une permanence
féminine prenant relief dans la pierre. »

(Nicole Brossard, *Picture Theory*, 1982, 130.)

Revisité au féminin par Louky Bersianik et Madeleine Gagnon, le mythe devient un « programme d'action qui se rapporte au possible » (Northrop Frye). Les fonctions du mythe que leurs œuvres mettent principalement en évidence sont la guérison, par la naissance à soi ou la renaissance; la révélation, grâce au nouveau regard porté sur l'Histoire « telle qu'on l'a écrite »; la sacralisation, grâce à la valorisation du maternel et du corps féminin, ainsi que la spéculation, une fonction qui permet la rencontre du mythe et de l'utopie dans les œuvres étudiées. Chez ces deux créatrices, la réécriture des mythes débouche sur une critique de l'ordre établi; en ce sens, elles déconstruisent les notions de hiérarchie entre les humains, ce qui incite à redéfinir le pouvoir. Leur réécriture aboutit à une redéfinition des valeurs et à une utopie non fixe, dans un lieu indéfini, deux caractéristiques de l'utopie au féminin. Contrairement à l'utopie traditionnelle, masculine, qui laisse peu de place à la femme émancipée, *Le Pique-nique sur l'Acropole* et *Lueur. Roman archéologique* amorcent un mouvement d'utopie qui suscite l'espoir en regard du système patriarcal, réfractaire au féminin. Pour en arriver là, les deux écrivaines déterrent le passé, remontent à l'archaïque et au rapport originel avec la mère, questionnent les valeurs patriarcales avant d'en proposer de nouvelles et font renaître des personnages féminins, dans l'espoir de voir advenir une femme libérée des diktats et des stéréotypes patriarcaux. De cette manière, elles proposent un projet politique de grande envergure, qui prend toutefois la forme d'un rêve réalisable : il s'agit d'un « mieux-vivre ensemble », entre femmes ainsi qu'entre hommes et femmes. Une telle volonté suggère donc que l'on inscrive dorénavant la femme dans l'Histoire, puisque la remémoration d'un passé archaïque, qui met au jour les sources profondes de la misogynie,

peut donner aux femmes le goût de créer leur propre mythologie pour envisager le futur avec confiance.

Notre mythanalyse de ces deux oeuvres féministes ne s'est pas effectuée sans difficultés. Il a fallu adapter cette approche à la critique au féminin, puisque la résistance des écrivaines féministes les a conduites à la subversion des mythes, d'où la difficulté de les analyser uniquement à partir des théories androcentristes. Par conséquent, nous avons retenu la conception de Marie Miguet-Ollagnier, selon laquelle la mythanalyse s'intéresse aux aspects latents de l'œuvre et aux archétypes narratifs, puisque Bersianik et Gagnon renvoient parfois aux mêmes figures mythiques et aux mêmes schémas narratifs tels que définis par Annis Pratt. Nous avons aussi adopté la conception de Pierre Brunel, selon laquelle l'objet de la mythanalyse est double, car celle-ci étudie la littérature et la société contemporaine. Cette adaptation nous a donc permis d'observer le lien entre le mythe et l'utopie et de mieux comprendre la re-vision au féminin des années soixante-dix, un mouvement qui consiste à expliquer le silence imposé aux femmes, à dénoncer l'occultation de leur contribution à la marche de l'humanité pour leur permettre enfin de prendre leur place dans un monde qui cesserait de les exclure. C'est ce devenir qui intéresse les deux écrivaines à l'étude.

Œuvre visionnaire, puisqu'elle renvoie à une problématique du vingt et unième siècle, *Le Pique-nique sur l'Acropole* dénonce les effets néfastes de la misogynie et anticipe ceux que peuvent continuer d'engendrer les visions du monde androcentristes. Par la voie des mythes gréco-romains surtout, Louky Bersianik aborde plusieurs thèmes dans le but de dénoncer les dystopies que vivent les femmes et de proposer de nouvelles valeurs. Ces thèmes sont la psychanalyse, l'identité féminine, le maternel, la relation mère-fille, le corps féminin, les orientations sexuelles, les rapports humains et le pouvoir. La Caryatide témoigne de ce mépris et constitue la métaphore du soutien indispensable qu'apportent les femmes au patriarcat. Pour remonter aux sources de la conception misogyne de la procréation et de la maternité, Bersianik reprend la figure d'Athéna, une divinité qui a renié les femmes, ses semblables, en niant le rôle de la femme dans la procréation. Elle dénonce ainsi l'orientation que prend la recherche sur les nouvelles technologies de la reproduction puisque ceux qui ont un esprit mercantile banalisent les impacts d'ordre éthique. Louky Bersianik critique donc le contrôle exercé sur le corps des femmes et propose une réflexion sur la place de ces dernières

dans la société. Pour ce faire, elle fait aussi renaître Xanthippe. Exclu des banquets, ce personnage deviendra sujet sous la plume de l'écrivaine qui dénonce les matricides, par exemple celui de Clytemnestre. Elle valorise la femme mûre, qui sait communiquer aux femmes plus jeunes le goût de la résistance contre le discours dominant. Avec Xanthippe, Bersianik rompt avec le silence imposé aux femmes et hérité des mères; celui-ci a fait naître chez les femmes le sentiment d'être divisées et, par le fait même, celui d'être inauthentiques. Bersianik dénonce avec vigueur les sévices infligés aux jeunes filles africaines qui subissent l'excision, tout en faisant réfléchir sur le rôle des femmes en général au plan de la transmission des connaissances et des traditions; elle crée par ailleurs une analogie entre l'excision physique et l'excision « psychologique » (le silence) de la femme occidentale, paralysée par le discours patriarcal et incapable de penser et de réagir en dehors de la logique binaire. L'écriture de Bersianik accorde une large place au corps, non seulement pour dénoncer les violences envers celui-ci, mais pour exalter la sensualité féminine. Ainsi, la sexualité plurielle — Bersianik aborde l'homosexualité, l'autoérotisme et la bisexualité —, les eaux maternelles, le rapport de tendresse entre la mère et la fille ainsi que la sororité y sont grandement valorisés. Comme *Le Pique-nique* réunit sept femmes en quête d'identité, cette sororité — une forme de résistance faisant contrepoids au stéréotype des femmes rivales — demeure à l'avant-plan, de sorte que les hommes y occupent peu de place. Par là, nous comprenons que la prise de parole féminine, qui brise un long silence, est un acte collectif dont dépendent les changements socio-politiques auxquels les femmes veulent participer pour mieux se réaliser à titre de citoyennes, de mères et de travailleuses. Par le biais de Déméter et de Perséphone, Louky Bersianik, à l'instar de Luce Irigaray et d'Adrienne Rich, critique la théorie freudienne selon laquelle la fille doit se séparer de sa mère pour devenir adulte. La fiction du *Pique-nique* révèle le non-dit entre la mère et la fille, qui concerne leur tout premier lien érotique, sensuel; enfin dévoilé, il permet la renaissance de l'une par l'autre. De cette façon, la théorie androcentriste sur la séparation mère-fille est renversée, car Bersianik emprunte l'approche féministe et fait plutôt observer le mouvement d'oscillation entre la mère et la fille, qui maintient la distance nécessaire afin que chacune assume pleinement sa subjectivité. Chez cette écrivaine, la femme devenue sujet vit sa sexualité sans tout attendre de l'homme ; comme elle n'obéit plus à une logique binaire, elle s'ouvre à différents possibles aux plans de la sexualité et des rapports humains en général et elle a moins peur de

la différence. Le corps est exploré pour sa sensualité, mais aussi parce qu'il est, chez les féministes, un lieu de résistance. En ce sens, Louky Bersianik dénonce la violence des rapports entre hommes et femmes lorsqu'elle raconte les viols commis par Zeus, le sacrifice d'Iphigénie, le matricide de Clytemnestre ainsi que la séparation de Déméter et de Perséphone. Pour cette écrivaine, la mémoire — la mythologie telle qu'on l'a écrite et telle qu'il faut la réécrire — constitue une forme de pouvoir et, pour cette raison, elle valorise la femme mûre (Xanthippe, Déméter) qui sait partager ses connaissances pour aider les plus jeunes à résister aux discours passéistes et à appréhender le monde différemment.

Inventée par Bersianik, l'essayiste, l'utopie de la gynilité prend donc vie dans la fiction du *Pique-nique*, car la « mémoire du futur » fait du présent patriarcal quelque chose de dépassé. L'utopie de la gynilité renvoie à un « non-lieu provisoire » ou à ce que l'auteure fait des mythes, selon ses propres termes. Les figures les plus fortes, qui enclenchent le mouvement d'utopie, sont la Caryatide ainsi que le couple Philomèle et Procné, car toutes les trois brisent l'immobilisme en évoquant la liberté : la Caryatide se libère de son socle, alors que Philomèle brise le silence à sa manière en tissant son histoire sur une tapisserie. La Caryatide, comme les deux autres, évoque la liberté et la fin de la servitude féminine. Quant à Philomèle, elle devient sujet, et son oeuvre, un témoignage comportant quelques analogies avec le *Pique-nique*, le livre : il traverse le temps, il dénonce les abus envers les femmes et il demeure une source d'espoir et d'inspiration pour d'autres générations de femmes. Comme la tapisserie, le livre convie les femmes à la réalisation de soi, alors que la sororité de Philomèle et de Procné les invite à créer un monde autre, encore à imaginer avec leurs semblables. Ainsi revisités, la Caryatide, renaissant par le toucher, et le couple Philomèle et Procné créent une lignée de femmes qui ont à cœur la filiation, la complicité féminine et la transmission du savoir au féminin.

Concurremment à la re-vision de la mythologie, la critique des valeurs patriarcales s'effectue dans *Le Pique-nique* : dans les années soixante-dix, en effet, rompre avec celles-ci constitue le premier geste à poser. Cette oeuvre inscrit une quête d'identité féminine et repose en grande partie sur la recherche de l'égalité entre les sexes, d'où l'importance pour la femme de devenir un sujet qui s'affirme. Les valeurs que Bersianik y met de l'avant sont donc l'égalité, qui mettrait fin au système sexe/genre; la sororité, qui découle d'une relation saine

entre la mère et la fille; la pluralité des orientations sexuelles; l'expérience féminine et, enfin, le maternel.

Moins didactique et plus intériorisée, l'œuvre de Madeleine Gagnon n'en dénonce pas moins les dystopies auxquelles les femmes ont été confrontées; toutefois, l'homme y trouve une place à la condition qu'il se mette à l'écoute du féminin. Les thèmes que privilégie Madeleine Gagnon recourent en grande partie ceux de Bersianik; il s'agit de l'identité féminine, du maternel, de la relation mère-fille, du corps, du désir, des rapports humains et du pouvoir. Il est clair que l'œuvre met en doute « la » vérité historique et qu'elle tend à inscrire la femme dans l'Histoire (en inversant le sexe de Didon et d'Énée, la narratrice rêve à un autre ordre social). En revisitant plusieurs mythes gréco-romains et bibliques, la narratrice retrouve un féminin archaïque par le biais de la « femme noire » (la Grande Déesse), qui lui permet d'entendre autrement ce que sa grand-mère mourante a besoin de lui transmettre. Avec les figures de Xanthippe et de la grand-mère mythique, Gagnon rapproche la mémoire mythologique du quotidien de la femme et montre l'origine de son sentiment d'inauthenticité. En interrogeant Xanthippe, la narratrice renvoie aussi à la sexualité et au corps; évoquant le sang et les eaux féminines, elle rapproche la mémoire de la corporéité: le corps de la grand-mère — lieu de déplacement du maternel — est un refuge, un lieu d'abandon où l'on se repose, ce qui n'empêche pas la femme de vivre le désir, ainsi que l'affirme la grand-mère. Dans *Lueur*, la violence envers le corps féminin est dénoncée (par exemple, à l'hôpital et dans le palais des femmes envahis par les chrétiens), et, comme chez Bersianik, le corps est source de désirs. Toutefois, la sexualité y est abordée plus délicatement que dans *Le Pique-nique*, où le didactisme sur ce sujet est très présent. *Lueur* n'aborde pas le lesbianisme, même si le rapport sensuel entre femmes (ainsi qu'entre mère et fille) est bien présent. La narratrice rêve d'enfants qui continueront le travail de leurs prédécesseurs, abordant ainsi subtilement la famille et les générations dans un esprit communautaire, alors que Bersianik privilégie plutôt la complicité entre femmes non parentes entre elles. La critique du système sexe/genre, chez Madeleine Gagnon, remet bien sûr en question le rapport nature/culture; par le biais de Pandore, la narratrice écrivaine dénonce l'attitude de l'institution littéraire androcentriste, qui a négligé la création féminine. En contrepartie, elle imagine Zoé, une figure de femme non

sacrifiée, montrant ainsi la nécessité d'inventer une mythologie porteuse de valeurs et de significations nouvelles.

Les valeurs que prône la narratrice de *Lueur* sont la sororité, le rapport mère-fille, l'expérience féminine, le maternel et la création, la transmission, le pouvoir à apprivoiser, l'ouverture à l'Autre, la liberté et la paix, toutes des valeurs pouvant abolir la peur et la haine. Madeleine Gagnon laisse à la lectrice ou au lecteur le soin d'imaginer un univers transformé par le féminin. Pour cette raison, sa fiction se rapproche grandement de l'utopie au féminin ; elle renferme, comme nous l'avons fait observer, plusieurs éléments formels caractéristiques de ce genre, que font évoluer les auteures féministes.

Les pratiques scripturales diffèrent chez Bersianik et Gagnon. La première opte pour l'humour, l'ironie et la parodie ; elle adopte un ton ludique et didactique, tous des choix qui concourent à dénoncer l'Histoire, la philosophie antique, la mythologie et la psychanalyse. Bersianik critique avec virulence l'influence de la philosophie socratique sur la psychanalyse, et les jeux de rôles auxquels ses personnages se livrent vont jusqu'à déconstruire la conception lacanienne du féminin et les notions de hiérarchie (p. ex. dans le rapport mère-fille, entre Déméter et Perséphone). En renvoyant à des témoignages documentés sur l'excision, par exemple, le discours de Bersianik emploie des arguments tangibles et convaincants pour dénoncer les abus du patriarcat. Le ton de Madeleine Gagnon n'a pas la virulence de celui de Louky Bersianik, et la psychanalyse, dont est imprégnée la narration de *Lueur*, n'est pas le principal objet de dénonciation; au contraire, la démarche de l'écriture, tout en demeurant critique, débouche sur la naissance à soi, après avoir emprunté les méandres de l'inconscient et du rêve. Gagnon pratique une écriture de l'inconscient, d'où l'absence d'une argumentation logiquement construite. Sa fiction repose certes sur le rêve, mais elle évoque aussi concrètement les conditions nécessaires (p. ex. la sororité, la prise de parole collective et l'égalité) aux changements que les femmes veulent provoquer. En ce sens, Gagnon atteint les mêmes buts que Bersianik : briser le silence millénaire des femmes, inviter celles-ci à plus de complicité, réviser le rapport mère-fille, duquel découlent la sororité, ainsi que le rapport au corps féminin. *Lueur* tente de rallier à la fois les hommes et les femmes, alors que *Le Pique-nique* accorde peu de place au sexe masculin, si ce n'est pour aborder la sexualité du couple homme-femme. Gagnon affirme qu'elle écrit à partir du

manque, ce qui se reflète dans sa fiction tout intériorisée, axée sur le désir, où la narratrice tente d'accéder autant à sa propre subjectivité qu'au rapport à la mère et à l'Autre (à l'homme, à l'enfant, aux femmes de toutes classes, aux femmes inuites ou amérindiennes). Les deux écrivaines ébauchent une réflexion sur la créativité féminine et le rapport au maternel et elles montrent que l'accès à l'origine du langage et du désir est tributaire du lien mère-fille. Comme Bersianik, Gagnon questionne donc le rapport à la différence; d'une manière rassembleuse, le *je* qui se fond au *nous*, chez cette dernière, convie le masculin et le féminin à se rencontrer, à partager un rêve semblable. Comme *Le Pique-nique*, *Lueur* réussit à déconstruire les mythes, à renverser les valeurs patriarcales et à suggérer l'utopie.

Ces deux écrivaines emploient parfois les mêmes mythes pour exprimer des points de vue différents. À titre d'exemple, la Xanthippe de Bersianik apparaît dans la critique de la conception misogynne de la femme et de la maternité; son témoignage rend compte de l'insatisfaction de la femme mariée. La Xanthippe de Gagnon, porteuse d'une mémoire occultée par le patriarcat, montre plutôt l'importance d'une continuité, ce qui vient justifier le livre que la narratrice veut écrire pour sa grand-mère (Gagnon renvoie au manuscrit jauni, oublié à l'agora, jeté « dans les poubelles du temps »). Par là, on voit naître le nouveau sens d'une filiation au féminin. C'est ainsi que l'écriture déplace le maternel : la narratrice remonte vers l'archaïque pour mieux retrouver la mère, à l'origine du langage puis de la création au féminin. À l'instar de Xanthippe, Déméter et Perséphone sont revisitées par Louky Bersianik et Madeleine Gagnon. La première intègre ces figures à un jeu de rôles, alors que la seconde, selon une démarche très intériorisée, fait implicitement de sa narratrice une Perséphone à la quête de sa mère, Déméter. Comme la renaissance de la narratrice et de la grand-mère survient à la fin de *Lueur* et qu'elle clôt le livre, il y a là un lien explicite entre la créativité féminine et le maternel. La renaissance de la Caryatide, à la fin du *Pique-nique*, et la marche de Zoé, dans *Lueur*, symbolisent le mouvement des femmes. Autant la Caryatide représente la servitude, autant Zoé incarne la liberté, car elle est une femme non sacrifiée, contrairement aux autres figures mythiques étudiées. Avec elle, on peut avancer qu'une nouvelle mythologie se crée en littérature au féminin et que la réécriture des mythes fait redécouvrir un passé mère-fille précœdipien à partir duquel peut se construire un futur plein de promesses, libéré des valeurs patriarcales.

Les deux parcours étudiés renvoient à la mémoire, et nous avons fait observer que les lieux tels que l'Acropole, la mer Égée, la Rome mythique et le Taj Mahal sont eux-mêmes des lieux de mémoire. Gagnon, en faisant allusion aux femmes inuites et amérindiennes, évoque explicitement son pays et, du même coup, le respect de la différence envers les peuples fondateurs, un respect qui a tardé à venir au Québec. Contrairement à cette dernière, Bersianik demeure neutre sur la question du pays. Bersianik fait allusion à la chanson de geste, pour parler du geste de l'écriture, tandis que Gagnon évoque l'épopée pour raconter sa naissance. Comme elles font éclater le genre romanesque, elles inscrivent leur expérience dans l'univers littéraire, que celle-ci soit reconnue ou non par l'institution. Ces deux écrivaines ne sont pas les seules Québécoises à avoir exploré le mythique. En effet, Jovette Marchessault a effectué une démarche d'écriture semblable, dans les années soixante-dix, avec les deux premiers tomes de sa trilogie *Comme une enfant de la terre*, qui évoquent le pays (et l'Amérique) et qui créent une cosmogonie au féminin. Il serait sans doute opportun d'étudier d'autres oeuvres féminines québécoises et canadiennes de la même période, afin de voir si la prégnance des mythes est aussi forte. Finalement, il pouvait sembler paradoxal d'associer le mythe à l'utopie, mais les oeuvres étudiées nous permettent d'affirmer que le premier, appartenant au monde archaïque, ouvre sur du neuf, sur un avenir où les femmes cesseraient d'être victimes des stéréotypes pour enfin accéder au statut de citoyennes à part entière. Ainsi, Louky Bersianik, Madeleine Gagnon et d'autres créatrices des années soixante-dix ont laissé l'espoir en héritage, sans lequel toute action aurait été impossible. Celui-ci guide encore la marche des femmes qui désirent avoir le droit d'être ce qu'elles sont dans une culture à laquelle elles tiennent ardemment à prendre part.

ANNEXE

Le premier extrait apparaît aux pages 15 et 16; les modifications que Madeleine Gagnon lui a apportées (aux pages 154-156) sont soulignées par nous.

Premier extrait

Des mots de corps pleins la bouche. Ce désert d'eau, cette pluie qui persiste, mes pieds partout dans les petites flaques d'eau. Je sens la présence des autres tout autour qui avancent à tâtons. Nous ne voyons pas le ruisseau, le lac, le torrent, déborder. Nous les entendons. Nous les savons du dedans. Nous cherchons tous une oasis de sécheresse. Des débordements nous feraient-ils craindre un second déluge ? Il est bien possible que cela se produise. Mais cette fois l'accouplement ne serait plus notre seul motif de survie. Dans la longue nuit qui nous entoure, nous entendons des paroles d'eau. Nous avons si longtemps renoncé au fluide. Sa venue nous effraie. Nés de cela pourtant, nous imaginons, de son retour, la catastrophe. J'entends quelques cris rauques entre les arbres qui se meuvent. Certains voudraient convertir ce qui s'annonce en une nouvelle expédition. Ils se représentent la scène avec ce que l'histoire leur a légué à penser. Ils voudraient construire un grand bateau pour fuir. Un chef sera nommé, disent-ils, pour la conquête des eaux folles. Noé. Je distingue des enfants qui s'amuse, ici et là, avec des petites arches qui filent rieuses. D'autres se sont endormis sur les plages, les corps flottant de bien-être. Des enfants et des enfants garçons. Je sens que la veille sera très longue. J'ai tout mon temps pour ne pas voir venir la suite que l'on ignore mais dont la directive est chuchotée de toutes parts. Que cette veille ne soit pas nécessairement attendue de quelque chose. Je ne veux pas imaginer ce qui n'existe pas. Je donne sens et jouissance à ce qui est en train de se vivre. La nuit ni l'eau ne m'effraient. Pourquoi dans le déluge d'Artémis et de ses filles il n'y avait eu que du suicide ? Parce que c'est ainsi qu'ils l'ont écrit. Pourquoi Déméter fut sanglotante du début de sa vie à la fin ? Pourquoi Psyché tremblante juste d'aimer ? Pourquoi Xanthippe, l'Ophélie, la Béatrice, la Juliette, Laure, la Dora, la Donald, ma tante Yvette, Albertine et ma tante Rita ? Pourquoi l'eau les noyait-elle ? Pourquoi n'ont-elles jamais construit une arche à leur mesure ? Parce que c'est ainsi qu'ils l'ont écrit. Mais à la longue une brèche s'est creusée. Une brèche dans l'eau des temps. (L, 15-16).

■

Deuxième extrait

Des mots de corps pleins la bouche. Ce désert d'eau, cette pluie qui persiste, mes pieds partout dans les petites flaques d'eaux. Je sens la présence des autres tout autour qui avancent à tâtons. Nous ne voyons pas le ruisseau, le lac, le torrent, déborder. Nous les entendons. Nous les

savons du dedans. Nous cherchons tous une oasis de sécheresse. Des débordements nous feraient-ils craindre un autre déluge ? Il est bien possible que cela se produise. Mais cette fois l'accouplement ne serait plus notre seul motif de survie. Dans la longue nuit qui nous entoure, nous entendrons des paroles d'eau. Nous avons si longtemps renoncé au fluide. Sa venue nous effraie. Nés de cela pourtant, nous imaginons, de son retour, la catastrophe. J'entends quelques cris rauques entre les arbres qui se meuvent. Certains voudraient convertir ce qui s'annonce en une nouvelle expédition. Ils se représentent la scène avec ce que l'histoire leur a légué à penser. Ils voudraient construire un grand bateau pour fuir. Un chef sera nommé, disent-ils, pour la conquête des eaux folles. Noé. Je distingue des enfants qui s'amusent, ici et là, avec des petites arches qui filent rieuses. D'autres se sont endormis sur les plages, les corps flottant de bien-être. Des enfants et des enfants garçons. Je sens que la veille sera très longue. J'ai tout mon temps pour ne pas voir venir la suite que l'on ignore mais dont la directive est chuchotée de toutes parts. Que cette veille ne soit pas nécessairement attendue de quelque chose. Je ne veux pas imaginer ce qui n'existe pas. Je donne sens et jouissance à ce qui est en train de se vivre. La nuit ni l'eau ne m'effraient. Leurs histoires de déluges. Celui de Noé vainqueur. Celui d'Artémis et de ses filles suicidées. Je n'entrevois pas non plus cette fin. Nous n'avons pas à renaître de Zeus et de leur science pour le savoir et celle-ci nous est tout de même connue. (L, 154-156).

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

Bersianik, Louky. 1979. *Le Pique-nique sur l'Acropole. Cahiers d'Ancyl*. Montréal : VLB Éditeur, 238 p.

Gagnon, Madeleine. 1979. *Lueur. Roman archéologique*. Montréal : VLB Éditeur, 165 p.

Louky Bersianik

Ouvrages et articles de Louky Bersianik

Bersianik, Louky. 1976. *L'Euguélienne*. Montréal : La Presse, 399 p.

_____. 1982. *Les Agénésies du vieux monde*. Outremont : L'Intégrale, 24 p.

_____. 1984. « Ouvrage de dame. Les œuvres de création et le français au Québec ». In *Actes du Congrès Langue et Société au Québec*, t. 3, sous la dir. d'Irène Belleau et Gilles Dorion, p. 219-230. Montréal : Éditeur officiel.

Bersianik, Louky, Yolande Villemaire et Colette Tougas (dir. publ.). 1985. « Party mixte : 10 ans d'écriture féministe ». *La Nouvelle Barre du Jour*, n° 150, p. 1-92.

Bersianik, Louky. 1986. « Comment naître femme sans le devenir ». *La Nouvelle Barre du jour*, n° 172 (mars), p. 57-66.

_____. 1987. «Pré-liminaire». *La Nouvelle Barre du jour*, n° 196 (mars), p. 67-80.

_____. 1990. *La Main tranchante du symbole. Textes et essais féministes*. Coll. « Itinéraires ». Montréal : Remue-ménage, 280 p.

Études et articles sur l'œuvre de Louky Bersianik

1991. Dossier sur Louky Bersianik, présenté par Louise Dupré. *Voix et images*, vol. XVII, n° 1 (49), (automne), p. 6-97.

Audet, Éline. 2001. « L'amitié entre femmes, un secret bien gardé ». *Possibles*, vol. 25, n° 2 (printemps), p. 19-32.

- Alonzo, Anne-Marie. 1980. « Louky Bersianik : *Le Pique-nique sur l'Acropole* ». *La Gazette des femmes*, vol. 2, n°1 (avril), p. 4.
- Beauregard, Micheline. 1992. « Louky Bersianik : *La main tranchante du symbole* ». *Recherches féministes*, vol. 5 n° 1, p. 193-196.
- Bouchard, Guy (dir. publ.). 1992a. « Utopie et féminisme dans *L'Euguélienne* de Louky Bersianik ». In *Images du futur*, p. 7-35. Coll. « Les Cahiers du GRAD ». Québec : Université Laval.
- Cloutier, Cécile. 1980. « *L'Euguélienne* : texte et significations ». *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 50, n° 1, p. 95-98.
- Couillard, Marie et Francine Dumouchel. 1987. « Symphonie féministe ». In *Gynocritique. Démarches féministes à l'écriture des Canadiennes et Québécoises*, sous la dir. de Barbara Godard, p. 77-83. Toronto : ECW Press.
- Dupré, Louise. 1991. « Le tremblement de la conscience : entretien avec Louky Bersianik ». *Voix et images*, vol. XVII, n° 1 (49), (automne), p. 11-21.
- Forsyth, Louise H. 1979. « L'Écriture au féminin : *L'Euguélienne* de Louky Bersianik, *L'Absent aigu* de Geneviève Amyot, *L'Amèr* de Nicole Brossard ». *Journal of Canadian Fiction*, n°s 25-26, p. 199-211.
- Frémont, Gabrielle. 1980. « Louky Bersianik. *Le pique-nique sur l'Acropole*. *Cahiers d'Ancyl* ». In *Livres et auteurs québécois 1979*, p. 283-285. Québec : Les Presses de l'Université Laval.
- Gagnon, Carolle. 1993. « Le féminisme est-il une idéologie ? ». In *Les discours féministes : De l'idéologie à l'utopie*, sous la dir. de Guy Bouchard et d'Ariane M. Djossou, n° 7, p. 9-20. Coll. « Les Cahiers du GRAD ». Québec : Université Laval.
- Gould, Karen. 1981. « Setting Words Free: Feminist Writing in Quebec ». *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 6, n° 4 (été), p. 617-642.
- _____. 1982. « Spatial Poetics, Spatial Politics: Quebec Feminists on the City and the Countryside ». *American Review of Canadian Studies*, n° 12 (printemps), p. 1-9.
- _____. 1983a. « Female Tracings: Writing as Re-Vision in Recent Works of Louky Bersianik, Madeleine Gagnon, and Nicole Brossard ». *American Review of Canadian Studies*, vol. XIII, n° 2 (été), p. 74-89.
- _____. 1983b. « Quebec Feminists Look Back: Inventing the Text through History ». *Quebec Studies*, n°1 (printemps), p. 298-308.
- _____. 1984. « Écrire au féminin : interview avec Denise Boucher, Madeleine Gagnon et Louky Bersianik ». *Quebec Studies*, n° 2, p. 125-142.

- _____. 1990. « Louky Bersianik: Language, Myth, and the Remapping of Herstory ». Chap. in *Writing in the Feminine: Feminism and Experimental Writing in Quebec*, p. 150-199. Carbondale and Edwardsville : Southern Illinois University Press.
- _____. 1991. « Vers une maternité qui se crée : l'oeuvre de Louky Bersianik ». *Voix et images*, vol. XVII, n° 1 (49), (automne), p. 34-47.
- Guénette, Françoise. 1986. « Comme en langue étrangère : Bersianik et Harel ». *La vie en rose*, n° 38 (septembre), p. 22-29.
- Hajdukowski-Ahmed, Maroussia. 1980. « Transgresser, c'est progresser ». *Incidences*, vol. IV, n°s 2-3 (mai-décembre), p. 119-127.
- _____. 1985. « Louky Bersianik: Feminist Dialogisms ». In *Traditionalism, Nationalism and Feminism: Women Writers of Quebec*, sous la dir. de Paula Gilbert Lewis, p. 205-227. Westport (Connecticut) et Londres : Greenwood Press.
- Imbert, Patrick. 1989. « Débats sur les "gynocides" ». *Lettres québécoises*, n° 54 (été), p. 48-49.
- Messner, Céline. 1986. « Les personnages mythologiques dans l'écriture des femmes ». *Arcade*, n° 11 (février), p. 20-21.
- Neuman, Shirley. 1986. « Importing Difference ». In *A Mazing Space: Writing Canadian Women Writing*, sous la dir. de Shirley Neuman et Smaro Kamboureli, p. 392-405. Edmonton : Longspoon et NeWest Press.
- Potvin, Claudine. 1994. « Pratiques d'anthropophagie dans *Le Pique-nique sur l'Acropole* : le mythe de la femme "mangeable" ou la représentation de la bonne chère/chair ». In *Mythes dans la littérature contemporaine d'expression française. Actes du colloque tenu à l'Université d'Ottawa du 24 au 26 mars 1994*, sous la dir. de Metka Zupančič, p. 112-123. Ottawa : Le Nordir.
- Royer, Jean. 1982. « Notre corps d'écriture ». In *Écrivains contemporains. Entretiens I : 1976-1979*, p. 72-78. Montréal : L'Hexagone.
- Scott, Gail et al. 1988. « Ce qu'on se dit le dimanche ». *Tessera*, n° 5 (septembre), p. 27-38.
- Saint-Martin, Lori. 1989. *Malaise et révolte des femmes dans la littérature québécoise depuis 1945*. Coll. « Cahiers du GREMF ». Québec : Université Laval, p. 267-310.
- _____. 1990. « L'ironie féministe prise au piège : l'exemple de *L'Euguélonne* ». *Voix et images*, vol. XVII, n° 1 (49), (automne), p. 110-121.
- _____. 1999. « La Langue maternelle à réinventer : Marchessault, Gagnon, Bersianik ». Chap. in *Le Nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, p. 217- 250. Montréal : Nota bene.
- Simon, Sherry. 1988. « *La Théorie, un dimanche* ». *Spirale*, n° 81 (septembre), p. 8.

- Smart, Patricia. 1991. « Rendre visible l'invisible : l'univers imaginaire de Louky Bersianik ». *Voix et images*, vol. XVII, n° 1 (49), (automne), p. 22-34.
- Smith, Donald. 1982. « Louky Bersianik et la mythologie du futur : de la théorie-fiction à l'émergence de la femme positive ». *Lettres québécoises*, n° 27 (automne), p. 61-69.
- Théoret, France. 1980. « Entre l'excès du verbe et de la communication ». *Spirale*, février, p. 7.
- Théry, Chantal. 1988. « C'est dans la fiction au féminin que se joue le devenir du féminisme comme philosophie ». *Lettres québécoises*, n° 51 (automne), p. 49-50.
- Vanasse, André. 1980. « Du politique : *L'Affrontement* d'Henri Lamoureux et *Le Pique-nique sur l'Acropole* de Louky Bersianik ». *Lettres québécoises*, n° 17 (printemps), p. 21-22.
- Vandendorpe, Christian. 1980. « *Le Pique-nique sur l'Acropole* ». *Québec français*, n° 37 (mars), p. 8.
- Voldeng, Évelyne. 1983. « La parodie carnavalesque dans *L'Euguélienne* ». In *Féminité, subversion, écriture*, sous la dir. de Suzanne Lamy et d'Irène Pagès, p. 119-126. Coll. « Itinéraires féministes ». Montréal : Remue-ménage.
- Waelti-Walters, Jennifer. 1982. *Fairy Tales and the Female Imagination*. Montréal : Eden Press, 161 p.
- Whitfield, Agnès. 1991-1992. « Ce qu'écrire veut dire ». *Lettres québécoises*, n° 64 (hiver), p. 40-41.

Études sur *Le Pique-Nique sur l'Acropole*

- Leclerc, Lorraine. 1980. « Louky Bersianik : de la mythologie vers le "je" ». *Femmes du Québec*, vol. I, n° 6 (janvier-février), p. 5-6.
- Ouellette Michalska, Madeleine. 1980. « Vie réelle et femme rêvée. » *Châtelaine*, vol. 21, n° 3 (mars), p. 36.
- Waelti-Walters, Jennifer. 1980 « The Food of Love: Plato's *Banquet* and Bersianik's Picnic ». *Atlantis*, n° 1 (automne), p. 96-103.
- _____. 1986. « When Caryatids Move: Bersianik's View of Culture ». In *A Mazing Space. Writing Canadian Women Writing*, sous la dir. de Smaro Kamboureli et Shirley Neuman, p. 298-306. Edmonton : Longspoon et NeWest Press.

Mémoires et thèses

- Arbour, Kathryn Mary. 1984. « French Feminist Re-Visions: Wittig, Rochefort, Bersianik and d'Eaubonne Re-Write Utopia ». Thèse de doctorat, Université du Michigan, 208 p.
- Coynel, Anne. 1985. « L'à-corps retrouvé (e) – étude du *Pique-Nique sur l'Acropole* ». Mémoire de maîtrise, Université de l'Alberta, 124 p.
- Grundmann, Erika. 1989. « Louky Bersianik, Jeanne Hyvrard et Assia Djébar prennent leur place de sujet dans la langue colonisatrice ». Thèse de maîtrise, Université de Victoria, 162 p.
- Marleau, Christine. 1988. « L'utilisation de la mythologie grecque et du *Banquet* de Platon dans *Le Pique-nique sur l'Acropole* de Louky Bersianik ». Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 128 p.

Madeleine Gagnon

Ouvrages et articles de Madeleine Gagnon

- Gagnon, Madeleine et Denise Boucher. 1977. *Retailles. Complaintes politiques*. Montréal : l'Étincelle, 163 p.
- Gagnon, Madeleine, Hélène Cixous et Annie Leclerc. 1977. « Mon corps dans l'écriture ». In *La venue à l'écriture*, p. 63-116. Paris : Union Générale d'Éditions.
- _____. 1982. « Pourquoi j'écris ». *Québec français*, n° 47 (octobre), p. 32.
- _____. 1988. « Langue maternelle et langage des femmes ». Conférence donnée à Wellesley College. *Contemporary Verse*, vol. 11, n°s 2-3 (avril 1985), p. 21-27.
- _____. 1989. *Toute écriture est amour. Autographie 2*. Textes réunis et présentés par Jeanne Maranda et Maïr Verthuy. Montréal : VLB Éditeur, 193 p.

Études et articles sur l'œuvre de Madeleine Gagnon

1982. Dossier sur Madeleine Gagnon, présenté par Louise Dupré *Voix et images*, vol. VII, n° 1 (automne), p. 5-58.
- Bayard, Caroline. 1983. « Qu'en est-il au fait de la théorie depuis que les dieux sont morts ? ». In *Féminité, subversion, écriture*, sous la dir. de Suzanne Lamy et d'Irène Pagès, p. 185-193. Montréal : Remue-ménage.
- Boulanger, Madeleine. 1982. « Les constantes d'une écriture ». *Voix et images*, vol. VIII, n° 1 (automne), p. 45-51.

- _____. 1985. « Madeleine Gagnon: Words of Women, Words of Life ». *Ellipse*, n^{os} 34-35, p. 32-37.
- Brossard, Nicole et al. 1993. *Mise en scène d'écrivains : Assia Djebar, Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*. Coll. « Trait d'union ». Sainte-Foy : Le Griffon d'Argile, 196 p.
- Chamberland, Roger. 1979. « Madeleine Gagnon. *Lueur. Roman archéologique* ». In *Livres et auteurs québécois*, p. 44-46. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Cloutier, Guy. 1987. Des nouvelles pour adolescents de Madeleine Gagnon : une littérature un peu trop sage », *Le Soleil*, 4 juillet, p. C-8.
- Corriveau, Hughes. 1979. « Des lueurs aveugles ». *Spirale*, n^o 1 (septembre), p. 9.
- _____. 2003. « L'éclat vif du silex ». *Lettres québécoises*, n^o 109 (printemps), p. 6.
- Désiront, André. 2001. « À la fois victimes et bourreaux ». *Châtelaine*, vol. 42, n^o 4 (avril), p. 73-76.
- Dupré, Louise. 1989. *Stratégies du vertige. Trois poètes : Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*. Montréal : Remue-ménage, 265 p.
- Émond, Maurice. 1979. « *Lueur, roman archéologique* ». *Québec français*, n^o 35 (octobre), p. 10-12.
- Fremont, Gabrielle. 1982. « Madeleine Gagnon, du politique à l'intime ». *Voix et images*, vol. VIII, n^o 1 (automne), p. 23-34.
- Gaudet, Gérald. 1988. « Vivre de sa plume au Québec : Madeleine Gagnon, poète, romancière, essayiste ». *Lettres québécoises*, n^o 49 (printemps), p. 16-18.
- Gould, Karen 1983. « Unearthing the Female Text: Madeleine Gagnon's *Lueur* ». *L'Esprit créateur*, vol. XXIII, n^o 3 (automne), p. 86-94.
- _____. 1983a. « Female Tracings: Writing as Re-Vision in Recent Works of Louky Bersianik, Madeleine Gagnon, and Nicole Brossard ». *American Review of Canadian Studies*, vol. XIII, n^o 2 (été), p. 74-89.
- _____. 1984. « Écrire au féminin : interview avec Denise Boucher, Madeleine Gagnon et Louky Bersianik ». *Québec Studies*, n^o 2, p. 125-142.
- _____. 1985. « Madeleine Gagnon's Po(e)litical Vision: Portrait of an Artist and an Era ». In *Traditionalism, Nationalism and Feminism: Women Writers of Quebec*, sous la dir. de Paula Gilbert Lewis, p. 185-204. Westport (Connecticut) et Londres : Greenwood Press.
- _____. 1990. « Madeleine Gagnon: The Solidarity and Solitude of Women's Words ». Chap. In *Writing in the Feminine: Feminism and Experimental Writing in Quebec*, p. 108-149. Carbondale et Edwardsville : Southern Illinois University Press.

- Haeck, Philippe. 1979. « Philippe Haeck a lu *Lueur* de Madeleine Gagnon ». *La P'tite presse littéraire* (mai), p. 2.
- Lapierre, René. 1979. « Du meilleur et du pire : autour de *Lueur* de Madeleine Gagnon ». *Liberté*, vol. 21, n° 6 (novembre-décembre), p. 128-134.
- Melançon, Robert. 1979. « Madeleine Gagnon : pour réinventer le monde ». *Le Devoir*, 26 mai, p. 19.
- Pontbriand, Michèle. 1985. « Entrevue de Madeleine Gagnon ». *Moebius*, n° 26 (automne), p. 1-16.
- Randall, Marilyn. 1993. « Madeleine Gagnon et tous les autres : "Le livre est phallus et je l'admire" ». In *Mise en scène d'écrivains*, sous la dir. de Nicole Brossard et al. Coll. « Trait d'union », p. 103-116. Sainte-Foy : Le Griffon d'Argile.
- Robert, Lucie et Ruth Major. 1982. « Percer le mur du son du sens : une entrevue avec Madeleine Gagnon ». *Voix et images*, vol. VII, n° 1 (automne), p. 5-21.
- Roy, Monique. 1978. « Femmage : Madeleine Gagnon ». *Canadian Women's Studies/Les Cahiers de la Femme* (automne), p. 48-51.
- Royer, Jean. 1982. « Madeleine Gagnon ». In *Écrivains contemporains. Entretiens I : 1976-1979*, p. 79-85. Montréal : L'Hexagone.
- _____. 1987. « Madeleine Gagnon et Marcel Dubé à l'Académie canadienne-française ». *Le Devoir*, 13 juin, p. D-2.
- Saint-Martin, Lori. 1999. « La Langue maternelle à réinventer : Marchessault, Gagnon, Bersianik ». Chap. in *Le Nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, p. 217-250. Montréal : Nota bene.
- Santoro, Milena. 1997. « Feminist Translation: Writing and Transmission among Women in Nicole Brossard's *Le Désert mauve* and Madeleine Gagnon's *Lueur* ». In *Women by Women: The Treatment of Female Characters by Women Writers of Fiction in Quebec since 1980*, sous la dir. de Roseanna Lewis Dufault, p. 147-168. Madison (N.J.) : Fairleigh Dickinson University Press; Londres : Associated University Presses.
- _____. 2001. « Writing and/in Mourning: The Legacy of Loss in Recent Texts by Madeleine Gagnon ». In *Doing Gender: Franco Women Writers of the 1990s.*, sous la dir. de Paula Ruth Gilbert et Roseanna L. Dufault, p. 53-77. Madison (N.J.) : Fairleigh Dickinson University Press; Londres : Associated University Presses.
- _____. 2002. « Excavating the Body, Unwinding the (Inter)Text: Madeleine Gagnon's *Lueur*. Chap. in *Mothers of Invention: Feminist Authors and Experimental Fiction in France and Québec*, p. 98-152. Montréal, Kingston, Londres, Ithaca : McGill-Queen's University Press.

Théberge, Ghislaine. 2003. « Hommage à Madeleine Gagnon ». *Arcade*, n° 57 (hiver), p. 81-84.

Vanasse, André. 1979. « Nouveaux romans ? Jacques Garneau, Madeleine Gagnon, Louis-Philippe Hébert, François Hébert ». *Lettres québécoises*, n°15 (août-septembre), p. 14-16.

Mémoires

Boulanger, Madeleine. 1984. « Madeleine Gagnon et la quête des origines ». Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 95 p.

Major, Rachel. 1986. « L'écriture féminine au Québec. Une étude de deux auteurs contemporains ». Thèse de doctorat, Université de l'Orégon, 192 p.

Critique au féminin

Brossard, Nicole. 1982. *Picture Theory*. Coll. « Fiction ». Montréal : Nouvelle optique, 207 p.

_____. 1985. *Lettre aérienne*. Montréal : Remue-ménage, 151 p.

_____. 1987a. « De radical à intégrales ». In *L'Émergence d'une culture au féminin*, sous la dir. de Marisa Zavalloni, p. 163-174. Montréal : Saint-Martin.

_____. 1987b. « Mouvements et stratégies de l'écriture au féminin ». In *Gynocritique. Démarches féministes à l'écriture des Canadiennes et Québécoises*, sous la dir. de Barbara Godard, p. 227-229. Toronto : ECW Press.

Causse, Michèle. 1987. « Le monde comme volonté et comme représentation ». In *L'Émergence d'une culture au féminin*, sous la dir. de Marisa Zavalloni, p. 147-161. Montréal : Saint-Martin.

Chodorow, Nancy. 1978. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley : University Press, 263 p.

Chombart de Lauwe, Marie-Josée. 1987. « Imaginaire social et image de soi ». In *L'Émergence d'une culture au féminin*, sous la dir. de Marisa Zavalloni, p. 49-66. Montréal : Saint-Martin.

Collin, Françoise. 1987. « Il n'y a pas de cogito femme ». In *L'Émergence d'une culture au féminin*, sous la dir. de Marisa Zavalloni, p. 107-116. Montréal : Saint-Martin.

_____. 1992. « Humour en amour ». In *Les Enfants des femmes*. Paris : Complexe, p. 19-26.

Cronan Rose, Ellen. 1983. « Through the Looking Glass: When Women Tell Fairy Tales ». In *The Voyage In: Fictions of Female Development*, sous la dir. d'Elizabeth Abel,

- Marianne Hirsch et Elizabeth Langland, p. 209-227. Hanover : University Press of New England.
- Daly, Mary. 1978. *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*. Boston : Beacon Press, 485 p.
- _____. 1987. « Pouvoirs élémentaux des femmes : re-mémoration/re-membrement ». In *L'Émergence d'une culture au féminin*, sous la dir. de Marisa Zavalloni, p.133-146. Montréal : Saint-Martin.
- d'Eaubonne, Françoise. 1972. *Histoire et actualité du féminisme*. Paris : Alain Moreau, 398 p.
- de Beauvoir, Simone. 1976. *Le Deuxième sexe*. Coll. « Idées », t. 1. Paris : Gallimard, 510 p.
- Dumont, Micheline et Louise Toupin. 2003. « Le corps : appropriation et réappropriation ». Chap. in *La pensée féministe au Québec. Anthologie [1900-1985]*, p. 495-601. Montréal : Remue-ménage.
- Dupré, Louise. 1980. « L'écriture féminine dans les Herbes Rouges ». *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 50, n° 1 (janvier-mars), p. 89-95.
- _____. et al. 1988. « Quatre esquisses pour une morphologie ». In *La Théorie, un dimanche*, p. 119-136. Montréal : Remue-ménage.
- _____. 1992. « La critique-femme : esquisse d'un parcours ». In *Critique et littérature québécoise. Critique de la littérature/littérature de la critique*, sous la dir. d'Annette Hayward et d'Agnès Whitfield, p. 397-406. Montréal : Triptyque.
- _____. 1996. « Quelques notes sur la critique femme ». *Tangence*, n° 51 (mai), p. 145-156.
- Dworkin, Andrea. 1974. *Women Hating*. New York : E.P. Dutton, 217 p.
- Ehrenreich, Barbara et Deirdre English. 1976. *Sorcières, sages-femmes et infirmières. Une histoire des femmes et de la médecine*. Trad. de l'américain par Lorraine Brown et Catherine Germain. Montréal : Remue-ménage, 78 p.
- Feman Orenstein, Gloria. 1984. « Une vision gynocentrique dans la littérature et l'art féminins contemporains ». *Études littéraires*, vol. 17, n° 1 (avril), p. 143-160.
- Féral, Josette. 1980. « Du texte au sujet : conditions pour une écriture et un discours féminin ». *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 50, n° 1, p. 39-46.
- Firestone, Shulamith. 1970. *La Dialectique du sexe. Le dossier de la révolution féministe*. Trad. de l'anglais par Sylvia Gleadow. Paris : Stock, 306 p.
- Forsyth, Louise. 1981. « The Radical Transformation in the Mother-Daughter Relationship in Some Women Writers of Quebec ». *Frontiers*, vol. VI, n°s 1-2 (printemps-été), p. 44-49.

- Frémont, Gabrielle. 1985. « Traces d'elles : essai de filiation ». In *Gynocritiques. Démarches féministes à l'écriture des Canadiennes et Québécoises*, sous la dir. de Barbara Godard, p. 85-96. Toronto : ECW Press.
- _____. 1986. « Identités féminines : mémoire et création ». *Questions de culture*, n° 9, Québec : Institut québécois de recherche sur la culture (IQRC), p. 173-182.
- Gilligan, Carol. 1986. *Une si grande différence*. Trad. de l'américain par Annie Kwiatek. Paris : Flammarion, 270 p.
- Hirsch, Marianne. 1989. *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Bloomington : Indiana University Press, 244 p.
- Hutcheon, Linda. 1978. « Ironie et parodie : stratégie et structure ». *Poétique*, n° 36 (novembre), p. 467-477.
- _____. 1981. « Ironie, satire, parodie, une approche pragmatique de l'ironie ». *Poétique*, n° 46 (avril), p. 140-155.
- _____. 1985. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art Forms*. New York : Methuen, 143 p.
- _____. 1994. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. London : Routledge, 248 p.
- Irigaray, Luce. 1974. *Speculum de l'autre femme*. Coll. « Critique ». Paris : Minuit, 463 p.
- _____. 1977. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Coll. « Critique ». Paris : Minuit, 217 p.
- _____. 1981. *Le corp-à-corp avec la mère*. Coll. « Conférences et entretiens ». Montréal : Pleine Lune, 89 p.
- _____. 1984. *Éthique de la différence sexuelle*. Coll. « Critique ». Paris : Les Éditions de Minuit, 199 p.
- _____. 1987. *Sexes et parentés*. Coll. « Critique ». Paris : Minuit, 222 p.
- Jones, Ann Rosalind. 1981. « Writing the Body: Toward an Understanding of *L'Écriture féminine* ». *Feminist Studies*, vol. 7, n° 2 (été), p. 247-264.
- Joubert, Lucie. 1992. « L'émergence de l'ironie dans la littérature des femmes au Québec : héritage du féminisme ? ». In *Les stratégies culturelles aux XIX^e et XX^e siècles*, sous la dir. de Pierre Lanthier et Guildo Rousseau, p. 199-207. Québec : Institut québécois de recherche sur la culture (IQRC).
- _____. 1998. « L'Église et ses émissaires : la cible privilégiée de l'ironie au féminin dans la littérature québécoise (1960-1980) ». *Quebec Studies*, vol. 25, p. 46-58.
- _____. 1998. *Le carquois de velours. L'ironie au féminin dans la littérature québécoise (1960-1980)*. Montréal : L'Hexagone, 221 p.

- _____. (dir. publ.). 2000. *Trajectoires au féminin dans la littérature québécoise (1960-1990)*. Coll. « Littérature (s) ». Québec : Nota bene, 286 p.
- Koski, Raija, Kathleen Kell et Louise Forsyth (dir. publ.). 1993. *Le discours féminin dans la littérature postmoderne du Québec*. San Francisco : EMT Text Mellen Research University Press, 415 p.
- Lamoureux, Diane. 1986. *Fragments et collages. Essai sur le féminisme québécois des années 70*. Coll. « Itinéraires féministes ». Montréal : Remue-ménage, 168 p.
- Lamy, Suzanne. 1979. *d'elles*. Montréal : l'Hexagone, 110 p.
- _____. 1984. *Quand je lis je m'invente*. Montréal : l'Hexagone, 111 p.
- Lautredoux, Florence. (1985). « Littérature féminine, littérature féministe dans le Québec contemporain : ruptures et continuité ». *Études canadiennes*, n° 18 (juin), p. 45-49.
- Mauguière, Bénédicte. 1990. « Critique littéraire féministe et écriture des femmes au Québec (1970-1980) ». *French Review*, vol. 63, n° 4 (mars), p. 632-641.
- _____. 1997b. *Traversée des idéologies et exploration des identités dans les écritures de femmes au Québec (1970-1980)*. Coll. « Francophone Cultures and Literatures ». New York : Peter Lang, 385 p.
- Millett, Kate. 1970. *Sexual Politics*. New York : Equinox, 393 p.
- Moi, Toril. 1985. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. Londres : Routledge, 206 p.
- Pratt, Annis. 1981. *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Bloomington : Indiana University Press, 211 p.
- Rich, Adrienne 1979. *On Lies, Secrets and Silence: Selected Prose 1966-1978*. New York : Norton, 310 p.
- _____. 1980. *Naître d'une femme. La maternité en tant qu'expérience et institution*. Trad. de l'américain par Jeanne Faure-Cousin. Paris : Denoël, 297 p.
- Russo, Mary. 1994. *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*. New York, Londres : Routledge, 233 p.
- Saint-Martin, Lori (dir. publ.). 1994. *L'Autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*. 2 t. Coll. « Documents ». Montréal : XYZ.
- Schneider, Monique. 1993. « L'enjeu du matricide ». *Les Cahiers du GRIF*, n° 47 (printemps), p. 107-122.
- Scott, Gail. 1988. « Une féministe au carnaval ». In *La Théorie, un dimanche*. Coll. « Itinéraires féministes ». p. 37-66. Montréal : Remue-Ménage.

- Showalter, Elaine (dir. publ). 1986. *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*. Londres : Virago, 403 p.
- Smart, Patricia. 1987. « Prométhées au féminin : l'écriture d'une nouvelle génération de femmes ». *Voix et images*, vol. XIII, n° 1, (37), (automne), p. 158-161.
- _____. 1988. *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*. Montréal : Québec/Amérique, 337 p.
- Stitstrupp Jensen, Merete. 2000. « La notion de nature dans les théories de "l'écriture féminine" ». *Clio / Histoire, femme et sociétés*, n° 11, p. 165-177.
- Suchet, Simone. 1987. « Les terribles vivantes ». *Séquences*, n° 129 (avril), p. 60.
- Théoret, France. 1982. « Prendre la parole quand on est femme ». *Québec français*, n° 47 (octobre), p. 36-37.
- _____. 1987. *Entre raison et déraison*. Montréal : Les Herbes Rouges, 164 p.
- Verthuy, Maïr. 1978. « Y a-t-il une spécificité de l'écriture au féminin ? ». *Canadian Women's Studies / Les Cahiers de la femme*, vol. 1, n° 1 (automne), p. 73-77.
- Voldeng, Évelyne. 1982. « L'intertextualité dans les écrits féminins d'inspiration féministe ». *Voix et images*, vol. VII, n° 3, p. 523-530.
- Whitfield, Agnès. 1983. « Reading the Post-1960 Quebec Novel: The Changing Role of the Narratee ». *L'Esprit créateur*, vol. XXIII, n° 3 (automne), p. 32-39.
- Woolf, Virginia. 1992. *Une chambre à soi*. Trad. de l'anglais par Clara Malraux. Paris : Denoël, 171 p.
- Zavalloni, Marisa (dir. publ.). 1987. *L'Émergence d'une culture au féminin*. Montréal : Saint-Martin, 178 p.
- Zupančič, Metka. 1995. « Corps intégré, corps sacralisé dans la littérature contemporaine des femmes ». *Religiologiques*, n° 12 (automne), p. 191-206.

Utopie et utopies féministes

- Angenot, Marc. 2001. *D'où venons-nous ? Où allons-nous ? La décomposition de l'idée de progrès*. Montréal : Trait d'union, 176 p.
- Archimbaud, Aline et al. 1998. *Le déplacement des utopies*. Paris : Assas, 142 p.
- Auerbach, Nina. 1978. *Communities of Women: Ideas in Fiction*. Cambridge (Mass.) : Harvard University Press, 222 p.
- Bagnolle, Michèle. 1997. « *Le Premier Jardin* d'Anne Hébert ou la fusion (utopique ?) de la mère et de la fille ». In *Réécriture des mythes. L'utopie au féminin*, sous la dir. de Joëlle Cauville et Metka Zupančič, p. 65-74. Amsterdam, Atlanta : Rodopi.

- Bammer, Angelika. 1991. *Partial Visions: Feminism and Utopianism in the 1970s*. New York, Londres : Routledge, 198 p.
- Bareau, Michel et A. Santé Viselli (dir. publ.). 1995. *Utopies et fictions narratives*. Edmonton : Alta Press, 270 p.
- Barr, Marleen et Nicolas D. Smith (dir. publ.). 1983. *Women and Utopia: Critical Interpretation*. Lanham (Mar.) : University Press of America, 171 p.
- Barr, Marleen S. 1992. *Feminist Fabulation: Space/Postmodern Fiction*. Iowa City : Iowa University Press, 312 p.
- Bartkowski, Frances. 1990. *Feminist Utopias*. Lincoln : University of Nebraska Press, 198 p.
- Bayard, Caroline. 1980. « Nicole Brossard et l'utopie du langage ». *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 50, n° 1, p. 82-88.
- Beer, Frances, Luciana Ricciutelli et Candis Graham. 2000. « Women Writing: Ver/Visions ». *Canadian Woman Studies/Les Cahiers de la femme*, vol. 20, n° 1, p. 3-8.
- Bérard, Sylvie. 1999. « Dialogue sur l'utopie, le féminisme et autres sujets connexes ». *Tessera*, vol. 26 (été), p. 95-104.
- Bouchard, Guy, Laurent Giroux et Gilbert Leclerc. 1985. *L'utopie aujourd'hui*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal; Sherbrooke : Les Éditions de l'Université de Sherbrooke, 272 p.
- _____. 1987. « L'art de la définition : l'utopie ». *Recherches sémiotiques*, vol. 7, n° 3, p. 329-366.
- _____. 1988. « Les utopies féministes et la science-fiction ». *Imagine*, vol. IX, n° 3 (juin), p. 63-87.
- _____. 1992c. « Sexisme et utopie ». *Imagine*, vol. 13, n° 4 (septembre), p. 11-51.
- _____. 1993. « Féminisme, idéologie et utopie ». In *Les discours féministes. De l'idéologie à l'utopie*. Coll. « Les Cahiers du GRAD ». Québec : Université Laval, p. 1-8.
- Bourget, Carine. 1997. « L'Islam dans *Loin de Médine* d'Assia Djebar ». In *Réécriture des mythes. L'utopie au féminin*, sous la dir. de Joëlle Cauville et Metka Zupančič, p. 83-93. Amsterdam, Atlanta : Rodopi.
- Cauville, Joëlle 1997. « Utopie et uchronie hyvardiennes ». In *Réécriture des mythes. L'utopie au féminin*, sous la dir. de Joëlle Cauville et Metka Zupančič, p. 117-129. Amsterdam, Atlanta : Rodopi.
- Cloutier-LaPerrière, Maureen. 1990. « La mère, la guerre et les utopies féministes ». *Imagine*, n° 53, vol. IX, n° 4 (septembre), p. 27-53.

- _____. 1993. « La production de la reproduction : les nouvelles technologies de la reproduction : de Mattapoissett jusqu'à notre réalité. » In *Les discours féministes. De l'idéologie à l'utopie*, sous la dir. de Guy Bouchard et d'Ariane M. Djossou, p. 139-166. Coll. « Les Cahiers du GRAD », n° 7. Québec : Université Laval.
- Cohen-Safir, Claude. 2000. *Cartographie du féminin dans l'utopie. De l'Europe à l'Amérique*. Paris, Montréal : L'Harmattan, 204 p.
- Constant, Isabelle. 1996. *Les mots étincelants de Christiane Rochefort. Langages d'utopie*. Coll. « Faux titre ». Amsterdam, Rodopi, 193 p.
- Dupré, Louise. 1982. « Les utopies du réel ». *La Nouvelle barre du jour*, n° 118-119 (novembre), p. 83-89.
- Eichler, Margrit, June Larkin et Sheila Neysmith (dir. publ.). 2002. *Feminist Utopia : Re-Visioning our Futures*. Toronto : Inanna Publications and Education, 260 p.
- Elgin, Suzette Haden. 1994. « Washing Utopian Dishes; Scrubbing Utopian Floors ». *Women and Language*, vol. 17, n° 1 (été), p. 43-47.
- Farley, Tucker. 1984. « Realities and Fictions: Lesbian Visions of Utopia ». In *Women in Search of Utopia: Mavericks and Mythmakers*, sous la dir. de Ruby Rohrlch et Elaine Hoffman Baruch, p. 233-246. New York : Shocken Books.
- Frye, Northrop. 1966. « Varieties of Literary Utopias ». In *Utopias and Utopian Thought*, sous la dir. de Frank E. Manuel, p. 25-49. Boston : Beacon Press.
- Grosz, Elizabeth. 1989. *Sexual Subversion : Three French Feminists*. Sydney, London, Wellington, Boston : Allen et Unwin, 262 p.
- Henriet, Éric. B. 1999. *L'histoire revisitée. Panorama de l'uchronie sous toutes ses formes*. Amiens : Encrage; Paris : Les Belles Lettres, 222 p.
- Hoffman Baruch, Elaine. 1984a. « The Quest and the Questions ». In *Women in Search of Utopia: Mavericks and Mythmakers*, sous la dir. de Ruby Rohrlch et Elaine Hoffman Baruch, p. XI-X11. New York : Shocken Books.
- _____. 1984b. « Women in Men's Utopias ». In *Women in Search of Utopia : Mavericks and Mythmakers*, sous la dir. de Ruby Rohrlch et Elaine Hoffman Baruch, p. 209-218. New York : Shocken Books.
- Jagose, Annamarie. 1994. *Lesbian Utopics*. New York : Routledge, 214 p.
- Jones, Libby Falk et Sarah McKim Webster Goodwin (dir. publ.). 1990. *Feminism, Utopia, and Narrative*. Knoxville : University of Tennessee Press, 222 p.
- Khanna, Lee Cullen. 1984. « Frontiers of Imagination: Feminist Worlds ». *Women's Studies International Forum*, vol. 7, n° 2, p. 97-102.

- Kitch, L., Sally. 2002. « Feminist Future Thought: The Dangers of Utopia ». In *Feminist Utopias: Re-Visioning Our Futures*, sous la dir. de Margrit Eichler, June Larkin et Sheila Neysmith, p. 51-66. Toronto : Inanna Publications and Education inc.
- Lenning van, Alkeline, Marrie Bekker, Ine Venwesenbeeck (dir. publ.). 1997. *Feminist Utopias in a Postmodern Era*. Tilburg : Tilburg University Press, 197 p.
- Lindsay, Cecile. 1986. « Body/Language: French Feminist Utopias ». *The French Review*, vol. 60, n° 1 (octobre), p. 46-55.
- Maugière, Bénédicte. 1997a. « Réécriture du mythe et création d'une utopie chez Jovette Marchessault ». In *Réécriture des mythes. L'utopie au féminin*, sous la dir. de Joëlle Cauville et Metka Zupančič, p. 177-187. Amsterdam, Atlanta : Rodopi.
- Mellor, Anne K. 1982. « On Feminist Utopias ». *Women's Studies*, vol. 9, n° 3, p. 241-262.
- Miller Gearhart, Sally. 1984. « Future Visions: Today's Politics: Feminist Utopias in Review ». In *Women in Search of Utopia: Mavericks and Mythmakers*, sous la dir. de Ruby Rohrlich et Elaine Hoffman Baruch, p. 296-309. New York : Schocken Press.
- Moreau, Thérèse. 2001. « Christine de Pizan : prestigieuse écrivaine du Moyen Âge ». *Lunes*, n° 16, p. 31-40.
- Pearson, Carol. 1977. « Women's Fantasies and Feminist Utopias ». *Frontiers*, vol. 2, n° 3 (automne), p. 50-61.
- _____. 1981. « Coming Home: Four Feminist Utopias and Patriarchal Experience ». In *Future Females : A Critical Anthology*, sous la dir. de Marleen S. Barr, p. 63-70. Bowling Green: Bowling Green State University Press.
- Picot, Jean-Pierre. 1993. « Féminité et contre-utopie ». *Les Cahiers du GRIF*, n° 47 (printemps), p. 87-100.
- Potvin, Claudine. 1995. « Pratiques utopistes et discours muséologique dans l'écriture de Nicole Brossard et de Cristina Peri Rossi ». *Tangence*, n° 47 (mars), p. 43-55.
- _____. 1997. « Utopies amoureuses : le désir piégé ? ». In *Réécriture des mythes. L'utopie au féminin*, sous la dir. de Joëlle Cauville et Metka Zupančič, p. 201-217. Amsterdam, Atlanta : Rodopi.
- Pourbaix, Jean-Noël. 1986. « Paul Chamberland : la posture utopiste ». In *L'Avant-garde culturelle et littéraire des années 70 au Québec*, sous la dir. de Jacques Pelletier, n° 5. Coll. « Les Cahiers du département d'études littéraires », p. 83-97. Montréal : Université du Québec à Montréal.
- Reichart, Dagmar. 1994. « Woman as Utopia: Against Relations of Representation ». *Gender, Place and Culture*, vol. 1, n° 1, p. 91-102.

- Rochon, Esther. 1985. « Oser actualiser l'utopie : le futur ». *Canadian Woman Studies/Les Cahiers de la femme*, vol. 6, n° 2 (printemps), p. 66-68.
- Roussy, Nancy. 1999. « L'utopie of One ; Dystopia d'une autre ». *Tessera*, vol. 26 (été), p. 7-13.
- Sfragaro, Adriana. 1986. « Liberté et séquestration : de la condition de la femme en utopie ». In *Requiem pour l'utopie ? Tendances autodestructives du paradigme utopique*, sous la dir. de Carmelina Imbroscio, p. 93-103. Coll. « Histoire et critique des idées ». Pise : Libreria Goliardica.
- Silvani, Giovanna. 1986. « Woman in Utopia from More to Huxley ». In *Requiem pour l'utopie ? Tendances autodestructives du paradigme utopique*, sous la dir. de Carmelina Imbroscio, p. 135-152. Coll. « Histoire et critique des idées ». Pise : Libreria Goliardica.
- Trousseau, Raymond. 1998. *D'utopie et d'utopistes*. Paris, Montréal : L'Harmattan, 233 p.
- _____. 1999. *Voyages aux pays de nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique*, 3^e éd. rev. et augm. Bruxelles : Université de Bruxelles, 318 p.
- Vuarnet, Jean-Noël. 1976. « Utopie et atopie ». *Littérature : Lieux de l'utopie*, n° 21 (février), p. 3-9.
- Weibaum, Alys Eve. « Writing Feminist Genealogy: Charlotte Perkins Gilman, Racial Nationalism, and the Reproduction of Maternalist Feminism ». *Feminist Studies*, vol. 27, n° 2 (été), p. 271-302.
- Zupančič, Metka. 1998. « Mythes et utopies : approches féministes ». In *Récit et connaissance*, sous la dir. de François Laplantine, Joseph Lévy, Jean-Baptiste Martin et Alexis Nous. Lyon : Presses universitaires de Lyon, p. 109-120.
- _____. 1999. « Le rire rédempteur : Annie Leclerc, vingt-cinq ans après ». *Tessera*, vol. 26 (été), p. 41-52.

Mythocritique et mythanalyse

- Boulogne, Jacques (dir. publ.). 1997. *Les Systèmes mythologiques*. Coll. « UL3 ». Travaux et recherches (Université Charles de Gaulle-Lille III). Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 337 p.
- Brunel, Pierre. 1992. *Mythocritique. Théorie et parcours*. Paris : Presses universitaires de France, 294 p.
- _____. (dir. publ.). 1994. *Mythes et littérature*. Coll. « Recherches actuelles en littérature comparée ». Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 165 p.
- _____. 1999a. *Mythe et utopie*. Naples : Vivarium, 110 p.

- _____. 1999b. *Dix mythes au féminin*. Paris : Librairie d'Amérique et d'Orient et Jean Maisonneuve, 220 p.
- Caillois, Roger. 1987. *Le mythe et l'homme*. Coll. « Folio essais ». Paris : Gallimard, 188 p.
- Cauville, Joëlle et Metka Zupančič (dir. publ.). 1997. *Réécriture des mythes. L'utopie au féminin*. Amsterdam, Atlanta : Rodopi, 266 p.
- Durand, Gilbert. 1969. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*. Paris : Bordas, 549 p.
- _____. 1979. *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*. Paris : Berg International éditeurs, 327 p.
- _____. 1996. *Introduction à la mythodologie. Mythes et sociétés*. Coll. « Spiritualités ». Paris : Albin Michel, 244 p.
- _____. 2000. *Mythes, thèmes et variations*. Paris : Desclée de Brouwer, 271 p.
- Kirk, G. S. 1970. *Myth: Its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures*. Cambridge : Cambridge UP et University of California Press, 299 p.
- Maffesoli, Michel. 1994. « L'image reliante ». In *Mythes dans la littérature contemporaine d'expression française. Actes du colloque tenu à l'Université d'Ottawa du 24 au 26 mars 1994*, sous la dir. de Metka Zupančič, p. 13-19. Ottawa : Le Nordir.
- Miguet-Ollagnier, Marie. 1992. *Mythanalyses*. Coll. « Annales littéraires de l'Université de Besançon ». Paris : Les Belles Lettres, 346 p.
- _____. 1997a. « La mémoire mythique d'Hélène Cixous dans *Le Livre de Promethea* ». In *Les Systèmes mythologiques*, sous la dir. de Jacques Boulogne, p. 185-194. Lille : Presses universitaires du Septentrion.
- _____. 1997b. *Métamorphoses du mythe*. Coll. « Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté ». Paris : Les Belles Lettres, 253 p.
- _____. 1997c. « Mythes et féminisme dans l'œuvre de Monique Wittig ». In *Réécriture des mythes. L'utopie au féminin*, sous la dir. de Joëlle Cauville et Metka Zupančič, p. 189-199. Amsterdam, Atlanta : Rodopi.
- Monneyron, Frédéric et Joël Thomas. 2002. *Mythes et littérature*. Coll. « Que sais-je ? », n° 3645. Paris : Presses Universitaires de France, 128 p.
- Sirois, Antoine. 1992a. « La mythocritique : sa pertinence en littérature québécoise ». In *Critique et littérature québécoise. Critique de la littérature/littérature de la critique*, sous la dir. d'Annette Hayward et d'Agnès Whitfield, p. 349-359. Montréal : Triptyque.
- _____. 1992b. *Mythes et symboles dans la littérature québécoise*. Montréal : Triptyque, 154 p.

- _____. 1999. *Lecture mythocritique du roman québécois : Anne Hébert, Jacques Ferron, Jacques Poulin, Gabrielle Roy, Yves Thériault*. Montréal : Triptyque, 132 p.
- Socken, Paul G. 1994. « Le mythe au Québec à l'époque moderne ». In *Mythes dans la littérature contemporaine d'expression française. Actes du colloque tenu à l'Université d'Ottawa du 24 au 26 mars 1994*, sous la dir. de Metka Zupančič, p. 51-56. Ottawa : Le Nordir.
- Tremblay, Victor-Laurent. 1991. *Au commencement était le mythe. Introduction à une mythanalyse globale avec application à la culture traditionnelle québécoise à partir de quelques textes romanesques représentatifs*. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, 362 p.
- _____. 1994. « Sens du mythe et approches littéraires ». In *Mythes dans la littérature contemporaine d'expression française. Actes du colloque tenu à l'Université d'Ottawa, du 24 au 26 mars*, sous la dir. de Metka Zupančič, p. 133-145. Ottawa : Le Nordir.
- Trousseau, Raymond. 1981. *Thèmes et mythes. Questions de méthode*. Coll. « Arguments et documents ». Bruxelles : Université de Bruxelles, 144 p.
- Zupančič Metka (dir. publ.). 1994. *Mythes dans la littérature contemporaine d'expression française. Actes du colloque tenu à l'Université d'Ottawa du 24 au 26 mars 1994*, Ottawa : Le Nordir, 321 p.

Mythes

- Amossy, Ruth. 1984. « Stéréotypie et valeur mythique : des aventures d'une métamorphose ». *Études littéraires*, vol. 17, n° 1 (avril), p. 161-180.
- Barthes, Roland. 1970. *Mythologies*. Paris : Seuil, 247 p.
- Biehl, Janet. 1994. « La mythologie de la déesse dans l'écologie ». *Écologie politique*, n° 9, p. 145-160.
- Bitton, Michèle. 1990. « Lilith ou la première Ève : un mythe juif tardif ». *Archives de sciences sociales des religions*, vol. 35, n° 71, p. 113-136.
- Caputi, Jane. 1992. « On Psychic Activism: Feminist Mythmaking ». In *The Feminist Companion to Mythology*, sous la dir. de Carolyn Larrington, p. 425-439. London : Pandora Press.
- Chernin, Kim. 1987. *Reinventing Eve: Modern Woman in Search of Herself*. New York : Times Books, 191 p.
- Chevrel Yves et Camille Dumoulier (dir. publ.). 2000. *Le mythe en littérature. Essais offerts à Pierre Brunel à l'occasion de son soixantième anniversaire*. Paris : Presses universitaires de France, 403 p.

- Cohen, Claudine. 2003. *La femme des origines. Images de la femme*. Paris : Belin-Herscher, 192 p.
- de Belloy, Colette. 1992. *Lilith ou l'un possible*. Paris : A.L.T.E.S.S., 127 p.
- Downing, Christine (dir. publ.). 1994. *The Long Journey Home: Re-Visioning the Myth of Demeter and Persephone for our Time*. Boston : Shambbala, 301 p.
- _____ (dir. publ.). 1996. *The Goddess: Mythological Images of the Feminine*. New York : Continuum, 254 p.
- Duby, Georges et Michèle Perrot. 1992. *Images de femmes*. Paris : Plon, 189 p.
- Duplessis, Rachel Blau. 1975. « The Critique of Consciousness and Myth in Levertov, Rich, and Rukeyser ». *Feminist Studies*, vol. 3, n^{os} 1-2, p. 199-221.
- Eliade, Mircea. 1966. *Aspects du mythe*. Coll. « Idées ». Paris : Gallimard, 246 p.
- _____. 1989. *Mythes, rêves et mystères*. Coll. « Folio essais ». Paris : Gallimard, 279 p.
- Ellen Guiley, Rosemary. 1992. « Witchcraft as Goddess Worship ». In *The Feminist Companion to Mythology*, sous la dir. de Caroline Larrington, p. 411-423. London : Pandora Press.
- Eissen, Ariane. 1993. *Les Mythes grecs*. Coll. « Sujets ». Paris : Belin, 319 p.
- Frye, Northrop. 1971. « Littérature et mythe ». Trad. de l'anglais par J. Ponthoreau. *Poétique*, n^o 8, p. 489-514.
- Gange, Françoise. 1998. *Les Dieux menteurs. Notre mémoire ensevelie. L'humanité aux temps de la Déesse*. Paris : Indigo et Côté-femmes, 412 p.
- _____. 2001. « Le divin féminin à travers les mythes ». In *Femmes de pouvoir. Mythes et fantasmes*, sous la dir. d'Odile Krakovitch, Geneviève Sellier et Éliane Viennot, p. 77-95. Paris, Montréal, Budapest, Torino : L'Harmattan.
- Harding, Esther. 2001. *Les mystères de la femme. Interprétation psychologique de l'âme féminine d'après les mythes, les légendes et les rêves*. Paris : Payot, 353 p.
- Hayes T., Elizabeth (dir. publ.). 1994. « The Persephone Myth in Western Literature ». In *Images of Persephone: Feminist Readings in Western Literature*, sous la dir. d'Elizabeth T. Hayes, p. 1-19. Miami : UP of Florida.
- Hellig, Jocelyn. 1998. « Lilith as a Focus of Judaism's Gender Construction ». *Dialogue and Alliance*, vol. 12, n^o 1, p. 35-49.
- Husain, Shahkrush. 1998. *La grande déesse mère*. Paris : Albin Michel. Coll. « Sagesses du monde », 183 p.

- Ingram, Penelope. 2000. « From Goddess Spirituality to Irigaray's Angel: The Politics of the Divine ». *Feminist Review*, n° 66 (automne) p. 46-72.
- Ions, Veronica. 1976. *Le grand livre des mythologies. Un panorama complet des mythes, des dieux, démons, héros et monstres du monde entier*. Paris : Elsevier Sequoia, 350 p.
- Kolbenschlag, Madonna. 1979. *Kiss Sleeping Beauty Good-Bye: Breaking the Spell of Feminine Myths and Models*. Garden City, New York : Doubleday & Company Inc., 244 p.
- Larrington, Carolyne (dir. publ.). 1992. *The Feminist Companion to Mythology*. Londres : Pandora Press, 480 p.
- Lauter, Estella. 1984. *Women as Mythmakers: Poetry and Visual Art by Twentieth-Century Women*. Bloomington : Indiana University Press, 267 p.
- Lefkowitz, Mary. 1986. *Women in Greek Myth*. Londres : Duckworth, 158 p.
- Lemieux, Denise. 1986. « Des mythes de la mère à la parole des femmes ». Identités féminines : mémoire et création. *Questions de culture*, n° 9. Québec : Institut québécois de recherche sur la culture (IQRC), p. 71-84.
- Loraux, Nicole. 1991. « La terre, la femme : figures anciennes, constructions modernes ». *Peuples méditerranéens*, n° 56/57, p. 7-17.
- Maclagan, David. 1977. *La création et ses mythes*. Paris : Seuil, 96 p.
- Markale, Jean. 1983. *Mélieuse ou l'Androgyne*. Paris : Retz, 203 p.
- _____. 1997. *La Grande déesse. Mythes et sanctuaires. De la Vénus de Lespugue à Notre-Dame de Lourdes*. Paris : Albin Michel, 300 p.
- Marois, Thérèse. 1981. « Mythes féministes : La Saga des poules mouillées au T.N.M. ». *Jeu. Cahier de théâtre*, n° 20, p. 52-56.
- Orenstein, Gloria. 1980. « Plant Mother: Mythic Vision ». *Feminist Review*, n°12 (septembre-octobre), p. 8-9.
- Orenstein, Gloria Feman. 1990. *The Reflowering of the Goddess*. New York : Pergamon Press, 211 p.
- Ostriker, Alicia. 1986. « The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking ». In *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*, sous la dir. d'Elaine Showalter, p. 314-338. New York : Virago Press Press Limited.
- Paris, Ginette. 1985. *La Renaissance d'Aphrodite*. Montréal : Boréal Express, 186 p.
- Pratt, Annis. 1994. *Dancing with Goddesses: Archetypes, Poetry, and Empowerment*. Bloomington : Indiana University Press, 408 p.

- Purkiss, Diane. 1992. « Women's Rewriting of Myth ». In *The Feminist Companion to Mythology*, sous la dir. de Carolyn Larrington, p. 441-457. Londres : Pandora Press.
- Read, Donna. 1990. *Sur les traces de la déesse*. Prod. : Office national du film du Canada. Montréal. Vidéocassette VHS , 54 min, son, coul.
- Siganos, André. 1999. *Mythe et écriture. La nostalgie de l'archaïque*. Coll. « Écriture ». Paris : Presses universitaires de France, 239 p.
- Somville-Garand, Malou. 1994. « Femme, symbole d'éternité... ». *Cahiers internationaux de symbolisme*, n^{os} 77/78/79, p. 305-308.
- Stone, Merlin. 1984. *Quand Dieu était femme. À la découverte de la grande déesse, source de pouvoir des femmes*. Trad. de l'américain par Catherine Germain, Catherine Eveillard, Thierry François et Nancy Karlikow. Montréal : L'Étincelle, 350 p.
- Vickery, John B. 1972. *Robert Graves and the White Goddess*. Lincoln : University of Nebraska Press, 139 p.
- Warner, Marina. 1985. *Alone of All Her Sex: The Myth and Cult of the Virgin Mary*. New York : A.A. Knopf, 400 p.
- _____. 1995. *From the Beast to the Blonde: Fairy Tales and Their Tellers*. New York : Farrar, Strauss et Giroux, 458 p.
- Weigle, Marta. 1989. *Creation and Procreation : Feminist Reflections on Mythologies of Cosmogony and Parturition*. Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 292 p.
- Wunenburger, Jean-Jacques. 1995. *La vie des images*. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 148 p.
- Philosophie et religion**
- [s.a.].1979. *La Bible. Traduction oecuménique de la Bible*. Toronto, Montréal : Alliance biblique universelle et Le Cerf, 1731 p.
- Aschkenasy, Nehama. 1998. *Woman at the Window: Biblical Tales of Oppression and Escape*. Détroit : Wayne State University Press, 181 p.
- Bouchard, Guy. 1989. « L'Hétéropolitique féministe ». *Laval théologique et philosophique*, vol. 45, n^o 1 (février), p. 95-120.
- _____. 1992b. *Femmes et pouvoir dans la « cité philosophique »*. Montréal : Éditions Logiques, 206 p.
- Brenner, Athalya et Carole R. Fontaine. 1997. *A Feminist Companion to Reading the Bible: Approaches, Methods and Strategies*. Sheffield : Sheffield Academic Press, 654 p.
- Cocagnac, M. 1993. *Les symboles bibliques. Lexique théologique*. Paris : Le Cerf, 452 p.

- Daly, Mary. 1973. *Beyond God the Father: Toward a Philosophy of Women's Liberation*. Boston : Beacon Press, 225 p.
- Frye, Northrop. 1984. *Le Grand Code. La Bible et la littérature*. Trad. de l'anglais par Cl. Malamoud. Coll. « Poétique ». Paris : Seuil, 338 p.
- Girard, René, Jean Michel Oughourlian et Guy Lefort. 1978. *Des choses cachées depuis la fondation du monde*. Paris : Grasset, 636 p.
- Girard, René. 1998. *La violence et le sacré*. Coll. « Pluriel ». Paris : Hachette, 486 p.
- Goldenberg, Naomi R. 1979. *The Changing of the Gods: Feminism and the End of Traditional Religion*. Boston : Beacon Press, 152 p.
- Pelletier, Anne-Marie. 1995. *Lectures bibliques. Aux sources de la culture occidentale*. Paris : Nathan et Le Cerf, 384 p.
- Rousseau, François. 1989. *La poétique fondamentale du texte biblique. Le fait littéraire d'un parallélisme élargi et omniprésent*. Paris : Le Cerf; Montréal : Bellarmin, 280 p.
- Serres, Michel. 1982. *Genèse*, Paris : Grasset, 222 p.

Dictionnaires et encyclopédies

2002. *Dictionnaire encyclopédique de la Bible*. Sous la dir. du Centre Informatique et Bible, Abbaye de Maredsous. Turnhout (Belgique) : éd. Brepols, 1373 p.
- Agusta-Boularot, Sandrine et René Martin (dir. publ.). 1992. *Dictionnaire culturel de la mythologie gréco-romaine*. Paris : Nathan, 294 p.
- Aron, Paul, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir. publ.). 2002. *Le dictionnaire du littéraire*. Paris : Presses universitaires de France. Sous « Bible », « Mythe » et « Utopie ».
- Belfiore, Jean-Claude. 2003. *Dictionnaire culturel de mythologie grecque et romaine*. Paris : Larousse, 671 p.
- Bonnefoy, Yves (dir. publ.). 1981. *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*. 2 t. Paris : Flammarion.
- Brunel, Pierre (dir. publ.). 1988. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Monaco : Éditions du Rocher, 1436 p.
- _____. 1999. *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*. [s.l.] : Éditions du Rocher, 944 p.
- _____. 2002. *Dictionnaire des mythes féminins*. Monaco : Éditions du Rocher, 2124 p.
- Chevalier, J. et A. Gheerbrant. 1974. *Dictionnaire des symboles*. 4 t. Paris : Seghers.

- Desbazeille, Michelle Madonna. 2002. *Dictionnaire des Utopies*, sous la dir. de Michèle Riot-Sarcey, Thomas Bouchet, Antoine Picon et Miguel Abensour. Paris : Larousse. Sous «Utopia ».
- Détienne, Marcel. 2002. « Le Mythe ». In *Encyclopedia Universalis*. [s. l.] : Encyclopedia Universalis, éd. t. 15.
- Dupouey, Patrick. 2000. *Dictionnaire de culture générale*, sous la dir. de Frédéric Laupies. Paris : Presses universitaires de France. Sous « Utopie ».
- Fouilloux, Danielle. 1999. *Dictionnaire culturel de la Bible*. Paris : Nathan Université et Le Cerf, 302 p.
- Grimal, Pierre. 2002. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris : Presses universitaires de France, 15^e éd., 574 p.
- Guirand, Félix et Joël Schmidt. 1996. *Dictionnaire des mythes et mythologies*. Coll. « In Extenso ». Paris : Larousse, 893 p.
- Hubner, Patrick. 1994. In *Dictionnaire des mythes littéraires*, nouv. éd. rev. et augm., sous la dir. de Pierre Brunel. Paris : Éditions du Rocher. Sous «Utopie et mythe ».
- Laupies, Frédéric (dir. publ.). 2000. *Dictionnaire de culture générale*. Coll. « Major ». Paris : Presses universitaires de France, 1125 p.
- Marson, Pascale. 1999. *Le Guide des Religions et de leurs Fêtes*. Paris : Presses de la Renaissance, 216 p.
- Mughini, M. 2001. *Encyclopédie de la mythologie*. Paris : Éditions de Vecchi S.A., 328 p.
- Odelain, O. et R. Séguineau. 2002. *Dictionnaire des noms propres de la Bible*. Paris : Éditions du Cerf, 492 p.
- René, Martin (dir. publ.). 1992. *Dictionnaire culturel de la mythologie gréco-romaine*. Paris : Nathan, 294 p.
- Riot-Sarcey, Michèle, Thomas Bouchet et Antoine Picon. 2002. *Dictionnaire des Utopies*. Paris : Larousse, 284 p.
- Ruau, André-François. 2002. *Le Dictionnaire féérique. Petite encyclopédie des peuples et créatures surnaturels et magiques du folklore et de la mythologie mondiale*. Coll. « Comme des Ozalids ». Montpellier : Oxymore, 279 p.
- Schmidt, Joël. 1998. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Coll. « Les Référents ». Paris : Larousse, 221 p.
- Tanet, Chantal et Tristan Hordé. 2000. *Dictionnaire des prénoms*. Paris : Larousse-HER, 480 p.

Tierney, Helen (dir. publ.). 1990. Sous « Dystopias ». *Women's Studies Encyclopedia: Literature, Arts and Learning*, vol. II, New York, Westport (Connecticut), Londres : Greenwood Press.

Walker, Barbara, G. 1983. *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*. San Francisco : Harper and Row, 1124 p.

Walker, Barbara G. 1988. *The Woman's Dictionary of Symbols and Sacred Objects*. San Francisco: Harper and Row, 563 p.

Divers

Alleman, Beda. 1978. « De l'ironie en tant que principe littéraire ». Trad. de l'allemand par Jean-Pierre Morel. *Poétique*, n° 36, p. 385-398.

De Piaggi, Giorgio. 1993. *La conquête de l'écriture, ou, une saison d'écriture narrative au féminin. Les années 1970*. Paris : Nizet, 720 p.

Eschyle. 1965. *Théâtre d'Eschyle*. Trad. d'Alexis Pierron, éd. rev. et corr. Québec : Bélisle Éditeur, 256 p.

Hamon, Philippe. 1996. *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Coll. « Hachette Université. Recherches littéraires ». Paris : Hachette, 159 p.

Marchessault, Jovette. 1975. *Comme une enfant de la terre / 1. Le crachat solaire*. Montréal : Leméac, 348 p.

Pelletier, Jacques. 1984. *Lecture politique du roman québécois contemporain*. Coll. « Les Cahiers du département d'études littéraires », n° 1. Montréal : Université du Québec à Montréal, 150 p.

Pelletier, Jacques et Jean-Guy Côté (dir. publ.). 1986. *L'Avant-garde culturelle et littéraire des années 70 au Québec*. Coll. « Les Cahiers du département d'études littéraires », n° 5. Montréal : Université du Québec à Montréal, 193 p.

Platon. 1973. *Le Banquet : Ou de l'amour*. Trad. du grec par Léon Robin et M. J. Moreau. Préf. de François Châtelet. Coll. « Idées ». Paris : Gallimard, 181 p.

Saint-Jean-Paulin, Christiane. 1997. *La contre-culture. États-Unis, années 60 : La naissance de nouvelles utopies*. Coll. « Mémoires ». Paris : Autrement, 217 p.