

Prométhées au féminin : l'écriture d'une nouvelle génération de femmes

Patricia Smart

Volume 12, Number 1 (34), Fall 1986

Québec-Amérique latine

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/200617ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/200617ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Smart, P. (1986). Prométhées au féminin : l'écriture d'une nouvelle génération de femmes. *Voix et Images*, 12(1), 145–150. <https://doi.org/10.7202/200617ar>

Prométhées au féminin: l'écriture d'une nouvelle génération de femmes

par Patricia Smart, Université Carleton

Ce serait trop beau, et sans doute naïf, de croire que la génération d'écrivaines féministes qui s'est imposée à partir de 1976 au Québec aurait résolu les problèmes des femmes qui suivraient. Et pourtant en abordant quatre romans récents écrits par des femmes, je m'attendais malgré moi à une nouvelle confiance, un sentiment d'habiter le réel et l'écriture avec plus de confort — une sécurité qui, m'a-t-il semblé, serait l'apanage de femmes écrivant dans des terrains déjà déblayés par leurs aînées féministes. J'oubliais que l'écriture authentique ne se contente pas de terrains déblayés... et que le réel résiste au changement.

S'il y a une nouvelle confiance dans ces romans, elle se trouve sur le plan de l'écriture et des risques qu'elle ose prendre, non pas dans les thèmes ni dans la tonalité, où règnent encore très souvent l'angoisse, la peur, la difficulté de vivre et d'accéder à l'écriture. L'enjeu de cette écriture est pourtant de taille: il semble que pour chacune des quatre romancières, malgré leurs grandes différences, il y a une tentative de réappropriation le fond spirituel de l'expérience selon les termes d'une économie au féminin. Nouvelles Prométhées, ces écrivaines ne semblent pas désireuses de voler le feu divin, mais plutôt d'appriivoiser le silence et la Totalité en y découvrant leurs qualités charnelles. Aux Herbes rouges, deux romans superbes parus en 1985 — **les Images** de Louise Bouchard¹ et **Nobody** de Carole Massé² — relèvent le défi de faire émerger une voix souveraine malgré des forces intérieures de silence qui menacent constamment de l'engloutir. **L'Irrecevable** de Virginie Sumpf³ explore la même thématique, mais en négatif: on dirait que le manque d'énergie dans l'écriture de Sumpf est directement proportionnel au refoulement du féminin dans ce livre pourtant paru aux Éditions de la Pleine Lune. Enfin, le plus **heureux** des quatre romans — le très beau **Coquillage** d'Esther Rochon⁴ — est un ouvrage de science-fiction. Serait-ce symptomatique d'un réel qui résiste à la transformation?

*

* *

À qui aurait pensé que la génération féministe avait fourni des mères, des sœurs, des modèles littéraires pour faciliter l'entrée dans l'écriture à la génération suivante, **les Images** de Louise Bouchard vient rappeler que chacune doit mener sa propre lutte contre les forces du silence. Obsessionnelle, proche de la folie, tenace dans son refus d'un désespoir que pourtant elle côtoie de près, l'écriture de Bouchard réussit à traduire en images une expérience de dépossession dans laquelle se reconnaîtront beaucoup de femmes.

La peur, la paralysie, la dépendance de l'autre qui bloquent l'accès à la vie et à l'écriture sont saisies à leur source psychique et dotées d'une résonance mythique spécifiquement féminine.

Et pourtant les questions soulevées par le roman de Bouchard débordent «le féminin» pour rejoindre l'angoisse des fils et des filles d'une génération menacée par la guerre nucléaire, fin apocalyptique liée à la violence des pères. Cherchant à échapper par l'écriture à la peur panique de la mort qui l'habite, la narratrice se cache sous le nom d'emprunt d'Isaac, le fils innocent menacé d'être sacrifié par son père à un Dieu de «justice». Elle est Isaac revenu de la montagne de Moriyya, mais séparé de la vie par l'image de la lumière aveuglante scintillant sur la lame du couteau d'Abraham. D'où la nécessité d'un «ange» pour arrêter le couteau, une mère pour servir de guide et d'intermédiaire entre elle et la source de la violence. Dorothee, l'amie qui a déjà servi de guide et d'«accoucheuse» au cours d'une crise antérieure vécue par la narratrice, s'est refusée en fin de compte au rôle de déesse ou de «mère douloureuse»; et cette fois la narratrice, trop fragile pour mener seule sa lutte contre le silence, écrit à un autre ami, Théodore. Mais la forme épistolaire n'est qu'un prétexte pour faire le saut difficile dans l'écriture. S'excusant constamment auprès de Théodore, dont elle connaît la distance et l'incompréhension, c'est vraiment pour elle-même qu'Isaac écrit; et à la fin du récit, ayant accédé elle-même à un statut de guide et de mère pour une femme plus jeune, elle renonce à l'idée d'envoyer sa lettre.

Un récent ouvrage de Luce Irigaray⁵ montre de façon magistrale l'urgence pour notre époque d'une reformulation du concept de Dieu de sorte que la différence sexuelle y soit respectée. Il est clair qu'à mesure que les femmes accèdent à un statut de sujets l'image de Dieu comme *l'Oeil du Père* devra céder la place à d'autres images. Dans le roman de Bouchard, les noms de Dorothee et de Théodore, ainsi que les appels répétés à «Quelqu'un» qui doit venir en aide à Isaac, évoquent une période d'entre-deux, où les images d'une religion patriarcale cherchent à se transmuier en autre chose. L'image inversée de la Pietà qui ouvre le roman en dit long sur le désert spirituel où vivent les femmes. Ici c'est le Dieu mâle (et absent) qui est appelé à jouer le rôle «maternel», et les femmes, épuisées d'avoir trop été des mères consolatrices, qui ont besoin de se mettre à la place du fils mort:

C'est une grande peur. Très grande... Je peux à peine respirer. Si Quelqu'un venait maintenant, s'il me voyait dans cet état, il serait touché, il aurait pitié. Il me prendrait sur ses genoux, et nous formerions comme une Pietà. Je ferais la morte. Je serais le cadavre. Mais il ne vient pas. Il ne me saisit pas en proie à la terreur de son absence.

(p. 9)

L'étonnante réussite de l'écriture de Bouchard, c'est que, tout en empruntant un langage et une mythologie centrés sur le fils (les seuls disponibles à la femme dans notre culture?) pour en extraire toute une gamme de signifi-

cations applicables à la culture moderne, elle va au-delà ou en-deça de ces images pour évoquer la dépossession absolue de la **fil**le issue de la même culture. Tout le lyrisme du récit tient dans la lamentation des mères pour leur fils, *douleur si pure, si isolée de toute contingence (...) une douleur sans nom, qui donne à ce chant une beauté presque insoutenable* (p. 40). La presque impossibilité d'écrire ressentie par la narratrice s'explique par le fait que ce chant qui la traverse quand elle écrit n'est pas «pour elle». *La mère, ce n'est pas moi. L'enfant, ce n'est pas moi. C'est un fils, et le chant n'est pas pour moi. La douleur qu'il me cause est trop vive. Je ne peux plus écrire quand je l'entends* (p. 40). Si parfois la résistance d'Isaac à accéder à la «maturité» agace le lecteur comme elle agace son amie Dorothee, elle s'explique comme un refus de devenir la mère douloureuse et silencieuse avant d'avoir raconté une histoire qui risque à tout moment de s'interrompre *parce que la douleur est trop vive* (p. 46). Pire que l'angoisse d'Isaac devant le couteau d'Abraham, presque irreprésentable, est l'invisibilité de la fille de Jephthé, qui, elle, n'a pas eu de mère pour la sauver de la violence de son père: *... le ciel se tait. C'est une fille. Elle mourra sans laisser ni un nom ni une descendance* (p. 67). C'est son histoire qui finit par être racontée dans le récit de Bouchard, si bien que, d'écran et d'obstacle qu'elles étaient, ses **Images** deviennent le lieu d'une traversée vers le réel.

*
* *
*

Comme le récit de Bouchard, **Nobody** de Carole Massé refuse les compromis. Il est même parfois d'une lecture pénible. À la différence de ses «romans» précédents, **Dieu** et **l'Existence**⁷, ce dernier roman du «tryptique familial» de Massé est animé par une qualité corporelle, une personnalité espiègle et tendre, qui enracinent le questionnement théorique et produisent une écriture dense et émouvante. Encore plus que dans le roman de Bouchard, la visée de l'écriture est très ambitieuse: remonter aux origines, à travers la relation avec le couple originaire de la mère et du père, vers **leurs** origines et au-delà, à ce magma sans nom où le silence et la Totalité appellent à une fusion qui semble interdire toute parole individuelle. La facture du livre est très belle: la photo rêveuse de l'auteure sur la page couverture, ainsi que le tableau d'Andrew Wyeth reproduit au début et à la fin du texte, ajoutent des résonances à la quête de l'auteure et suggèrent l'espace intermédiaire entre la nostalgie et l'enracinement où elle se déroule.

Chant d'amour adressé à une mère récemment morte et à un père que la narratrice supplie de ne pas mourir avant qu'elle n'accède à sa propre parole, **Nobody** m'a d'abord rebutée par ce qui me semblait son narcissisme, ainsi que par une apparente confusion due à l'ambition de tout embrasser dans la visée de l'écriture. Cherchant à renouer avec ses origines animale, végétale, minérale et avec (semble-t-il) l'au-delà de toutes les reproductions artistiques de tous les temps, Massé nous amène loin et risque de nous asphyxier, sinon de nous assommer, par ses énumérations encyclopédiques:

Je n'allais plus sortir de cette fiction où le train m'emportait à rebours des semaines, des années, des siècles, à rebours des romans, des mémoires, des annales, des encyclopédies, à rebours des écritures modernes et anciennes, des écritures saintes et des écritures indéchiffrables, à rebours de mon nom jusqu'à l'indicible où persiste le souffle de vie que l'on poursuit jusqu'aux limites de l'espace stellaire. Je n'arrivais plus à tenir ma fiction à flot.

(p. 100)

Mais sa voix ne flanche pas, et c'est justement le refus d'arracher une identité à cette altérité par un acte de violence qui fait la grandeur (et la spécificité féminine) de l'écriture de Carole Massé. Mysticisme féminin qui frôle la dissolution sans jamais y succomber, elle fait de l'abîme enfin un lieu habitable. Et ceci non seulement grâce à la rigueur du questionnement théorique qui sous-tend le récit, mais par les souvenirs et l'amour qui peuplent l'abîme et le transforment en mémoire. Souvenirs d'une enfance heureuse partagée entre deux parents, deux langues, deux cultures: la magie du cinéma américain des années 40 partagée avec une mère adorée, les «livres» de Life Savers reçus du père en cadeau de Noël, les images découpées dans les revues **Life** et **Post**, les parfums dans les vitrines de la rue Beaubien, les chansons d'amour et les cantiques de Noël avec leur message rassurant d'un triangle familial parfait. Au-delà de sa propre enfance, la narratrice voyage dans l'imaginaire vers la jeunesse de sa mère, les rencontres amoureuses de ses parents avant sa naissance, les origines familiales de son père à l'époque de la déportation acadienne. Images de guerre, d'exil, de fusion et d'amour, vues par la fenêtre d'un train qui voyage dans le temps jusqu'à un lieu où *l'horizon n'est plus que le ciel et la mer emmêlés* (p. 115).

C'est finalement son père, figure associée tout au long du roman à des images d'intrusion et d'abandon, qui arrache la narratrice à son *songe utérin* (p. 114) et lui indique la voie vers le Poème, revendication de son nom et de son identité, et chant d'amour frayant un chemin au-devant de la mort. À mesure que le récit s'approche de la sérénité de sa fin, l'anglais, la langue du père, y prend de plus en plus de place; et les poèmes signés «Carole Hébert» qui suivent le texte du roman sont écrits dans un anglais qui — malgré sa beauté — est clairement une langue seconde pour l'auteure. Simples et semblant presque maladroits après la somptuosité de la prose française, ces poèmes disent de façon merveilleusement concrète les moments essentiels d'une quête qui aboutit finalement à l'amour de soi et de l'autre. Pour cette lectrice au moins, ils ont été la fin parfaite d'un roman qui a fini par la passionner.

*
* * *

Après ces deux romans têtus et courageux, qui triomphent chacun à sa façon de «l'indicible», quelle déception que l'**Irrecevable** de Virginie Sumpf, où il est constamment question d'*indicible*, d'*illisible*, de l'*indécidable* et de

l'inaccompli, sans que jamais la vie fasse son entrée dans l'édifice froid et fermé de la réflexion théorique. Mais justement, dirait peut-être l'auteure, c'était mon propos: je voulais montrer un narrateur-écrivain emprisonné dans l'abstraction, n'arrivant ni à vivre ni à écrire. Malheureusement, une telle démonstration ne fait pas un bon roman. Sans cette prétention à la théorie littéraire, le narrateur pourrait être le frère jumeau des narrateurs-écrivains impuissants du roman québécois des années 40: un Saint-Denys Garneau sans passion, ou un personnage de Charbonneau ou d'Élie.

Le roman raconte la genèse d'un manuscrit écrit par un homme qui n'a jamais appris à vivre, et qui écrit afin de différer le moment de sa mort. Très «universitaire», il se contente d'évoquer l'itinéraire circulaire d'un personnage à l'intérieur d'un édifice doté d'une seule fenêtre, où une sorte de colloque semble par moments en train de se dérouler, mais le personnage passe la plus grande partie de son temps face à sa table d'écriture. Présenté par un narrateur omniscient dans un style très impersonnel, le roman révèle progressivement l'impasse du personnage enfermé dans l'abstraction et préoccupé uniquement par les «procédés» à suivre pour élaborer son roman. Il se peut que le roman de Sumpf se veuille une satire de certains écrits modernes, qui risquent de s'asphyxier sous le poids de leur contenu théorique. Mais que d'abstractions dans son propre roman! Comme le livre qu'il contient en abîme, il sait à l'avance qu'il n'y a pas de réponses, mais n'arrive pas à décider quelles sont les questions à poser:

Aucune modification essentielle n'avait à être apportée, pourtant l'accès, ce qui lui aurait permis de comprendre — mais que comprendre? — lui demeurait interdit, non: inaccessible. Était-ce assez dire. Était-ce trop exiger. Cela aurait-il dû être, cela avait-il eu lieu.

(p. 42)

La devise des Éditions de la Pleine Lune, qui ont publié ce roman, est *tenuës à distance de l'écriture/ aussi bien que de nos corps*, et sans le vouloir le roman de Virginie Sumpf l'illustre à merveille. En lisant, je me suis mise à l'imaginer, tout autre, s'il avait été écrit à la première personne et focalisé sur un personnage féminin. Il me semble certain qu'alors la vie et le corps auraient fait leur entrée dans l'édifice abstrait de l'écriture, et avec eux sans doute de nouvelles angoisses et incertitudes. Mais pour le bonheur de son écriture, c'est ce que je souhaite à Virginie Sumpf.

*

* *

Enfin, une autre parution aux Éditions de la Pleine Lune qui est à l'opposé en tous points du roman précédent: **Coquillage** d'Esther Rochon. Apparemment simple, d'une lecture agréable, ce roman fantastique issu d'une vision féminine et féministe ne manque pas pour autant de profondeur. À la différence des autres auteures discutées, on dirait que Rochon a **trouvé** ce qu'elle cherchait: une vision du monde et une liberté dans l'écriture qu'elle nous donne pour notre plaisir et notre transformation.

Le roman raconte l'histoire d'un coquillage énorme et séduisant, d'un homme Thrassl (Très Seul?) qui en tombe amoureux, et d'autres personnages qui apprennent peu à peu à aimer. Rochon a assez de confiance pour aller là où elle veut dans l'écriture, employer tous les points de vue narratifs et temporels — au point de faire narrer certaines parties de son roman par le monstre-nautille qui habite le coquillage et qui communique habituellement par ses tentacules! Elle allie allègrement le sensuel, le grotesque et le mystérieux dans une intrigue qui, selon la formule classique, instruit le lecteur tout en le divertissant.

L'espace du roman — un coquillage grand comme une maison planté au milieu d'un fleuve entre les villes de Clindis et de Vanir Voidivane — ressemble comme un gant à un certain territoire québécois. Espace magique où tout peut arriver, il est pourtant proche du monde des super-marchés et du travail de bureau. Si chacun des personnages vit à sa façon la grande passion exercée par le coquillage, ils vivent aussi des drames plus terre-à-terre, comme la frustration d'une jeune mère accaparée par son enfant, l'ambition d'un médecin, sa carrière au prix de sa vie émotive, le plaisir d'une secrétaire à se faire belle. Ce qu'ils apprennent tous, c'est d'avoir le courage d'aimer, avec tous les risques que cela comporte.

Que représente le coquillage? Semblable à *une vulve rose et tendre, avec de l'eau qui palpite autour* (p. 119), il présente clairement des associations avec le féminin (*Aucune femme n'aurait pu... aimer plus que moi*, dit-il. *Autant, oui. Plus, non.* p. 111) aussi bien qu'avec Dieu:

Monstre-nautille, je vis dans les profondeurs sombres, dans les trous noirs, les coins oubliés du réel. J'empoisonne qui me craint, je rends heureux qui me fait confiance; je surgis si on m'appelle très fort.

(p. 141)

En effet, pourquoi ne pas imaginer Dieu comme un monstre-nautille lumineux et sensuel qui habite nos virtualités et nous appelle à devenir pleinement vivants? Ou pour reprendre les termes de Luce Irigaray, pourquoi pas un Dieu *imaginé comme bonheur tactile... qui m'enveloppe, m'entoure, me berce... m'aime charnellement, érotiquement?*⁸ Le féminisme intégral et transparent que la vision d'Esther Rochon prend pour acquis est peut-être encore de la science-fiction, mais c'est une version du futur qui est appelée par chacune de ces quatre fictions de femmes.

-
1. Montréal, les Herbes rouges, 1985.
 2. Montréal, les Herbes rouges, 1985.
 3. Montréal, les Éditions de la Pleine Lune, 1985.
 4. Montréal, les Éditions de la Pleine Lune, 1985.
 5. **Éthique de la différence sexuelle**, Paris, Minuit, 1984.
 6. Montréal, les Herbes rouges, 1979.
 7. Montréal, les Herbes rouges, 1983.
 8. **Éthique de la différence sexuelle**, *op. cit.*, p. 153.

