

## Rendre visible l'invisible : l'univers imaginaire de Louky Bersianik

Patricia Smart

Volume 17, numéro 1 (49), automne 1991

Louky Bersianik

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/200940ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/200940ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Smart, P. (1991). Rendre visible l'invisible : l'univers imaginaire de Louky Bersianik. *Voix et Images*, 17(1), 22–34. <https://doi.org/10.7202/200940ar>

# Rendre visible l'invisible: l'univers imaginaire de Louky Bersianik

par Patricia Smart, université Carleton

(pourquoi cette passion pour l'invisible pour le tourbillon de l'énergie pure le sommeil impossible l'univers irréductible la mise au tombeau de l'ironie tragique cette passion pour un au-delà de l'infiniment petit cette hallucination cosmique...)

Louky Bersianik,  
Kerameikos

L'imagination habitée par la Grèce antique et les deux pieds solidement plantés dans le monde technologique contemporain, Louky Bersianik enjambe la distance entre les époques d'une histoire qui a rendu les femmes *invisibles*, portée par un projet démesuré: faire *l'archéologie du futur*, rendre visible tout le refoulé de la culture associé au féminin. Projet politique s'il en est un, qui se traduit dans l'écriture par un mélange inédit de théorie, de fiction et de polémique, dont un des traits caractéristiques est l'inscription dans le texte des marques d'une réalité sociale facilement reconnaissable. Ancrée dans le concret et dans l'actualité, l'œuvre poursuit sa réflexion sur la théorie psychanalytique et sur le fonctionnement du code symbolique à partir d'images ou d'exemples dans lesquels lectrices et lecteurs ne pourront s'empêcher de voir un reflet non seulement de leur propre réalité, mais aussi des événements qui ont fait les manchettes des journaux récents. Les écrits de Bersianik illustrent et développent à leur propre compte les théories féministes sur la réification et le rejet de la femme dans la culture occidentale, par exemple, mais toujours en les enracinant dans des situations actuelles, telles que le procès intenté contre Chantal Daigle ou le massacre de l'Université de Montréal. Ainsi, le titre du récent recueil d'essais de Bersianik, *la Main tranchante du symbole*<sup>1</sup>,

1 Louky Bersianik, *la Main tranchante du symbole*, Montréal, les Éditions du Remue-ménage, 1990.

nous invite à voir d'un nouvel œil la réalité familière du prêtre faisant le signe de la croix, illustration concrète et ritualisée de la façon dont l'ordre symbolique fonctionne à partir d'un dualisme qui exclut la femme — et geste qui est reproduit de façon précise dans l'ordre donné par Marc Lépine dans la salle de classe de Polytechnique, *les hommes d'un côté, les femmes de l'autre* :

*Quand le prêtre bénit, il sépare l'espace en deux du tranchant de la main. Puis il indique vers la gauche l'univers cher à son cœur: celui du Père et du Fils. Le mouvement vers la droite repousse dans le vide la « masse manquante de l'univers ». Il réédite par un geste la mise en place du quadrille patriarcal qui peut devenir sanglant à tout moment: les hommes d'un côté, les femmes de l'autre. (p. 14)*

Si une telle utilisation des *effets de réel* est peu surprenante dans un recueil d'essais, elle est plus iconoclaste dans les œuvres romanesques, où l'auteure fonctionne brillamment sur une corde raide reliant fiction et essai, citant à volonté les ouvrages qui ont nourri sa réflexion, et faisant même suivre son deuxième roman, **le Pique-nique sur l'Acropole**<sup>2</sup>, d'une bibliographie. Il est de coutume de chercher la *littérarité* d'une œuvre qui est politiquement engagée du côté de son *ambiguïté*, mais l'écriture de Bersianik, bien qu'elle soit souvent énigmatique, n'est jamais ambiguë. Au contraire, son impact provient de la *clarté* du regard qu'elle jette sur les expériences et les symboles les plus familiers, et qu'elle transforme grâce à une puissance hallucinatoire qui rappelle les prestidigitations de la récalcitrante Alyse Opéhi-Revenue-des-Merveilles, que l'on rencontre dans les pages de l'**Euguélonne**<sup>3</sup>.

Le *continent noir* de l'imaginaire féminin a été peu exploré en tant que tel. Si Luce Irigaray a démontré de façon irréfutable la place de la femme (du *maternel-féminin*) dans l'inconscient masculin, et si Hélène Cixous a pu écrire que les femmes sont le refoulé de la culture patriarcale, les contours de l'inconscient *féminin* restent à explorer. Si la mère est l'Autre et le premier objet de fantasme pour les deux sexes, par exemple, comment ce fait se traduit-il dans l'écriture des femmes? Et si le trajet narratif masculin s'est traditionnellement déroulé comme une quête d'identité linéaire, y aurait-il des structures narratives qui correspondent davantage à l'imaginaire des femmes? Réfléchissant sur le manque de symétrie entre les imaginaires masculin et féminin, France Théoret suggère par exemple que les femmes n'arrivent pas à fantasmer sur le corps masculin comme

2 Louky Bersianik, **le Pique-nique sur l'Acropole**, Montréal, VLB éditeur, 1979. Les références à cet ouvrage dans le texte seront indiquées par le sigle PA.

3 *Id.*, **l'Euguélonne**, Montréal, les Éditions la Presse, 1976. Les références à cet ouvrage dans le texte seront indiquées par le sigle E.

les hommes le font à partir du corps de la femme; au contraire, ce sont

*les corps féminins à demi détruits mais encore vivants [qui] maintiennent le langage, permettent la métaphore tout en éloignant la représentation, créant un espace de fantasmes où l'écrivain côtoie la peur et en même temps la certitude de triompher de sa peur.*<sup>4</sup>

En d'autres mots, l'accès au délire créateur, dans la mesure où il dépendrait de la possibilité ou de la nécessité de transgresser des barrières étanches érigées entre soi et l'autre, n'irait pas de soi dans le cas de l'écriture des femmes. Louky Bersianik opine dans le même sens lorsqu'elle écrit que l'imaginaire féminin, *féroce*ment réprim[é] par la culture patriarcale, va nécessairement porter les traces de son emmurement millénaire:

*Une mythologie souterraine, ce peut être [...] un imaginaire au tombeau, une mémoire enterrée vive, murée vive, c'est Antigone qui choisit de mourir plutôt que d'obéir à une loi étrangère à sa conscience. Antigone est jeune, elle aime la vie. Elle veut vivre, mais pas à n'importe quel prix. Elle est écrasée par une loi patriarcale qui la condamne injustement. Elle ne peut, toute seule, secouer d'un coup d'épaule cette pesanteur de plomb qui l'incruste dans les profondeurs de la terre avant même qu'elle n'ait vécu à la surface.*<sup>5</sup>

Et pourtant l'écriture de Bersianik elle-même, avec ses répétitions étourdissantes et ses exagérations extravagantes, est littéralement *délinquante*. Remplie de cadavres féminins dépecés ou dévorés, constamment tirée vers le bas par une *pesanteur de plomb* similaire à celle qui retient Antigone *dans les profondeurs de la terre*, elle offre un exemple saisissant des tensions qui traversent l'imaginaire féminin. Contre l'*entropie négative* (E, p. 145-146) de cette sensation d'emmurement ou d'ensevelissement et de toute une constellation d'autres images négatives (la dissolution, l'absence, les corps tués ou bâillonnés), elle se déploie en spirale, puisant son énergie dans le rire, le toucher, l'intelligence et une poésie hantée par le *tourbillon... cosmique*<sup>6</sup>. C'est à travers la matière engluante, à la recherche de lumière et d'infini, que poussent les tentacules de l'œuvre — comme ces *doigts préhensiles* dont les enfants sont dotés afin qu'ils puissent *s'approprier le monde* (E, p. 280). L'auteure elle-même décrit le processus de composition d'une de ses suites poétiques comme une tentative consciente d'imiter, étape par étape, le tissage d'une toile d'araignée:

4 France Théoret, *Entre raison et déraison*, Montréal, les Herbes rouges, 1987, p. 37-38.

5 Louky Bersianik, *la Main tranchante du symbole*, op. cit., p. 173.

6 Id., *Kerameikos*, Montréal, Éditions du Noroff, 1987, [n.p.].

*Pour faire cette toile, j'ai mis en place une spirale interne aux fils très espacés. Puis, rendue au bout de cette première spirale, j'en ai commencé une autre qui tournait en sens inverse, cette fois en formant des spires très serrées. À mesure que cette deuxième spirale s'achevait à l'intérieur de la première, j'avais celle-ci, car les fils que je secrète sont des protéines pures et leur substance est soyeuse...<sup>7</sup>*

Dans cette écriture où les *effets de réel* sont constants et voulus, rien n'est donc tout à fait ce qu'il semble: le réel se dilate et se tord en un reflet surréel, tourbillonnant, à proprement parler *grotesque*<sup>8</sup>, où des vérités auparavant invisibles à l'œil nu apparaissent comme vues à travers une lentille grossissante (E, p. 340). À travers le regard de l'Euguélonne, tout *[est] vu par transparence et comme au microscope* (E, p. 20); dans le *Pique-nique sur l'Acropole*, le livre est conçu comme un *château de verre*, transparent au réel et révélateur de ses dimensions invisibles:

*Un livre est-il un château de verre ? Il le serait si on arrivait à y voir au travers. Et que l'invisible soit rendu visible. Et que ce qu'il y a hors les murs traverse les murs et soit devant. (PA, p. 30)*

### Des cellules en mutation

Vu à travers cette lentille, le monde apparaît comme un vaste réseau de cellules interdépendantes, organisme grouillant de vie où chaque être dans les règnes animal, végétal ou minéral cherche sa part d'existence et s'insurge contre la hiérarchie qui le condamne à une fonction définie à tout jamais. Une fleur mange, et, attachée au corsage d'une mère, la fait *s'envoler de ses propres ailes et se mettre à planer dans les airs comme un cerf-volant* (PA, p. 60); une mère morte et enterrée continue de pleurer, et ses larmes sont *des stalactites / Formés*

7 Louky Bersianik, « La lanterne d'Aristote: essai sur la critique » (1985), dans *La Main tranchante du symbole*, op. cit., p. 219.

8 Comme nous le verrons, les images de Bersianik entrent très précisément dans la tradition du *grotesque* en littérature et dans les arts visuels. Selon Wolfgang Kayser, cette tradition, qui a des liens avec le fantastique et le satirique, se caractérise par *une fusion inattendue des règnes organiques [dans laquelle] la nature semble avoir effacé la distinction entre plantes et animaux*. Elle s'exprime souvent à travers un *regard microscopique qui élargit ou révèle les dimensions cachées des choses*; et dans ses versions modernes, elle joue souvent sur un renversement entre le technologique et l'humain: *des objets mécaniques [...] dotés de vie ou des êtres humains qui en sont privés [...] leurs corps étant réduits au statut de marionnettes ou d'automatons*. Wolfgang Kayser, *The Grotesque in Art and Literature* (translated by Ulrich Weisstein), Gloucester, Mass., Peter Smith, 1968, p. 183-189 (je traduis). Une sous-catégorie du grotesque, le *macabre*, avec ses squelettes qui bougent, ses crânes dénudés, etc., est aussi très présente dans l'œuvre de Bersianik.

au ciel obscur / De la grotte des morts (E, p. 162); au cours d'une excursion en bateau de plaisance, pendant qu'un des hommes boit et parle sans cesse de ses conquêtes amoureuses, *des poissons s'attroupent discrètement pour l'écouter, les ouies bien calées, l'une sur l'eau, l'autre sur l'air* (E, p. 189). Même la pierre cherche à se transmuier en chair: la longue évolution de la Roche Précambrienne à travers la fusion avec la *nappe liquide*, la fossilisation, l'apparition de *crystal entre ses particules vierges* apparaît comme une marche vers l'incarnation et la parole (E, p. 47). Bloquée dans sa course, elle devient le *Caillou de Barbarie qui vit au cœur de l'Homme depuis que l'Homme existe*, une incarnation parodique qui renverse l'ordre de croissance en produisant, non pas de la pierre en chair, mais des hommes de pierre, régis par la violence et le durcissement. L'auteure est hantée par tout le potentiel irréalisé de cette énergie créatrice, *massacrée* par la raison des Hommes et constamment détournée de sa course vers la vie. Omniprésente dans ce monde est la violence; ce qui bouge est aussitôt écrasé, comme *l'insecte en éprouvette* dans une des *farces* contenues dans le **Pique-nique**:

*Un jour dans une éprouvette une femme nommée Femme fabriquerait un insecte à mille pattes diverses et intersections. Ou encore: un jour une femme nommée Femme fabriquerait dans une éprouvette un oiseau à la cage thoracique et à l'échine transparentes... Quelqu'un passant par là pour s'amuser ajoute du noir liquide dans l'éprouvette et l'être en formation meurt aussitôt.* (PA, p. 31)

De la même façon, dans la grammaire de Heumpty-Deumpty racontée par Alysse Opéhi-Revenue-des-Merveilles, la Loi dicte que les femmes seront toujours des adjectifs et les hommes des verbes, et que tout adjectif osant aspirer à un destin autre sera vite remis à sa place:

*Si les adjectifs veulent devenir des verbes, on en prend quelques-uns, on les secoue, on les remet à leur place et on écrase les autres récalcitrants du bout de sa plume comme on écrase les fourmis du bout du pied. On interdit alors aux premiers de se transformer en verbes sous peine de se voir écrasés à leur tour.* (E, p. 29)

En exergue au deuxième volet de l'**Euguélienne**, Bersianik cite un ouvrage scientifique, selon lequel *[a]ucune cellule d'aucun organisme vivant, fut-il humain, ne peut être comparée à une paramécie, au plan des réalisations individuelles...* « De quoi suis-je capable? — De tout! » a l'air de suggérer cette cellule de **Ciliés**<sup>9</sup>. Le chant ou le cri

9 Max de Ceccaty dans la *Vie, de la cellule à l'homme*, cité dans l'**Euguélienne**, p. 58.

de toutes ces vies écrasées depuis les temps immémoriaux se fait entendre dans la voix des Paramécies Massacrées, reléguées hors des murs de la Cité, dans un endroit pertinemment nommé Notre-Dame-Hors-les-Murs, vaste dépotoir à l'atmosphère *morbide et nauséabonde* où règne le *silence absolu* (E, p. 58). Visitant ces lieux, l'Euguélienne entend un bourdonnement qui s'amplifie jusqu'à faire d'elle *une seule Oreille Gigantesque capable d'absorber tous les bruits du monde, du monde inoui qui se dissimulait parfaitement derrière le mur* (E, p. 59). Ce bourdonnement devient immense, *le cri, le hurlement à l'état pur*, des *ultra-sons inaudibles* transmués enfin en paroles grâce à la présence de quelqu'une qui écoute :

*J'ai hurlé, hurlé, hurlé, hurlé. Est-ce que vous m'entendez maintenant ? Est-ce que quelqu'un m'entend ? La grande marche est commencée. Telle un incendie de forêt inextinguible. Je marche comme une flamme impatiente et implacable... vers les villes, vers les Hommes. Car je ne suis pas un Homme. Je suis une PARAMÉCIE MASSACRÉE.* (E, p. 59)

### De l'autre côté du miroir

Dans l'Euguélienne, où l'intertexte d'Alice au pays des merveilles est très présent, Bersianik tend devant le réel un miroir hallucinant, entraînant le lecteur dans un monde magique et souvent maléfique, à l'intérieur duquel l'espace-temps se dilate et se rétrécit selon des lois apparemment arbitraires. C'est un monde kafkaïen, une route où on a *interchangé les flèches de direction* (E, p. 32) et (jusqu'à l'arrivée de l'Euguélienne) un labyrinthe sans issue. Dans un film-labyrinthe qui reflète à la fois l'errance des femmes dans l'histoire patriarcale et l'expérience de lecture de l'Euguélienne, on marche littéralement à travers le film, dont certaines séquences sont projetées dans des auditoriums immenses, et d'autres dans des couloirs étroits contenant des *détours sans fin* (E, p. 109). Les écrans eux-mêmes varient de forme et de dimension, tour à tour infiniment proches et menaçants et *rétrécis jusqu'à ne plus former qu'une bande horizontale, telle une plage à perte de vue* (E, p. 109). Ayant traversé le film une première fois dans un état de somnolence, en compagnie de son mari qui s'extasiait devant ses éléments *esthétiques*, Omicronne décide de retourner au début et de le regarder de nouveau, cette fois *les yeux ouverts*, même si son mari la prévient : *si je ne le trouvais pas au bout du film*, dit-elle, *je n'aurais alors qu'à m'en prendre à moi-même* (E, p. 109). Cette fois, devant les images de cadavres qui sortent de la terre les visages incrustés de sol, de cavaliers écrasés par leurs chevaux, d'un point noir grossissant qui semble poursuivre le spectateur, et d'une maison nommée *Démence* dont les quatre murs se resserrent autour de lui ou d'elle, elle ressent physiquement l'écrasement, l'enfermement et la menace de la folie inhérents à la

condition féminine. Plus tard, cherchant du travail après avoir été abandonnée par son mari, Omicronne *déambul[e] dans les couloirs et à travers d'immenses salles sans obtenir une réponse*: «*Ils semblent tous préoccupés par autre chose. Je n'insiste pas*» (E, p. 117). Sortie d'un mariage qui était son seul signe d'identité, elle vit une expérience d'anonymat similaire à celle des jeunes filles sur la planète de l'Euguélonne, qui, si elles entrent dans le *Cercle Magique* dans la Forêt des Squonks, voient leur nom et leur identité disparaître à jamais :

*Vous aurez beau fouiller dans vos marmites, dans la plomberie de votre évier, vous aurez beau retourner sur le parvis de l'église ou au seuil de la mairie où jadis vous avez perdu cette chose... Personne ne pourra vous renseigner. Car les témoins survivants de cet événement ancien ont tous oublié que vous étiez UNE TELLE à l'époque. Ils ne reconnaîtront même plus votre visage.* (E, p. 31)

Dans ce monde d'illusions et de perspectives curieuses, le réel peut apparaître transparent, comme dans une photographie à rayons X. Les corps sont souvent monstrueusement *lisses, chauves, squelettiques*, les yeux brûlants ou perçants. Les yeux de la petite Etéa, une *centenaire de six ans* qui détruit tout autour d'elle et proclame sa méchanceté à tout venant<sup>10</sup>, sont *deux charbons ardents incrustés dans le mur de pierre peint à la chaux* (E, p. 65); ceux de Migmaki l'illusionniste changent constamment de couleur, allant d'un *surprenant iris mauve extrêmement pénétrant* (E, p. 192) à *une fine poussière de cuivre en dépôt sur deux merveilleux ocelles d'une plume de paon* (E, p. 205). Dans un village, l'Euguélonne et ses amies voient des cercueils en verre occupés par des *cadavres squelettiques des deux sexes et d'âges divers* exposés dans la vitrine d'une maison de pompes funèbres; *dans l'un d'entre eux, un enfant [est] couché sur le côté... L'arrière de son crâne apparaît finement en transparence à travers sa peau dénudée de cheveux* (E, p. 172-173).

Parfois le grotesque des images provient d'un renversement entre le technologique et l'humain, et toujours il pointe le simulacre d'une vie d'où l'émotion est absente. Dans ce même village de cercueils transparents, l'Euguélonne et ses amies voient dans une maison une cage de verre aménagée à même le mur à la hauteur d'un regard d'adulte, où le bébé de la maison est gardé en permanence, sans jamais être touché ou dérangé. Les fiers parents expliquent que le plafond de cette *merveilleuse nursery* s'élève au rythme de croissance de l'enfant, *de sorte qu'elle n'éprouvera jamais cet affreux trauma-*

10 Image de la violence qui éclate quand la femme est reléguée à un état infantin pour toute une vie? L'image fait penser à celle de la *vieille petite fille* dans la poésie de France Théoret, et à Bérénice Einberg dans l'*Avalée des avalés*.

*tisme de se voir grandir* (E, p. 173). En sortant de la maison, elles remarquent que le bébé a cessé de respirer. Dans un autre village, habité par des mutants et atteint par une course folle en camionnette où on *triomphe sur l'espace et le temps*, elles voient une grosse machine noire actionnée par des circuits rose pâle qui sont toujours en mouvement. Vus de plus près, ces circuits se révèlent être de petits êtres roses, *nus, longs et minces* qui ont la tête nue, le crâne lisse et dont les veines *sont apparentes sur leurs tempes, formant de délicats bourrelets de chaque côté de la tête* (E, p. 183). Véritablement incorporés à la machine, ces petits êtres s'y remplacent volontairement jour et nuit, dès que sonne la cloche qui les appelle au travail, jusqu'à leur mort précoce à l'âge de vingt et un ans. Bien qu'aucun maître ne semble être présent pour les y pousser, *on dirait que leur destin est inscrit en eux depuis des millénaires* (E, p. 186).

Chez les femmes de la planète Terre, l'Euguélonne observe un monde absurde caractérisé par la répétition, l'enfermement, l'embourbement dans la crasse. Emprisonnées dans des maisons, des cages de verre, des chambres fortes aménagées à l'intérieur des maisons, d'où elles ne peuvent sortir que si leur mari leur *tend [...] la perche* (E, p. 119), elles sont des robots soumis à des maris pompeux et suffisants, des dupes des clichés ambulants sur le rôle féminin, des *espèces d'amibes qui vivent en parasites de l'Homme* (E, p. 300)<sup>11</sup>. Comme dans la Forêt des Squonks, elles courent sans avancer, puisque la consigne a décrété qu'elles doivent *courir deux fois plus vite que les Législateurs pour arriver au même endroit, et ne pensent jamais à inventer [leurs] propres règles du jeu* (E, p. 33). Le mouvement des femmes à l'intérieur de leurs maisons-prisons n'arrête jamais : dans des pages et des pages d'énumérations étourdissantes de leurs tâches domestiques, l'auteure illustre brillamment sa thèse que

**PAR UN SYSTÈME ABERRANT QUI L'A FAITE GARDIENNE DE SON ENTROPIE, LA FEMME, QUE L'ON A VOUÉE AUX RÉPÉTITIONS, A TOUJOURS EU LA CHARGE ÉCRASANTE DE FAIRE SURSEOIR LE MONDE À SA PROPRE DÉGRADATION.** (E, p. 145)

Mouvement perpétuel qui ne va nulle part, entériné par un système de pensée archi-sophistiqué qui répète aux femmes qu'elles doivent *[se] pénétrer de la noblesse de [leur] mission et en être fière[s]* (E, p. 148), la vie quotidienne des femmes est un exemple très concret de

11 Rappel de la légende du massacre des Paramécies, qui sont condamnées par le grand Pourvoyeur à retourner au stade primitif des Amibes insignifiants : *des pseudopodes remplaceront vos subtils organes de locomotion, vous serez astreintes à faire évoluer les espèces et à les perpétuer. Vous continuerez à naître Paramécies avec la brillante intelligence qui était la vôtre, mais vous serez forcées de devenir les Parasites de ceux qui tiennent le bon bout du bâton...* (E, p. 62).

cet état de vertige paralysant que Blanchot dans un tout autre contexte — a appelé *le mauvais infini*<sup>12</sup>. Tourbillonnement qui mène à l'épuisement et même à la dissolution, comme dans la représentation théâtrale où l'on voit, *dans [un] mouvement étourdissant de stroboscope, un immense globe terrestre absolument dégueulasse et tout dégoulinant... [qui] tournait... sur lui-même tout en tournant autour de la scène :*

*Une multitude de toutes petites filles chargées sans doute de le nettoyer car elles étaient toutes armées de brosses, de balais, de seaux, de torchons — le ceinturait fermement en son équateur, tout en s'essouffant pour suivre sa course effrénée. Elles semblaient tenir à lui par une attraction toute terrestre.*

*Parfois, l'une d'elles, n'allant pas assez vite, était éliminée du cercle cinétique et faisait une chute brutale sur la scène où elle se dissolvait en une petite flaque brune. (E, p. 145)*

### Métamorphoses, morts et résurrections

Que ce soit vers le haut ou vers le bas, tout dans l'univers de Bersianik est donc en état de métamorphose et de mouvement. Bien que le désir de tous ces êtres ou cellules soit de croître à la manière des plantes, allant vers plus de vie et de liberté, en réalité ils sont plus souvent tirés vers le bas, empêtrés dans la matière, obligés de régresser vers un échelon inférieur de la chaîne évolutive pour échapper à la poursuite ou à la violence ambiante. Le menu du **Banquet** de Platon, que Xanthippe (la veuve du célèbre *accoucheur* et *sage-femme* de la philosophie grecque) essaie de reconstituer de mémoire, est composé de plats rappelant les nombreuses vierges de la mythologie grecque qui se sont transformées en plantes, oiseaux ou animaux plutôt que de se soumettre au viol par la *bande de coureurs de jupons* (PA, p. 69) que sont les dieux mâles : Daphné qui s'est transformée en laurier, Déméter en jument, Aréthuse en fontaine, les sœurs Pléiades en colombes et ensuite en une constellation d'étoiles (PA, p. 68-69). La dissolution peut être l'ultime résistance contre la violence, comme dans le cas du Squonk, cette merveilleuse bête qui se dissout dans ses larmes pour échapper à la capture, et dont la légende, en provenance des forêts de la Pennsylvanie, est rapportée dans le **Livre des êtres imaginaires** de Borges<sup>13</sup>. Chez

12 Maurice Blanchot, *le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 117.

13 *The squonk is of a very retiring disposition, generally travelling about at twilight and dusk. Because of its misfitting skin, which is covered with warts and moles, it is always unhappy... Hunters who are good at tracking are able to follow a squonk by its tear-stained trail, for the animal weeps constantly. When cornered and escape seems impossible, it may even dissolve itself in tears.* Jorge Luis Borges (with Margarita Guerrero), *The Book of Imaginary Beings*. Revised, enlarged and

Louky Bersianik, le Squonk s'incarne dans le personnage de Sylvanie Penn, qui, portant en elle toutes les larmes non versées de toutes les femmes<sup>14</sup>, se dissout et réintègre le cosmos, d'où elle renaît constamment, comme le féminin à travers l'histoire:

*Sylvanie Penn est un escargot hermaphrodite enroulé sur lui-même sous d'innombrables couches impératives...*

*Regardez-la, dit l'Euguélonne, et on vit... au travers elle une outre remplie de larmes. De larmes refoulées, non versées, de quoi remplir une baudruche d'eau salée. Si elle avait pu verser ses larmes sans les retenir, Sylvanie Penn ne serait pas devenue cette immense glande lacrymale et n'aurait pas mérité le nom de Squonk qui est devenu le sien.*

*Sylvanie Penn est devenue la poche des eaux originelles. Si vous crevez la poche des eaux originelles, Sylvanie Penn se dégonflera et s'écroulera en petits ruisseaux sur le sol, vite séchés par les pas et le soleil.*

*Elle se retrouvera en particules sous les semelles des passants et dans les nuages. Sylvanie Penn retournera aux nuages d'où elle est venue. Sylvanie Penn retournera aux pieds des passants où elle fut distraitemment foulée pendant si longtemps. (E, p. 16)*

Sylvanie Penn est décrite aussi comme une *île déserte* (E, p. 23), et en cela elle rejoint Ortygie, *l'île inapparente*<sup>15</sup>, formée selon la légende quand la vierge Astéria s'est transformée en caille, et ensuite en pierre qui tomba dans l'eau, pour échapper à la poursuite de Zeus. Sous la plume de Louky Bersianik, cette île submergée devient une autre image du féminin qui surgit dans l'histoire, et qu'il s'agit de ramener à la visibilité: *ORTYGIÉ / Se donnant libre cours à l'insu / Femme déserte inapparente* (Mat, p. 123). Hégéso, la jeune fille dont le tombeau sert de point de départ à la réflexion poétique de *Kerameikos*, et Iphigénie, sacrifiée par son père Agamemnon pour assurer sa victoire dans la guerre de Troie (PA, p. 100-103), appartiennent à la même constellation de femmes-mortes-avant-d'avoir-vécu qui seront ressuscitées par la parole de l'écriture.

---

translated by Norman Thomas di Giovanni in collaboration with the author. London, Jonathan Cape, 1969, p. 213.

14 Cf. le larmier qu'Alfred Oméga donne en cadeau à sa femme Omicronne, et qui ressemble à une roulette à pilules contraceptives: *Tu as le droit d'y verser une larme, une seule larme par jour, pas une de plus... Comme tu as remarqué, il est mensuel. Il est bon pour trente et une larmes... À la fin du mois, tu n'as qu'à le vider et recommencer.* (E, p. 113)

15 Louky Bersianik, *Maternative*, Montréal VLB éditeur, 1980, p. 121-129. Désormais *Mat*.

### Le plus grand crime de l'histoire

De tous les éléments qui émergent à la visibilité sous le révélateur de l'écriture, le plus scandaleux, et le plus essentiel à la structure de la culture patriarcale, est le meurtre des femmes — et surtout la destruction du corps maternel. Crime parfait, puisqu'on a réussi à le cacher pendant des siècles, ce *massacre sexuel et intellectuel des individus femelles contient en germe tous les autres grands crimes historiques* (E, p. 258). L'histoire de l'humanité est un *grand roman policier... 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 plus à la réalité de ces meurtres* (PA, p. 75-76).

Dans l'*Euguélonne*, dont le thème principal est l'état de la planète Terre, vu par une extra-terrestre, ces meurtres sont associés à une imagerie de pollution globale. Partout où elles vont, l'*Euguélonne* et ses amies tombent sur des cadavres féminins, jetés sur des tas de rebuts en dehors des maisons, rejetés sur les plages ou flottant dans la mer. Visitant l'ancienne maison d'été de ses parents, maintenant abandonnée, Exil voit

*le corps d'une femme, morte probablement, dans une attitude qui lui semble familière tout à coup, car elle l'a souvent remarquée chez sa mère. La femme est couchée sur le dos, le buste à peine tourné vers la rivière, le bras droit jeté en travers elle* (E, p. 176).

Un enfant, qui a *la moitié inférieure du visage criblée de petites taches de rouille, comme si son visage commençait à être rongé par la rouille*, est en train de picorer sur le corps (E, p. 176-177). Bien que les autres femmes du groupe ne voient rien, on apprend plus tard que le cadavre d'une *femme sans nom* (E, p. 180) a été découvert sur les lieux et qu'il s'agit en effet de la mère d'Exil. Parti en excursion sur un bateau de plaisance, le groupe observe le cadavre d'une *jeune femme [qui] flotte le long de la coque*. Les yeux clos, habillée dans un *long vêtement blanc*, les cheveux à la dérive, cette femme rappelle Ophélie, à cette différence près qu'*[u]n enfant est accroché à ses cheveux. Il a la tête à moitié immergée. Seul émerge un œil à moitié ouvert au regard fixé par la mort. Ce regard est d'un rouge flamboyant* (E, p. 191). D'autres cadavres, *flous et mouvants... dans de larges robes d'indienne*, suivent le bateau, *en compagnie des poissons* (E, p. 191). Si ces cadavres suppurent et pourrissent, tels des *pustules* et des *blessures fraîches* (E, p. 268) sur la surface de la terre et sur les plages, c'est que *la Terre ne veut plus absorber les morts violentes* (E, p. 268) et *[la] mer... renvoie à la terre les victimes dont elle n'est pas responsable* (E, p. 195).

Dans le *Pique-nique sur l'Acropole*, où la thématique organisatrice est celle du repas (le *Banquet* de Platon, le pique-nique des

femmes sur l'Acropole, l'Eucharistie et ses dérivés macabres, le plaisir de manger et de goûter), les corps des femmes sont dépecés, dévorés, mutilés dans des rites barbares. Un échange entre les personnages féminins en pique-nique sur *l'art de déguster* (*nous nous appliquons à extraire la succulence de tout ce qui nous tombe dans la bouche. C'est prodigieux!* [PA, p. 55]) est interrompu par une série de farces contenant des images de repas macabres, où la nourriture partagée entre les convives est la chair exsangue des femmes. Invitée à partager le repas d'une vieille famille aristocratique, une *femme nommée Femme* remarque que par des ouvertures dans une table massive, on sert *une espèce de viande blanche en sauce* :

*Tout en se mêlant à la conversation, Femme apprend que cette étrange table noire est son tombeau et que c'est elle que l'on sert en sauce blanche aux convives... On insiste même pour qu'elle reprenne d'elle-même: « Quand il n'y en aura plus il y en aura encore, ne vous gênez pas! » Femme se met à croire que sa chair est sans limites... mais ce qui l'inquiète, c'est que cette chair soit si exsangue... (PA, p. 57)*

Dans une autre farce où on joue à faire un immense casse-tête dans une salle, les occupants d'une salle voisine sont en train de *mettre en pièces le corps d'une jeune fille nommée Iphigénie, en prenant soin de ne pas répandre une seule goutte de son sang* (PA, p. 58). Le père d'Iphigénie *s'occupe à jeter les morceaux dépecés de sa fille sur le gril car tous doivent se nourrir d'elle, même les membres de sa famille* (PA, p. 58). Dans une autre farce encore une *femme nommée Femme*, nageant dans une piscine, remarque que l'eau est devenue complètement rouge autour d'elle: *Et Femme se sent merveilleusement bien dans ce bain de sang* (PA, p. 63).

Cauchemars morbides, dont le lien avec le réel est pour le moins ténu? Il n'en est rien, comme la lectrice l'apprend vers le milieu du roman, quand elle tourne une page et tombe sur la photo d'une petite fille africaine identifiée comme *Adizetu*, dont le visage traduit toute l'angoisse, la douleur et la terreur de la clitoridectomie qu'elle vient de subir. Jusque-là dans la sensibilité de la lectrice, *Adizetu* était un personnage, la petite fille attachante qui participe au pique-nique avec les femmes, et qui raconte aux autres les étranges conversations qu'elle a avec sa chatte. L'intrusion du réel dans la fiction a rarement été réalisée avec autant d'éclat; car, mue par toute la puissance de l'identification fictive, la lectrice se rend soudainement compte qu'*Adizetu* est un être humain *réel*, qui a déjà subi l'intervention brutale encore pratiquée sur des *MILLIONS de petites filles et d'adolescentes dans vingt-six pays d'Afrique*<sup>16</sup>, et qu'on relègue à

16 Benoîte Groult, préface à Awa Thiam, *la Parole aux négresses*, Paris, Denoël-Gonthier, 1978, cité dans PA, p. 154.

*l'invisibilité* en la désignant comme une *blessure symbolique* (PA, p. 151-166). On n'a qu'à inverser la perspective un peu pour voir à quel point l'idée d'un rite semblable pratiqué contre les hommes serait inacceptable à la culture :

*Si c'était eux, ces Hommes irréductibles, qu'on menait à la natte et si c'était à eux que l'on disait : «Allonge-toi là. Nous allons t'enlever ta virilité, mais tu verras, ce n'est rien, ce n'est qu'un mauvais moment à passer, ce n'est qu'une blessure symbolique, tu ne t'en souviendras plus le jour de tes noces...» Je voudrais savoir ce qu'ils en penseraient. (PA, p. 165)*

### Les bouches d'aération

Une étude plus structurale des écrits de Louky Bersianik montrerait comment les fils tissés par l'écriture, se déployant en spirale à travers la matière organique de son univers imaginaire, secrètent en même temps une énergie de jouissance transformatrice. Ressusciter les mort(e)s et les mort(e)s-vivant(e)s est une affaire d'oxygénation, car *l'enfermée vivante comme enterrée non seulement n'écrit plus mais ne respire plus* (PA, p. 26). Le souffle de l'écriture naît dans les profondeurs du corps, là où dorment toutes ces histoires de femmes tuées ou rendues muettes :

*Mon corps écrit comme un phagocyte, pour se régénérer... Il a des histoires de femmes au fond du thorax, quelques-unes sont accrochées au sternum ou encore pendent de l'une ou l'autre des douze paires de côtes, ou encore sont restées au travers du diaphragme, ce qui amène des difficultés respiratoires. (PA, p. 25)*

L'avancée de l'écriture (aidée dans le *Pique-nique* par le support visuel des *fenêtres* dessinées à travers le roman, chacune contenant une citation ou idée provocante), ouvre des *bouches d'aération* dans le texte, de façon à ce que le mot puisse *s'ouvrir et sa graine... sauter* (PA, p. 43). Dans les deux romans, le mélange de peur, d'étonnement et de rires suscité par le grotesque des images est similairement transformateur. Car avant tout dans l'univers de Bersianik, un livre, pour contribuer à la transformation du réel, doit *délivre[r] désir et délire et un passe-port ludique pour le plaisir* (PA, p. 34).