

Une vision gynocentrique dans la littérature et l'art féministes contemporains

Gloria Feman Orenstein

Volume 17, numéro 1, avril 1984

Le mythe littéraire et l'histoire

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500638ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500638ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Orenstein, G. F. (1984). Une vision gynocentrique dans la littérature et l'art féministes contemporains. *Études littéraires*, 17(1), 143–160.
<https://doi.org/10.7202/500638ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1984

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

UNE VISION GYNOCENTRIQUE DANS LA LITTÉRATURE ET L'ART FÉMINISTES CONTEMPORAINS *

gloria feman orenstein

À la mémoire de ma mère
Gertrude Feman
décédée le 5 octobre 1983
à New York

Dans son ouvrage magistral intitulé *Déeses et Dieux de la Vieille Europe : mythes et images culturelles*¹, l'archéologue Marija Gimbutas, de l'Université de Californie à Los Angeles (U.C.L.A.), a inventé le syntagme « Vieille Europe » pour désigner les premières civilisations de l'Europe, celles qui ont précédé l'Europe indo-européenne. D'après ses recherches, ces anciennes civilisations qui restèrent en place du paléolithique supérieur et du néolithique jusqu'à l'âge de cuivre (de 26 000 à 3 000 av. J.-C.), en particulier celles de l'Europe centrale et du sud-est, étaient en tout point différentes des civilisations indo-européennes qui ont suivi. Elles étaient matrifocales, pacifiques, tournées vers la terre et la mer, alors que les civilisations indo-européennes qui ont suivi étaient patri-focales, mobiles, guerrières et tournées vers le ciel. Les interprétations des figurines féminines découvertes dans des fouilles en Europe centrale et remontant à l'époque de ces civilisations de la « Vieille Europe » montrent que pendant plus

* Traduit de l'anglais par Mathilde Aelion.

de 20 000 ans, des peuples habitant la « Vieille Europe » ont vénéré la Grande Déesse créatrice, Suprême bienfaitrice, précisément sous deux aspects :

- 1) en tant que Créatrice cosmogonique, Source de toute vie, symbole de la fécondité, de la fertilité et de la création ;
- 2) en tant que Déesse de la mort et de la régénération, symbole de tout renouvellement et de tout devenir.

Dans ses articles intitulés « La Vénus monstrueuse de la préhistoire ou la Déesse créatrice² » et « Vulves, seins et fesses de la Déesse créatrice³ », Marija Gimbutas remet en question la plupart des théories archéologiques formulées jusqu'à présent expliquant la signification de figures telles que :

- 1) la Vénus de Willendorf (paléolithique supérieur, 25 000-20 000 av. J.-C.) ;
- 2) la Vénus de Lespugne (21 000 av. J.-C.).

Remettant surtout en question la théorie de John Onians selon laquelle la prééminence de vulves, de fesses et de seins sur les figurines datant de 32 000 à 26 000 av. J.-C. doit suggérer l'importance du rôle des relations sexuelles dans la vie de « l'Homme » d'Aurignac, Marija Gimbutas critique l'utilisation du terme générique « homme » appliqué aux artistes de ces figurines. Qui nous dit que c'est une personne de sexe masculin qui a créé cet art⁴ ?

Alors que la tradition archéologique admet que ces figurines étaient, soit des représentations assez médiocres de femmes réelles ou de l'idéal érotique mâle, soit des représentations grossières de figures de la fertilité, de prêtresses ou d'ancêtres, la conviction de Marija Gimbutas est que

[...] l'art primitif n'était pas réaliste, mais entièrement symbolique, inspiré par le besoin de créer un autre monde, le monde mythique. La réalité de l'artiste néolithique n'était pas non plus une réalité physique. Le but essentiel était de transformer et de spiritualiser le corps et de dépasser la forme élémentaire et corporelle⁵.

Ainsi, les parties corporelles féminines, très schématisées et grossies, que l'on observe dans cet art, ne sont pas des tentatives réalistes d'art figuratif, mais des représentations symboliques des « parties magiques et sacrées du corps de la Déesse créatrice, Suprême bienfaitrice⁶. »

Sous son premier aspect, la Déesse est liée à l'idée d'engendrement et de développement de la vie, où, comme dans une « synecdoque imagée », la partie (vulve, seins ou fesses) représente le tout. Sous cet aspect, elle est aussi associée à l'idée de plantation et de germination de la graine ; de ce fait, elle en vient à symboliser la Source de toute vie ainsi que la Créatrice cosmogonique.

Sous son second aspect de Déesse de la mort et de la régénération, elle a souvent été associée aux symboles des cornes et du croissant lunaire et représentée dans son épiphanie sous la forme d'un papillon. Sous cet aspect, elle était vénérée en tant que déesse des cycles de transformation et de renaissance, et en tant que symbole du devenir humain :

Elle était la Mère surhumaine. Si le terme de « Grande Mère » est utilisé, il doit être compris dans le sens de « Grande Mère universelle » dont les pouvoirs s'étendent à toute la nature : la vie humaine, le monde animal et végétal... Il est donc probable que les images représentant la Déesse aient été créées pour la représentation des rituels saisonniers collectifs ou familiaux⁷.

De nos jours, à une période où les femmes s'éveillent à une conscience féministe et où la vie sur notre planète subit la menace d'un anéantissement total, il n'est pas surprenant que des artistes et des écrivains cherchent un mode d'expression symbolique qui fasse appel aux anciennes images et aux pouvoirs de la Déesse créatrice, Suprême bienfaitrice, et à la Déesse de la mort, de la régénération et du devenir pour renouveler la vie et pour annoncer un nouveau cycle culturel de création, et, comme les artistes d'autrefois, pour créer leur propre univers mythique. Survenant au moment où l'existence même de notre univers a besoin de renouvellement, ces œuvres cherchent à constituer un mythe des origines pour une nouvelle ère de création féminine. En faisant cela, les femmes-écrivains et les artistes se réclament des origines des plus vieilles religions connues de l'humanité, celles du paléolithique et d'autres cultures préatriarcales selon lesquelles ce sont des Créatrices féminines qui symbolisent l'auteur de toute vie. Ces images de déesses représentent le nouveau potentiel de création des femmes en tant qu'artistes d'une nouvelle vision mythique.

À propos des écrits théoriques concernant la Déesse, le concept jungien de l'*archétype* a généralement offert un cadre de référence à l'interprétation. Des livres tels que *La*

Grande Mère d'Erich Neumann et *La Lune et la Vierge* de Nor Hall adoptent le concept jungien de l'*archétype* en tant qu'« image intérieure mise en œuvre dans la psyché⁸ ». D'autre part, dans *Le Changement des Dieux*⁹, la féministe Naomi Goldenberg se demande pourquoi on juge nécessaire d'établir des catégories transcendantes d'absolus, et pense que le mot *image* devrait remplacer le mot *archétype* pour éviter de rendre absolus des éléments qui, selon elle, sont en réalité des stéréotypes historiques et non des archétypes psychiques.

Dans le présent article, nous soulignons les effets importants de la répression de l'image de la déesse qui s'opère dans l'esprit conscient des femmes durant la période patriarcale. Cependant, plutôt que d'adopter une approche jungienne, nous entendons démontrer que le nouvel épanouissement de l'imagerie de la déesse dans les œuvres des femmes-écrivains et artistes contemporaines est la conséquence directe des changements historiques, sociaux et politiques causés par le Mouvement féministe. Nous voulons prouver que les œuvres littéraires en question au Canada ou au Nigéria, et les œuvres d'art visuel créées en Californie ou à Cuba, ont été catalysées par une nouvelle connaissance de l'histoire des femmes et par une réinterprétation féministe de l'archéologie, de l'anthropologie et de la culture féminine. Toutes les écrivaines que j'ai interrogées et étudiées ont participé à cette quête de leur histoire oubliée, à travers la lecture, l'étude, la recherche dans les bibliothèques d'études féminines et à travers des voyages dans le monde entier pour visiter les sites et les sanctuaires où l'on vénérât autrefois la Grande Déesse. Aussi, la forme de création artistique qui résulte de tout cela est-elle le fruit à la fois d'une réflexion consciente et d'une représentation imaginaire subconsciente mise en œuvre durant le processus de la création.

C'est dans ce contexte que nous évoquons la revendication des images liées à la déesse dans les œuvres des écrivaines et artistes contemporaines qui correspondent aux deux aspects de la Déesse pré-indo-européenne de façon métaphorique, établissant de nouvelles interprétations modernes des anciens motifs associés à ces deux aspects de son culte. Qu'ils soient littéraires ou visuels, ces ouvrages contemporains révèlent la présence d'un alphabet symboliste consciemment tiré d'une mythologie pré-patriarcale ainsi que d'une esthétique dynamique de la forme rituelle, à la fois dans la représentation

artistique visuelle des artistes et dans le style littéraire des écrivains. Selon Marija Gimbutas, la constellation de motifs et de symboles liés à la mythologie pré-indo-européenne comprend des motifs tels que la déesse Serpent, la déesse Oiseau, l'Œuf primordial, le Papillon, les cavernes, les labyrinthes, les graines, les rivières, les toiles, la poterie, les récipients, les cornes, la Vache, la double hache, les tumulus, et, j'ajouterais, les bras levés de la Déesse et le mythologème de la Mère-Fille.

Ces symboles se rangent en deux catégories : a) les symboles naturels faisant référence à la terre et à toute espèce vivante sur la planète, y compris la fertilité, la sexualité humaine et les relations sociales ; b) les symboles de la culture féminine : le tissage, la cuisine, la poterie, l'agriculture, la guérison, l'art.

À cause de leur nature prétechnologique, l'utilisation de ces images gynocentriques anciennes pour symboliser les talents, les pouvoirs et le devenir des femmes dans le monde contemporain provoque une intense prise de conscience, historique et écologique, nous remettant en mémoire les nombreuses contributions importantes des femmes, à travers les âges, à la création de la culture universelle, ainsi que l'omission de ces contributions dans les documents historiques patriarcaux. Ces symboles traduisent aussi une vision animiste qui perçoit l'existence d'une force vitale inhérente à toute matière. Dans les œuvres littéraires, ces symboles « vitalistes » sont liés à une forme plus dynamique d'expression esthétique, de façon à incorporer la dynamique gestuelle, orale et rituelle d'un langage dont les constituants non verbaux indiquent le cérémonial, la chanson et le mouvement. Le symbole « vitaliste » et la forme dynamique stimulent tous deux une participation active à la vision transformatrice commune qui cherche à rétablir une image de la matière, en tant qu'incarnation de l'esprit, du corps, comme puissant centre d'énergie où la nouvelle mythologie s'actualise au moment où le mythe féminin des origines est recréé et reconstitué, de façon à inaugurer désormais une nouvelle ère et une vision apaisante pour l'humanité.

Alors que les artistes — dont les œuvres seront commentées plus loin — telles que Betsy Damon, Faith Wilding, Ana Mendieta, Beth Ames Swartz, Susan Schwalb, Miriam Sharon et Judy Chicago travaillent avec le rituel, la représentation, les

installations et les formes de processus plutôt qu'avec les formes statiques, des femmes-écrivains comme Flora Nwapa (Nigéria), Meridel Le Sueur (États-Unis), Jovette Marchessault (Québec), Jeanne Hyvrard (France) et Diane Di Prima (États-Unis) adoptent la tradition orale du récit ainsi que les techniques du chant, de la prière, de l'incantation, du charme magique, de l'appel, du sabbat, et les rituels qui les accompagnent, à savoir la danse, le tournoiement ou la lamentation, les soins de guérison et l'exploration de l'esprit, de façon à dynamiser leurs créations artistiques au moyen d'une esthétique rituelle qui convienne à la mythologie changeante, au changement des dieux, à la recréation de l'histoire des origines, et qui soit en même temps un moyen efficace de créer une communauté de femmes-artistes à un niveau global.

Selon Mircea Eliade, dans *Mythe et Réalité*, le récit et la représentation des mythes recréent le mythe des origines. En recréant et en montrant physiquement sa connaissance des origines, on pénètre à nouveau dans le temps sacré et ainsi on est capable de le reconquérir :

[...] en vivant les mythes on émerge du temps chronologique profane pour pénétrer dans un temps d'une toute autre nature, un « temps sacré » à la fois primordial et indéfiniment récupérable¹⁰.

Puisque la création du monde est le modèle de toute création, recréer le mythe cosmogonique peut doter toute création contemporaine des résonances de la reconstitution sacrée des origines de la vie.

Il est intéressant de remarquer que de nombreuses œuvres contemporaines qui font référence à la Déesse créatrice sous son aspect de Mère de tout ce qui vit, à savoir les images littéraires de la Loba (la Femme-Loup de Diane de Prima) ou la Mère des herbes et la Vache-Mère (Marchessault, Québec) ou la Mère associée à la mort (Hyvrard, France), la Mère-Coquillage, la Mère changeante (Le Sueur, États-Unis) et la déesse Rivière (Nwapa, Nigéria) sont, fait révélateur, des images de déesses des cultures colonisées, d'origine amérindienne, québécoise, crétoise et africaine. Il est manifeste que la perte d'une religion gynocentrique originelle marque le premier acte de la colonisation patriarcale de la culture féminine. La déesse sous la forme d'un animal, d'une plante aquatique, d'un coquillage et d'une forme changeante exprime

le désir d'une image divine de la création dénuée de distinctions de classe, de race, d'âge ou d'ethnie, image dont les femmes puissent se réclamer de façon globale.

Comme la poétesse Susan Griffin l'a démontré avec éloquence dans son livre *La Femme et la Nature*¹¹, il importe d'établir un parallèle entre le traitement des femmes et de la nature dans la culture patriarcale provenant de la séparation philosophique de l'esprit et de la matière et la dégradation de cette dernière, surtout dans l'image de la femme.

Aujourd'hui, l'image de la Déesse dont se réclament à la fois les artistes et les écrivains symbolise le lien retrouvé entre la nature et la culture, entre l'esprit, la matière et la terre. Dans une telle vision sacrée, les pouvoirs de la femme, à la fois physiques et mentaux, sexuels et spirituels, naturels et culturels, s'émancipent et s'intègrent, sans dualité.

Sous son premier aspect de Déesse créatrice de vie, les femmes-artistes d'aujourd'hui célèbrent la création, à la fois littéralement et figurativement, en abordant le thème de la relation mère-fille et celui de la femme-artiste. Le thème de l'écologie est la nouvelle signification attribuée à la Déesse en tant que symbole de la fertilité. Une réinterprétation moderne de son second aspect, celui du devenir, célèbre la naissance de la femme contemporaine dans un nouveau cycle féministe de l'histoire et de la vision. Elle comprend les thèmes de la quête des périodes oubliées de l'histoire des femmes et une prise de conscience de la négation de ses réalisations dans l'histoire humaine. Elle déplore souvent le fait que, pendant la période patriarcale, des femmes douées de sagesse qui vénéraient la Déesse ont été brûlées vives en tant que sorcières. Elle honore également la renaissance chez la femme contemporaine des aspects renforcés du Moi tirés d'une nouvelle connaissance de ses images puisées dans les religions les plus anciennes qui aient existé à travers l'histoire de la vie sur notre planète.

La Déesse créatrice de vie

Les travaux d'Ana Mendieta, de Faith Wilding et de Beth Ames Swartz utilisent le feu comme agent alchimique de transformation et d'illumination dans leurs rituels privés et publics de renaissance à partir des entrailles de la Terre-Mère.

Leurs travaux évoquent aussi le nouvel essor écologique de la vie sur notre planète, à partir de ses propres cendres, grâce à l'action politique et artistique des femmes qui revendiquent leur pouvoir et aux énergies naturelles de la Terre.

Ana Mendieta, artiste d'origine cubaine vivant depuis de nombreuses années aux États-Unis, exécute des rituels où elle se fond à l'esprit et à la matière de la Terre-Mère : elle imprime sur la terre l'image de son corps, les bras levés comme dans le motif de la Déesse crétoise et minoenne, pour ensuite faire exploser de la poudre sur le contour. De telles images en forme de silhouettes imprimées dans la terre consacrent la revendication que fait la femme contemporaine de sa lignée maternelle spirituelle à partir de la Terre-Mère. En août 1980, de retour à Cuba grâce à une bourse Guggenheim, Ana Mendieta produisit pour la première fois des œuvres dans son pays natal. Ces œuvres étaient sculptées directement dans les parois rocheuses des montagnes et des cavernes qui avaient caché des rebelles et des révolutionnaires pendant la lutte pour l'indépendance. Synthétisant ainsi les énergies spirituelles et politiques des femmes, elles nous forcent à réfléchir plus avant aux significations possibles des représentations paléolithiques de Vénus découvertes dans les grottes de la Dordogne auxquelles elles ressemblent.

Faith Wilding, élevée dans la profonde spiritualité de la communauté Hutterite au cœur du paysage païen de l'Uruguay, rompt les liens de son origine fortement patriarcale tout en conservant un sens aigu de la Terre, prise en tant que mère à la fois terrestre et spirituelle dans un nouveau mythe de la création au féminin. Le rituel *Invocation au feu*, qui eut lieu à l'équinoxe du printemps, en 1980, relié à l'idée de renaissance à partir de la Terre Mère, traitait du thème de la fertilité et de la végétation dans une cérémonie de la plantation. Une figure grandeur nature de la Terre maternelle, faite d'argile, de fil de fer, de cire et de terre, fut alors brûlée. Des femmes, parmi l'assistance, sautèrent spontanément sur le corps fétiche et plantèrent ensemble des graines dans les résidus terrestres. Les graines germèrent et une nouvelle vie naquit des cendres. Faith envoya alors des sachets de ces graines à Copenhague, où elles furent distribuées à des femmes originaires de nombreux pays, en un rituel global de plantation artisanale, nommé *herbier de liberté*. Cette action

voulait représenter les efforts mondiaux des femmes pour s'unir avec toute la nature contre la guerre et la destruction du monde, et célébrer le retour à une spiritualité gynocentrique à travers l'art et le rituel féminins.

Les travaux de Beth Ames Swartz sont rituels au sens où sa quête personnelle de l'illumination intervient dans les cérémonies privées et sacrées auxquelles elle se livre au cours de sa création artistique. Dans la série *Israël revisité*, elle cherchait à célébrer le principe féminin de l'Arbre de Vie cabalistique connu sous le nom de Shekinah. En Israël, elle avait choisi plusieurs sites historiques sacrés pour se livrer à des cérémonies et créer des œuvres en hommage à des femmes célèbres de la Bible et de l'histoire qui devaient symboliser les Sephiroth de l'Arbre de Vie. Ses travaux sur papier étaient composés de quatre éléments de base, l'Air, le Feu, la Terre et l'Eau, et passaient par un processus utilisant le feu où ils étaient changés en formes ressemblant à des lettres hébraïques, chacun chargé d'un symbolisme reliant l'héroïne à un Sephiroth et à un site sacré d'Israël, ainsi qu'à une couleur et à un nombre. À travers les rituels du feu, Swartz réunit l'esprit à la matière, le mystique au fertile, le sacré au profane. Elle montre comment la création naît de la destruction et comment la vive lumière de l'illumination est celle de la régénération de la lignée maternelle des femmes et de l'écologie liée à la terre. Certaines de ses œuvres sont des manuscrits et des rouleaux de parchemin enluminés. À Bethléem, elle a associé Rachel à Chesed, au chiffre 4, à la Miséricorde et à la couleur bleue. Rachel, vénérée en tant que Mère d'Israël, représente pour Swartz la mère qui souffre et pleure sur le sort de ses enfants. Elle est morte en couches près de Bethel. Au mont Tabor, elle honore les qualités de chef et la puissance de Deborah lors de la défense d'Israël et l'associe à Gebrurah, au chiffre 5, à la sévérité, à l'action légitime de tirer l'épée, à la couleur rouge. Sur le site de la mer Rouge, Miriam est commémorée en tant que prophète et associée à Hod, au chiffre 8, à l'intelligence et à la couleur orange, et, à Massada, les femmes inconnues sont associées au chiffre 7, à la victoire, à l'éternité, au vert et à Netsach. Jérusalem relie la reine Alexandra et le prophète Huldah à Malkuth, au chiffre 10, au Royaume et au roux.

Comme Ana Mendieta, Beth Ames Swartz retourne au pays de son héritage spirituel pour y réinterpréter les hiéroglyphes

sacrés tracés dans la terre. Elle présente qu'une vision gynocentrique fondamentale est à la base de la sagesse prophétique et de la vision de sa propre tradition religieuse. Voici ce qu'elle écrit dans la présentation d'*Israël revisité* :

En allant sur les dix sites, en grim pant sur les montagnes, en prononçant les paroles qui honorent les femmes, en exécutant le rituel du feu et en créant ensuite les œuvres, un pouvoir particulier intervenait qui, pour moi, était presque semblable à une cérémonie religieuse ou sacrée. [...] Dieu est désigné sous différents noms et peut s'exprimer aussi bien à travers les femmes que les hommes et cette énergie féminine se trouve dans l'héritage de tous.

Les rituels de l'artiste Susan Schwalb sont des cérémonies de renaissance qui décrivent un processus de vie et de mort où se retrouve une étincelle de la force vitale. Durant l'été 1980, en Norvège, Susan Schwalb se livra à une série de rites artistiques qui avaient pour but de replacer l'œuvre d'art dans la nature, de rendre le papier au sol et l'image à la terre en brûlant un dessin dans l'herbe ou sur les rochers. Les dessins brûlés représentaient généralement des fleurs, symbole désignant une vision gynocentrique précédemment associée à des images de la Déesse dans des dessins représentant de grandes orchidées et des éléments consumés sur papier. Après avoir brûlé les dessins, Susan Schwalb utilisa les cendres pour en faire de petits autels. Ces actes commémoratifs sont comme des rites de passage qui marquent les changements survenus dans son art et dans sa vie. Ils se sont développés à partir de ses dessins d'orchidée à la pointe d'argent qui étaient pour elle les marques de la spiritualité et de la sexualité féminines réduites à une seule image gynocentrique. En 1981, à Yaddo, elle brûla les contours découpés des dessins, alluma des bougies qu'elle plaça sur l'œuvre et créa des autels vivants, dont la partie centrale, éclairée, illuminait le dessin entier et lui donnait vie momentanément. Les restes furent ensuite conservés et placés dans un autel avec des pétales de fleurs. La même année, elle créa aussi un autel dans la nature, utilisant une souche d'arbre, de l'écorce, des brindilles et de l'herbe qui ensuite furent brûlés symboliquement. L'art de Susan Schwalb explore les frontières de l'énergie et de la matière. Pour elle, l'élément est vivant au moment où il brûle. Métaphoriquement, elle compare l'œuvre d'art à une fleur organique vivante qui s'épanouit, se fane et renaît, la saison suivante. Le lien avec la terre en tant que

mère spirituelle de toute matière vivante ou artistique est fortement présent à la fois dans les reliquaires et dans les rituels où intervient l'élément igné.

L'artiste israélienne Miriam Sharon se livre, dans le désert, à des rituels d'exorcisme, afin de détruire le modèle patriarcal qui a édifié des paysages urbains alinéants par-dessus les anciens tombeaux souterrains et les sites sacrés. Son pèlerinage au désert l'a mise en contact avec les Bédouins, « les derniers survivants de la culture vivante de la Terre ». Elle y développa l'un de ses projets, le Projet spatial du peuple terrien, *Gens de la Terre*, comme un acte rituel d'identification à la culture de la Terre Mère. À travers ses méditations rituelles en pleine nature sauvage, Miriam Sharon exprime le souhait de recréer l'ancien mythe oublié. La référence à la terre aride en tant que tombeau sacré naturel et l'utilisation du désert en tant que temple de méditation illustrent le retour à la matière primordiale considérée comme sacrée. La participation à la vie du désert en tant qu'espace de la Déesse est parallèle à l'expérience initiatique du rituel des cavernes d'Edelson, et est à rapprocher des sculptures rupestres cubaines d'Ana Mendieta. Miriam Sharon définit toutefois le mot « sacré » dans son essence même, sans lui associer de tombeaux ou de temples. Les formes totémiques inspirées de la culture du désert participent aux événements qu'elle crée dans des lieux patriarcaux tels que des usines ou des ports. Les gens qui travaillent en ces lieux participent avec les artistes à l'exploration des structures malléables et des matériaux organiques qui contrastent avec l'environnement technologique. Miriam Sharon a l'impression d'amener l'espace de la Déesse à l'intérieur de l'espace patriarcal et en cela de transformer ce dernier. Elle écrit à propos du Projet du port, *Ashdoda* (1978) :

[...] sur un petit tel, Ashdoda, la divinité du peuple de la mer pendant la période cananéenne, fut trouvée enterrée dans le sable de la même plage. Ce projet amena dans le port la « femme/désert » disparue, et le transforma.

Quant à son Projet de la tente du mont Gilboa, *Cycle du Corps/Pleine lune* (1980),

[...] les femmes qui s'y joignirent furent les sages-femmes d'un nouveau mythe, au terme du septième cycle de la création, lequel, commençant comme un besoin existentiel, devint ensuite réalité.

L'artiste et écrivaine québécoise Jovette Marchessault utilise les images de « la Mère des herbes », des « Vaches de nuit » et les images visuelles des femmes telluriques, femmes d'espoir et de résurrection, sous l'aspect premier de la Déesse en tant que Grande Mère, Source de vie, Créatrice cosmogonique. Les héroïnes semi-autobiographiques de ses deux premiers romans, *Comme une enfant de la terre* et *La Mère des herbes*, sont les descendantes d'ancêtres mythiques et humains à savoir la Grande Ourse, la Mère des Herbes, la Mage indienne Kateri Tekatwitha, sa propre grand-mère, les mammifères de la toundra et sa propre mère. La protagoniste féministe Shaman descend, grâce à la multiplicité de ses origines, dans la conscience féministe du territoire amérindien du Nord. Dans son univers littéraire mytho-poétique, la Mère et la Fille constituent une nouvelle image de la sororité au féminin, source d'extase irrésistible. À la fois mythiques et humaines, la Mère Vache et la Fille Vache dans « les Vaches de nuit » se lancent dans la quête suprême de la vision féminine, voyage qui les conduira aux origines du temps et de l'espace, au-delà de la Voie Lactée, afin de rencontrer les Vaches de Nuit qui leur parlent de l'Âge de la Mère, époque précédant la venue de l'Ordre des Castrateurs, ou ère patriarcale¹².

Chez Meridel LeSueur, l'utilisation de l'image de la Femme changeante ou Femme Coquillage dans son recueil de poésies *Rites d'une maturation ancienne* célèbre aussi la Grande Mère en tant que Créatrice cosmogonique et symbole de la transformation écologique. Le mythe Navajo de l'Émergence sur lequel son poème est fondé souligne qu'avec l'avènement de la Femme changeante, le caractère du dernier monde est modifié. Dans son dernier poème, la Femme changeante s'écrie :

**L'âge me fait lumière
Dans mon sein je tiens la vallée¹³.**

Elle implore la possibilité d'être une fois de plus rendue à la terre, selon le mythe Navajo, et de s'incarner, « parole faite chair » :

**Je tombe et j'éclate sous l'arbre humain sacré.
Libérez ma semence et laissez-moi tomber¹⁴.**

Elle s'incarne finalement en des guerrières, qui, armées du tonnerre, de l'éclair et des pouvoirs de la fertilité, mères,

grands-mères et sœurs, accomplissent une révolution naturelle et changent le cours de l'histoire qui passe de la Mort à la Vie :

**Nous vous apportons le feu.
 Nous vous offrons en gage notre guérilla
 Notre lutte contre les prédateurs de notre pays.
 Nous arrivons avec le tonnerre
 L'éclair sur notre peau,
 Les entrailles rugissantes chantant
 Nos sœurs
 chantant.
 Chœurs par millions
 Chantant¹⁵.**

Dans l'œuvre de Meridel Lesueur, la Femme en mutation devient un symbole « vitaliste » du pouvoir de la grande lignée maternelle qui amènera le changement et le salut écologique.

Enfin, *Loba*, de Diane di Prima, est une méditation sur la Femme-Louve du mythe navajo de l'Apparition, qui se rebelle contre la façon dont son mari, le Chef Loup, la traite en subalterne. Ce poème incantatoire évoque aussi Artémis en tant que maîtresse des bêtes. La déesse Louve y est bien-faisante. C'est une sœur, une protectrice, plutôt qu'une bête dévorante. De cette façon, Diane di Prima renverse tout symbolisme négatif associé aux relations patriarcales et historico-mythiques des femmes avec les animaux et la nature. Elle rétablit de façon sacrée le lien entre les femmes, la nature et la culture, en détruisant les clichés et les stéréotypes erronés des systèmes mythiques patriarcaux :

**Je me retournai pour la défier
 lui faire face :
 collier de fourrure, en contraste avec
 la pureté de son front.
 Celle-qui-était-censée-m'avoir-dévorée
 se tenait, forte
 patiente
 reconnaissable
 déesse.
 Protectrice
 grande bête mystique de la forêt européenne.
 guerrière verte, imposante
 gentil chien de garde auquel j'aurais pu
 confier les enfants.
 Mère et sœur.
 Moi-même¹⁶.**

La Déesse du devenir

Représentant la Déesse sous son second aspect, celui de la renaissance et du devenir, celui de la quête de l'histoire oubliée des femmes et de leur renaissance dans une culture créée par elles, l'artiste Betsy Damon, dans une cérémonie intitulée « La Femme âgée de 7 000 ans » et réalisée le 21 mai 1977, à Wall Street, se couvrit de petits sacs de farine colorée qu'elle creva rituellement. Alors que chaque petit sac de farine se vidait, tel un sablier, c'était comme si l'artiste et son assistante, par une méditation et une concentration intenses, avaient incorporé une parcelle du temps historique perdu dans l'aura de leur conscience.

Lors d'une autre cérémonie rituelle, Betsy Damon présentait la Vierge Marie, habillée traditionnellement de vêtements bleus et blancs, aux passants de Wall Street. Dans un cercle de craie en spirale, la Vierge Marie enleva les nombreuses pièces de son habit de l'époque patriarcale, pour enfin révéler, comme la déesse Lune, un visage moitié noir moitié blanc. Pour Betsy Damon, la Vierge est la descendante de la déesse Lune que le christianisme a camouflée avant de la supprimer. Revendiquer notre histoire oubliée signifie, selon Betsy Damon, débarrasser toutes nos icônes des couches de l'histoire patriarcale.

Les cérémonies de deuil et de revendication de Mary Beth Edelson commémorent également nos ancêtres féminines, ces anciennes Femmes Sages qui furent brûlées en tant que sorcières et crucifiées pour avoir possédé les secrets du corps et de la terre. Dans un rituel funèbre présenté à la « A.I.R. Gallery » de New York et intitulé *Projet de mémorial dédié aux neuf millions de femmes brûlées en tant que sorcières sous l'ère chrétienne*, un groupe de participants psalmodia les noms des femmes qui furent torturées ou brûlées sous l'Inquisition. Le dispositif de Mary Beth Edelson comprenait une échelle d'incendie, symbole de la crucifixion, et un cercle de feu, évoquant la lumière sacrée, qu'elle fait brûler comme un mémorial à leur survie spirituelle et à leur éventuelle résurrection à travers les créations culturelles des femmes contemporaines. Le pèlerinage de Mary Beth Edelson à la grotte de Grapçeva, sur l'île Hvar en Yougoslavie, où elle se livra à des cérémonies sacrées évoquant la déesse Énergie, lui fit découvrir que la caverne, entraille de la terre, était un ancien

lieu sacré, et que l'art des cavernes est intimement lié à l'adoration de la Déesse. À l'aide d'une documentation photographique et de rituels de réappropriation de notre passé, M.B. Edelson nous transmet les images de femmes sacrées qui rendent compte du pouvoir de la spiritualité prépatriarcale. Toutes les images de ses rituels : *Accroître l'énergie de l'oiseau de feu*, *Vols de feu dans le lointain espace*, et *Mûrir dans la grotte de Diane*, associées à l'ensemble intitulé *Aube nordique*, relie la spiritualité féminine à la création cosmique à travers la représentation artistique.

Pour l'héroïne de *Mère la mort*, de l'écrivaine de nationalité française Jeanne Hyvrard, et pour celle d'*Efuru*, de la Nigérienne Flora Nwapa, les objets et les pratiques des cultures de la déesse ancienne préservées jusqu'à nos jours sont les seuls moyens d'échapper à la folie et à l'ostracisme social du patriarcat moderne.

Mère la mort est une invocation à la Grande Mère de la mort et de la résurrection qui dominait la culture d'avant la colonisation, époque vivante encore dans l'esprit de la narratrice. Internée dans un asile psychiatrique pour un état d'aliénation que la culture des colonisateurs qualifie de « folie », la protagoniste cherche refuge dans le sein de la Terre Mère. Mais ses délires, où interviennent la Déesse accompagnée d'oiseaux et de serpents et les statuette qui attestent l'ancien culte, ont seulement pour effet de convaincre les gardiens et les psychiatres de la traiter plus durement et de continuer à la séquestrer. Pour la narratrice de Jeanne Hyvrard, cependant, ces souvenirs authentiques d'un passé gynocentrique relié aux civilisations de la « Vieille Europe » décrites par Marija Gimbutas, ces preuves d'une culture ancienne centrée autour de la déesse pourraient délimiter la frontière entre les verdicts de « normalité » ou de « folie », entre une vie de liberté et une vie d'incarcération. Elle s'écrie :

Sur une île, avant l'arrivée des envahisseurs, on trouva une statue. Une femme. Les seins nus. Sur sa tête, une colombe. Féminin singulier. Dans ses mains. Des serpents. Masculin pluriel. Mère la mort, tes oiseaux et tes reptiles. Je cours vers toi, cherchant ton nom. Je le connaissais avant d'aller aux écoles des Français¹⁷.

La déesse de Jeanne Hyvrard est la déesse Serpent et Oiseau, statuette en ivoire et en faïence déterrée à Knossos, c'est aussi la Déesse dont le culte fut supprimé lors de l'oppression

coloniale. L'œuvre littéraire de Jeanne Hyvrard est sous forme de chants incantatoires, de prières et de lamentations sur la masculinisation du mythe de la Création : « Mère la mort, les envahisseurs surgirent et dirent que vous étiez deux. Ils changèrent notre histoire mais ils ne peuvent changer notre mémoire¹⁸. » La confirmation historique de ce passé pourrait empêcher l'héroïne de sombrer dans une vie dominée par la maladie mentale.

*Efuru*¹⁹, de Flora Nwapa, montre comment le culte ancien de la déesse Rivière, Uhamiri, sauve la réputation et l'honneur d'une femme qui a vécu de façon indépendante et intelligente, mais sous le signe de l'échec d'après les sanctions traditionnelles de sa société. Non seulement ses deux mariages ont échoué, mais son enfant unique est mort des suites d'une maladie. À l'encontre d'une culture où être sans enfant équivaut au péché, une vision centrée sur la femme pourrait seule la sauver. Uhamiri, l'ancienne déesse sans enfant de la Rivière, apparaît en rêve à Efuru et l'invite à célébrer son culte. L'initiation au culte de la déesse Rivière entraîne des rituels et des cérémonies, mais c'est grâce à ces rituels que la réputation d'Efuru est sauvée et qu'elle se voit comblée d'honneurs et de richesses. *Efuru* débute avec la clitoridectomie rituelle et la prise de poids de la mariée, mais l'héroïne évolue et se voue à l'adoration d'Uhamiri en tant que célibataire autonome et fière de son indépendance. Ainsi la reconnaissance des anciennes cultures gynocentriques, de leurs images et de leurs pratiques redonne-t-elle aux femmes une vie dont la vision offre de plus grandes possibilités, même de nos jours. Leur profond sentiment d'aliénation peut être guéri et leur autonomie, légitimée.

On ne peut étudier la signification actuelle de la vision de la déesse sans insister sur l'œuvre monumentale de Judy Chicago. *Le Dîner* peut être perçu comme le point culminant de la quête de l'histoire oubliée des femmes, et aussi comme un outil éducatif et artistique destiné à relier les femmes contemporaines à leur prestigieuse lignée maternelle, à travers la célébration des deux aspects de la Grande Mère. À la fois à travers les motifs organiques et écologiques des semences, des graines et des papillons qui décorent les assiettes et qui témoignent métaphoriquement de la fécondité et de la création artistique féminines, et à travers les développements historiques qui nous rappellent la contribution des femmes à la

culture à travers les époques ainsi que ses transformations actuelles, l'œuvre de Judy Chicago donne la clé de la signification des nouvelles créations gynocentriques.

L'image de la Déesse sous de nombreuses transfigurations se trouve dans les œuvres de beaucoup d'autres artistes et femmes-écrivains d'aujourd'hui. Cependant, en opposition à la Grande Déesse de la « Vieille Europe » dont la redécouverte et la connaissance inspira en partie ces écrits et ces représentations visuelles, l'apparition en notre temps des images et des symboles de la Déesse ne représente ni une croyance culturelle prédominante, ni la véritable renaissance de la religion de la Déesse, sauf pour certains cas particuliers. Elle montre plutôt comment la créativité est directement touchée par une combinaison de facteurs sociaux tels que l'action politique, la nouvelle recherche, l'éducation féministe, parties intégrantes du mouvement contemporain des femmes. De telles œuvres n'auraient pas été créées sans la puissante stimulation et l'énergie dynamique des chercheuses contemporaines. Ces œuvres n'auraient jamais vu le jour quand les formes extrêmes de la répression prévalaient, avant l'ère de la libération de la Femme. Dans *l'Autoportrait comme Durga* de Diane Kurz, dans *l'Autoportrait comme Koré* de Ruth Weisberg et dans *l'Autoportrait comme Dieu* de Cynthia Mailman, les femmes s'autorisent à envisager leurs forces et leurs pouvoirs en utilisant de nouvelles approches métaphoriques. Par la médiation de ces rites artistiques, elles sont en train « d'attirer la lune » — selon l'expression de Margot Adler. Elles nous disent que « [...] nous sommes des dieux ou pouvons au moins le devenir de temps à autre à travers le rite et le rêve²⁰ ».

Comme la folkloriste Kay Turner l'a écrit à propos des rituels féministes contemporains,

[...] aucune de ces actions rituelles n'indique un désir de revenir à l'Âge d'or matriarcal, comme certains critiques l'ont prétendu. Il est beaucoup plus crucial pour [...] toutes les femmes de dégager et de retrouver leur imaginaire héréditaire (tel qu'il se manifeste dans les pouvoirs et les fables des déesses) et de créer de nouvelles images qui représentent la récente résurgence des femmes, [...] que de prouver l'existence absolue et historique d'un matriarcat généralisé [...]. Ce qu'il est important de considérer, cependant, ce n'est pas le fait que les femmes aient gouverné les hommes, mais qu'elles se soient gouvernées elles-mêmes

et qu'elles aient eu des modèles culturellement actifs — sinon culturellement approuvés — pour distinguer leurs pouvoirs de ceux des autres²¹.

Université de South California

Notes

- 1 Marija Gimbutas, *The Goddesses and Gods of old Europe : 6500-3500 B.C. Myth and Cult Images*. (Berkeley and L.A. : Univ. of Calif. Press, 1982).
- 2 *Id.*, « The Monstruous Venus of Prehistory or Goddess Creatress ». Manuscript.
- 3 *Id.*, « Vulvas, Breasts and Buttocks of The Goddess Creatress : Commentary on the Origin of Art » in *The Shape of the Past*. Studies in Honor of Franklin D. Murphy. Georgio Buccellati and Charles Speroni, Editors (Los Angeles : Institute of Archeology and Office of The Chancellor, U.C.L.A., 1981).
- 4 *Id.*, « Vulvas, Breasts and Buttocks », p. 3.
- 5 *Id.*, « Goddesses and Gods », p. 38.
- 6 *Id.*, « Vulvas, Breasts and Buttocks », p. 39.
- 7 *Id.*, « The Monstruous Venus of Prehistory », p. 14.
- 8 Erich Neumann, *The Great Mother*. (Princeton : Princeton Univ. Press, 1963), p. 3.
- 9 Naomi Goldenberg, *Changing of the Gods : Feminism and The End of Traditional Religion*. (Boston : Beacon Press, 1979), p. 61.
- 10 Mircea Eliade, *Myth and Reality*. (New York : Harper & Row, 1963), p. 18.
- 11 Susan Griffin, *Woman and Nature : The Roaring inside her*. (New York : Harper & Row, 1978).
- 12 Jovette Marchessault, *Comme une enfant de la terre* (Montréal, Leméac, 1976) ; *La Mère des herbes* (Montréal, Éd. Quinze, 1980) ; *Les Vaches de nuit*, in *Triptyque lesbien* (Édition de La Pleine Lune, 1980).
- 13 Meridel LeSueur, *Rites of Ancient Ripening*. (Minn. : Vanilla Press, 1971).
- 14 *Id.*, p. 24.
- 15 *Id.*, p. 54-55.
- 16 Diane di Prima, *Loba*. (Berkeley : Wingbow Press, 1978), p. 82.
- 17 Jeanne Hyvrard, *Mère la mort*, Paris, Éditions de Minuit, 1976, p. 43.
- 18 *Ibid.*, p. 89.
- 19 Flora Nwapa, *Efuru*. (London : Heinemann, 1966).
- 20 Margot Adler, *Drawing Down the Moon*. (Boston : Beacon Press, 1979), p. 75.
- 21 Kay Turner, « Contemporary Feminist Rituals » in *Heresies : The Great Goddess Issue*. N° 3, Sp. 1978, p. 24.