

La femme :

d'objet mythique à sujet parlant

par Marie Couillard

La tradition psychanalytique freudienne, renouvelée ces dernières années par des "maîtres à penser" tel Jacques Lacan et exprimée en termes d'accès au symbolique ou de son exclusion, veut que la constitution de l'être soit étroitement liée à sa constitution en tant que sujet sexuel. Selon une telle perspective, la constitution de l'être s'effectue, on s'en souvient, par des étapes bien définies comme le complexe

d'Oedipe, la castration, l'envie du pénis, la constitution du phallus, le stade du miroir, etc., étapes successives qui permettent à l'être d'accéder au symbolique et, par là, au discours. C'est donc en termes de castration, de phallogocentrisme, de possession ou de non-possession du pénis, c'est-à-dire, du seul point de vue de la sexualité masculine que se constitue le corps sexué et, partant, l'être, celui-ci apparaissant alors, véritable certitude cartésienne, comme un en-soi incontestable. De plus, saisir le processus de la constitution de l'être du seul point de vue de la sexualité masculine, c'est inscrire toute différence sous le signe du 'marginal', puisque, dans une telle perspective, la sexualité de la femme ne peut exister que dans sa relation à

celle de l'homme. A ce moment la femme se retrouve dépossédée non seulement d'une spécificité sexuelle (sauf en termes de carence), mais aussi d'un discours et d'un imaginaire qui lui soient propres, puisque les mêmes structures constitutives de l'être ou du sujet sont responsables et de sa sexualité et de son discours.

Par ailleurs, bien que la psychologie des profondeurs de C. Jung apparaisse plus éclairée, elle ne propose guère mieux. Si Jung a su mettre en valeur l'Eros du féminin, il l'y confine(1), et s'il est vrai que l'hypothèse animus-anima postule la personnalité contrasexuelle, il n'en demeure pas moins que, pour Jung, la seconde découle essentiellement de la première.

Since the anima is an archetype found in men, it is reasonable to suppose that an archetype must be found in women: for just as the man is compensated by a feminine element, so woman is compensated by a masculine one.(2)

A noter les mots "since," "it is reasonable" et "just as" qui donnent à l'argument son caractère essentiellement déductif.

Priver la femme d'une sexualité, d'une spécificité, d'un discours, d'un imaginaire qui lui soient propres, c'est la condamner à fonctionner dans une symbolique nécessairement "au masculin." A ce moment, la femme, "support plus ou moins complaisant à la mise en acte des fantasmes de

l'homme,"(3) est perçue tantôt comme faste tantôt comme néfaste, pour se voir traduire en figure archétypale ou encore ramenée au rôle d'objet mythique. Dès lors, la femme (et partant ses corollaires, le féminin et la féminité) devient ce "signifiant transcendantal" qui rend possible le discours de l'homme.(4)

Ces étapes successives de la constitution de l'être en sujet sexué s'effectuent au départ par rapport au seul personnage de la mère.(5) La dépendance totale du nouveau-né envers la mère serait à la source même des valeurs antinomiques attribuées par l'homme (Homo sapiens) à la femme, la mère étant saisie par l'enfant dès le début de sa vie comme l'unique pourvoyeuse de tout bien et de tout mal. Par ailleurs, l'identification, l'assimilation de la mère par le nouveau-né au milieu extérieur, c'est-à-dire, à la nature ambiante, semble se perpétuer d'une façon à peine consciente chez l'adulte. C'est cette perpétuation qui, entraînant un double processus de sous-personnification de la première et de sur-personnification de la seconde, permet d'entourer le personnage de la femme d'une aura de mystère en lui conférant des attributs sur-naturels.(6)

Or il existe une symbiose inextricable entre le discours inconscient individuel et le discours culturel. Cette symbiose se manifeste au niveau de la conscience collective par une

parole mythique sur la femme, c'est-à-dire, un mythe de la féminité visant à suppléer au manque de précision apporté par le terme "femme." Selon L. Appignanesi(7) la notion de féminité dans le discours philosophique et culturel de l'Occident se caractérise par deux tendances différentes: 1) une tendance à l'introspection et à l'involution narcissique du moi et de l'être; et 2) par des rapports très étroits avec l'inconscient et l'irrationnel, c'est-à-dire, en dehors de la Loi, du Nom-du-père et par conséquent reliés au primat de la jouissance et à l'indifférence à l'ordre et au social. C'est donc en termes d'irrationnel, d'individuel, de désordre et de jouissance que notre culture occidentale perçoit le "féminin," alors que le "masculin" se voit attribué le rationnel, le social, l'ordre et la sublimation. Ainsi, au principe de l'unité de l'homme opposera-t-on la diversité de la femme, et, partant, sa nature équivoque.

A ce moment la féminité se dresse comme un mythe culturel sous-tendant tout notre discours (nécessairement "au masculin" puisque nous l'avons vu le discours est le fait de l'homme), discours qui définit la féminité comme "ce dont il faut s'écarter pour se définir masculin,"(8) discours où la femme est "l'en soi de l'homme," "l'autre absolu," "l'étrangeté," le mystère, c'est-à-dire, l'éternel féminin.

Privée de spécificité, de discours, d'imaginaire; ramenée au statut d'objet mythique, comment la femme peut-elle se dire, ou encore, question plus pertinente pour nous aujourd'hui, comment tente-t-elle de se dire?

Deux attitudes semblent avoir été adoptées d'emblée. La première, qu'on pourrait appeler un processus de miroir,(9) opère principalement par une récupération du discours "masculin," et, partant, de son imaginaire. Ce discours, volé en quelque sorte, transforme, à l'aide d'un maquillage outrancier, le mythe culturel de la féminité en une véritable mise en scène exagérée jusqu'à la caricature. Ce faisant, la femme écrivain tend à la société un miroir grossissant dans lequel cette dernière peut lire ses propres mythologies. C'est l'écriture que semblent avoir pratiqué des femmes écrivains comme Anne Hébert et, tout récemment, Denise Boucher.

Pris dans la perspective d'un mythe culturel de la féminité, Kamouraska, le roman d'Anne Hébert, semble en être une application systématique. Par le désordre du rêve (c'est-à-dire, par l'inconscient et l'irrationnel), nous sommes amenés à reconstituer les multiples identités du personnage pour arriver à un 'moi' qui, situé hors du temps et de l'espace, peut reprendre à son compte le mot de Rimbaud: "Je dis "je" et je suis une autre."(10)

C'est tout d'abord Elisabeth d'Aulnières, enfant puis adolescente, évoluant dans le gynécée de la maison de la rue Augusta entourée de sa mère et de ses trois tantes. La mère, à la mort du mari, s'est cloîtrée dans le deuil et le silence, se cantonnant dans son veuvage, s'accrochant à la dignité du titre de Madame d'Aulnières. Les trois tantes, Adelaïde, Luce- Gertrude et Angélique, telles "trois petites fées pointues," (p. 47) veillent à l'éducation d'Elisabeth, ou, plutôt, à son dressage.

- Elisabeth tiens-toi droite.
- Elisabeth ne parle pas en mangeant.
- Elisabeth recommence cette révérence immédiatement.
- Elisabeth, il y a combien de personnes en Dieu. (p. 54)
- N'oublie pas tes Pâques.
- Ne lève pas les yeux de ton ouvrage de tapisserie, ta beauté et tes bonnes manières feront le reste. (p. 59)

Ce sont elles qui, troublées et confuses, s'agitent autour de la jeune fille, "ravies à l'idée de vivre par la mystérieuse solidarité féminine, ce destin fabuleux et romanesque de la fécondation de chaque ovule perdue de leur vie stérile." (p. 54)

L'irruption de l'homme, le mariage qui suit, brisent l'harmonie du gynécée familial. C'est autour d'Elisabeth, devenue Madame Antoine Tassy que s'organisent, dans Kamouraska, les deux pôles antinomiques d'une féminité fan-

tasmée: la faste, ou l'idole féconde, et la néfaste, ou le monstre sanguinaire. Ces valeurs antinomiques se traduisent dans le discours mythique du roman par les mythes patents du ventre et du sang.

Dans un premier temps, Elisabeth verra son ventre fécond valorisé, haussé au rang d'artefact sacré. "Il m'embrasse le ventre et le petit qui est dedans. Il s'amuse à pleurer dans mon nombril qu'il emplit de larmes. Il dit que c'est un bénitier." (p. 83) Dans un deuxième temps, Elisabeth, alias Madame Tassy, révèle l'autre aspect de la femme saisie comme objet mythique. C'est Elisabeth, l'insoumise, qui poussera le Dr. Nelson au meurtre du seigneur, son mari. C'est Elisabeth, la femme adultère, qui entraînera la perte de son amant qui, lui, visait la sainteté, ce qui lui fera dire: "It is that damned woman who has ruined me." (p. 248) C'est enfin Elisabeth, la sanguinaire, qui sera responsable de cette mare de sang qui baigne le roman.

Un second mariage à un autre personnage fantomatique, Monsieur Rolland (qui gît mourant tout au long de l'ouvrage), réintègre Elisabeth à l'ordre social, lui redonne une respectabilité tout en la murant dans le silence, l'imprisonnant dans le rôle de l'épouse modèle et dans une maternité continue que seule la mort du mari semble devoir tarir.

Dans cette prison du silence, concrétisée sur le plan du réel par le lieu clos où s'effectue la rêverie (la chambre de Léontine Melançon) et par les volets clos de la maison de la rue du Parloir, la seule évasion permise demeure le retour sur soi, sur un passé qui est lui-même prison, passé où Elisabeth ne retrouve qu'une femme dépossédée, isolée au sujet de laquelle l'allégorie finale du roman ne peut laisser aucun doute.

Dans un champ aride, sous les pierres on a déterré une femme noire vivante, datant d'une époque reculée et sauvage. Etrangement conservée. On l'a lâchée dans une petite ville. Puis, on s'est barricadée, chacun chez soi. Tant la peur qu'on a de cette femme est grande et profonde. Chacun se dit que la faim de vivre de cette femme, enterrée vive, il y a si longtemps, doit être si féroce et si entière, accumulée sous la terre depuis des siècles! On n'en a sans doute jamais connu de semblable. Lorsque la femme se présente dans la ville, courant et implorant, le tocsin se met à sonner. Elle ne trouve que des portes fermées et le désert de terre battue dont sont faites les rues. Il ne lui reste sans doute plus qu'à mourir de faim et de solitude. (p. 250)

Derrière ces différentes personnes, Elisabeth D'Aulnières, alias Madame Tassy, alias Madame Rolland, se profile pourtant, à la faveur de l'inconscient

du rêve, l'image d'une femme nantie de traits singuliers. C'est tout d'abord une femme possédée (p. 117) qui crie: "Je suis une sorcière qui crie pour faire sortir le mal où qu'il se trouve." (p. 131) C'est aussi une déesse sanguinaire: "Un homme à tuer. Je suis l'amour et la vie et mon exigence n'a de comparable que l'absolu de la mort." (p. 170) C'est enfin la vierge, innocente et mère dans le crime: "Violente, pure, innocente. Je suis innocente." (p. 117)

Cette femme, on la reconnaît, c'est la fusion des valeurs antinomiques véhiculées par une féminité fantasmée, valeurs qui, par un processus d'écho, se magnifient à la faveur du rêve pour atteindre des proportions gigantesques. Ainsi, la femme de Kamouraska se retrouve-t-elle cloisonnée au plus profond de son silence puisqu'à l'intérieur même de son rêve elle ne peut se dire qu'en termes de dépossession, d'altérité, qui repose sur l'énigme d'une mystérieuse féminité encore à élucider.

Avec Les Enfants du sabbat, il semble que ce soit non seulement un miroir grossissant mais surtout un miroir déformant que la romancière ait voulu tendre à son lecteur. En effet, dans ce roman, Anne Hébert allie l'humour noir au fantastique pour concrétiser dans un seul personnage, celui de Soeur Julie, la femme maléfique, fantasme d'une angoisse collective profonde.

Le roman se présente à prime abord comme une alternance entre deux antinomies: dans une dimension spatiale, un lieu faste, le couvent; l'autre néfaste, la cabane, dans une dimension temporelle, deux temps, l'aujourd'hui et l'hier. L'alternance entre ces lieux et ces temps va s'accéléralant jusqu'à ce que l'hier rejoigne l'aujourd'hui et que la cabane envahisse et éventuellement détruise le couvent. Comme dans Kamouraska, les motifs du ventre et du sang apparaissent comme des mylhèmes patents du discours mythique du roman. Hémorragies, règles, blessures et quartiers de viande se succèdent dans le couvent des Dames du Précieux-Sang. A ceux-ci répondent le jeu des femmes gigognes s'emboitant les unes dans les autres et surtout la grossesse magique de Soeur Julie.

Mais c'est surtout au niveau du personnage principal que s'affirment les parallèles et contrastes entre les deux romans. Comme Elisabeth, dont elle est l'héritière, Soeur Julie réunit à la fois le faste et le néfaste. L'antithèse du couvent et de la cabane, dans laquelle on reconnaît sans peine celle du divin et du démoniaque, se fond dans le personnage de la sorcière religieuse. Prisonnière dans un couvent, elle répand autour d'elle son pouvoir destructeur tout en réalisant la maternité virginale en enfantant par magie. Son grand dessein? Coucher avec son fils, être mère, grand mère, maîtresse et sor-

cière; retrouver la loi profonde gravée dans ses os.(11) Mais alors qu'Elisabeth, vaincue par les forces sociales qui l'entourent, contrainte d'effacer son "moi" derrière un "personna," un statut social identifiable, prisonnière de son silence ne peut s'assumer que dans la transgression et surtout dans l'inconscience du rêve, Soeur Julie, elle, se délivre à l'intérieur même de sa prison, transforme le rêve en vécu pour réaliser pleinement, avec un grand éclat de rire, son "moi" maléfique.

Ainsi, tandis que Kamouraska se terminait par une double représentation féminine, celle d'une femme libérée criant sa rage de vivre et conséquemment condamnée à mourir de faim et de solitude, et celle de la femme silencieuse qu'est Elisabeth, alias Madame Rolland, femme modèle veillant l'agonie de l'époux; Les Enfants du sabbat se clôt sur une Soeur Julie libérée de son couvent, victorieuse, prête à répandre sur le monde son pouvoir destructeur. Les deux romans s'organisent donc à partir d'une dichotomie fondamentale reflétant le manichéisme sous-tendant nos valeurs culturelles, dichotomie où le rêve s'oppose au vécu, l'irrationnel au voulu, le faste au néfaste et ce, par l'entremise de deux personnages féminins dont les qualités mythiques sont puisées à même notre discours culturel.

La pièce de Denise Boucher, Les Fées

ont soif (qui a soulevé la controverse que l'on sait lors de ses premières représentations) est une autre mise en scène des stéréotypes féminins de la mère et de la putain, mise en scène visant à la démythification d'une femme archétypale. Ce sont non seulement les modèles mais surtout les valeurs qui ont permis leur épanouissement que vise Denise Boucher à travers ses personnages, celui de Marie, mère, vierge de jouissance, pure et soumise mais aussi muette, isolée, fatiguée et dépossédée de son identité propre et cet autre, l'anti-vierge, Madeleine qui voit son désir refusé. Ces deux personnages sont dominés par celui de la statue, la Vierge, la Sainte, modèle culturel de la féminité, femme désincarnée qui, elle, rêve d'être "déviergée."

Au cours de la pièce, chacun des personnages reprend à son compte les thèmes du silence, de l'objectivation et de l'isolement de la femme. A partir d'une prise de conscience initiale, les deux femmes tenteront et réussiront à s'assumer pleinement en refusant le carcan de stéréotypes passivement subis jusqu'à aujourd'hui. Marie laisse son mari et ses trois "petits" pour vivre sa liberté, Madeleine refuse de jouir de son propre viol. Prenant conscience l'une de l'autre, les deux femmes arrivent à se forger une amitié inconcevable jusqu'ici entre les deux faces antinomiques d'un même mythe de la féminité.

La pièce se termine sur l'éclatement (tant au sens propre qu'au sens figuré) des modèles féminins véhiculés par notre culture. Une femme nouvelle, sexuée et sexuelle, émerge du ventre même de la statue, une femme avec sa voix propre, prête à amorcer un dialogue neuf avec son partenaire.

Et me voici devant toi
prête à t'aimer homme neuf
prête à être aimée femme nouvelle
me voici charnelle
et pleine de têtes
.....

je suis étendue sur ton tronc
comme on
jouit dans le bien de sa peau
J'inscris chacun de mes signes sur
toi
je ne serai plus jamais nulle part
en toi en

exil de moi
parce que la chair de l'enfant
m'érotise et
me flambe seins et cuisses
d'où me voici debout devant toi
debout dans la femme au poil de
pubis
mouillé qui sort de la mer
ne me pornographise plus quand tu
trembles devant ta propre naissance
me voici devant toi debout
quand j'ai le poil du pubis mouillé
je tremble moi aussi.(12)

On est en droit de se demander quelles valeurs peuvent représenter des paroles de femmes qui, en somme, ne font que reprendre à leur compte (en les gros-

sissant et, partant, les déformant) des mythologies spécifiquement masculines.

Tout d'abord, elles isolent, tout en le soulignant, un malaise fondamental de notre culture, à savoir la primauté accordée à l'ordre, à la hiérarchie, à la recherche d'un pouvoir qui ne peut se réaliser que par et dans l'antinomie. C'est non seulement le système manichéen de nos mythes qui est remis en question ici, c'est surtout la valeur intrinsèque de ce qui est traditionnellement attribué au masculin. De plus, pouvoir se représenter et se dire comme isolée, muette et dépossédée (Kamouraska), caricaturer un mythe culturel (Les Enfants du sabbat), c'est briser le cercle, c'est n'être déjà plus ce qu'on nous dit être. C'est abandonner l'état d'objet mythique pour accéder au statut de sujet parlant. C'est déjà rejoindre cette femme à venir qui pour le moment n'est qu'une voix (Les Fées ont soif).

Une seconde tendance adoptée par la femme écrivain d'aujourd'hui opère surtout par l'exclusion, la négation de l'homme. Cette tendance semble s'affirmer de plus en plus, surtout dans le langage de l'amour. Selon la sociologue E. Sullerot, une telle négation proviendrait du fait non pas que la femme n'aime pas l'homme, mais plutôt qu'elle se préfère, elle. Ce serait en somme la manifestation d'un narcissisme élémentaire qui voit dans

l'amour une "affirmation de soi-même par le moyen magique du désir de l'homme."(13)

Une telle préoccupation du "moi" féminin, une telle délectation et complaisance, particulièrement envers son propre corps, est en tout point fidèle à la notion de féminité projetée par notre discours culturel (involution, introspection et primat de la jouissance). Elle revêt dans les écrits féminins des formes complexes et contradictoires. Dans sa forme la plus exacerbée, elle mène au dégoût de l'homme et au saphisme, qui n'est autre, pour E. Sullerot, qu'une démultiplication du narcissisme par effet de miroir. Selon la sociologue, une femme en aimerait une autre "pour continuer de s'aimer femme."(14)

Les romans de Louise Maheux-Forcier et plus spécialement le roman de Marie-Claire Blais, Les Nuits de l'Underground, se rattachent à cette lignée du roman saphique. Les Nuits de l'Underground, c'est l'histoire d'une libération individuelle, celle de Geneviève Aures, artiste sculpteur; c'en est une aussi de libération collective, celle des habituées du bar de l'Underground: libération du monde de l'homme, c'est-à-dire d'une image de la femme véhiculée par l'imaginaire masculin. C'est cette image que parodie Léa lorsqu'elle joue pour ses amies le rôle "d'une grosse fille perdue" que personne n'aime et dont l'immense faim,

qu'aucun homme ne veut apaiser, se transforme dans la solitude en "ce rêve de devenir tellement plus grosse encore, plus puissante, qu'elle pourra dévorer tous les hommes entre ses cuisses." (15) Libération pour Geneviève du monde de Jean, son amant, qui reconnaît de son propre chef: "Je n'ai pas réussi à faire de toi une vraie femme," alors que celle-ci visait surtout à "une réalisation d'abord humaine dans laquelle les réalités d'ordre sexuel ne seraient plus." (p. 113) Jean c'est aussi l'amant dont la seule présence, le seul souvenir suffisent à introduire une notion de culpabilité dans la conscience de Geneviève face à son penchant pour la femme.

La libération de Geneviève s'est tout d'abord amorcée par une recherche passionnée de la beauté dans l'art, recherche d'infini qui l'amène à "un éveil lent et sublime à la qualité et à la beauté des femmes, à cet amour qu'elle portait en elle depuis des générations." (p. 40) Cet amour se concrétise dès que son regard se pose sur Lali Dorman, aperçue une nuit d'hiver au bar de l'Underground, Lali dont la beauté lui rappelle celle de certains tableaux des grands maîtres européens. (p. 9) Si à prime abord Geneviève retrouve en Lali "la beauté, la perfection de l'art" vivant et frémissant près d'elle, elle se rend très tôt compte que, ce qui l'envoûte, ce n'est pas l'expression artistique,

mais plutôt "une femme, ou, plus précisément, sa passion pour la femme." (p. 28)

Lali Dorman est cette femme à l'allure dure et militaire qui s'impose à la fois par sa beauté et par l'acuité de son regard. Personnage complexe, elle réunit les deux aspects contradictoires de la victime et du bourreau. Enfant, elle a connu les horreurs de la guerre, femme, son amour tourne très tôt à la punition, "comme si le don de l'amour contenait pour Lali, comme pour l'araignée solitaire, le dard du châtiment." (p. 178) Délaisée par Lali, Geneviève repartira pour Paris, déçue et humiliée. Pourtant, l'échec de ses amours avec Lali ne sera pas total. A Paris, Geneviève rencontre Françoise qui à son tour attire le regard de l'artiste par sa ressemblance avec une oeuvre d'art qu'elle anime ("Le visage sorti du tombeau").

Alors que la rencontre Lali-Geneviève s'était effectuée par l'entremise d'une 'consoeur' lesbienne (Geneviève timide n'osant aborder la trop distante Lali, se contentait de l'admirer à distance), c'est Geneviève qui abordera, non sans quelque détermination et persévérance une Françoise qui à prime abord est assez réticente. Par contre Françoise n'est pas sans partager quelques traits avec Lali. Comme cette dernière, elle est très belle, c'est aussi une victime. Abandonnée

par son mari, elle a connu, après le luxe, la pauvreté.

Avec et par l'amour de Geneviève, Françoise s'acheminera vers la redécouverte de "cet être merveilleux que les femmes avaient aimé et aimé encore en elle," cet être merveilleux qui, parmi les femmes, s'abandonnait à l'extravagance de son imagination et au délire de ses sens; elle renaîtra à "sa vraie nature" qu'elle avait reniée dans la société dans laquelle elle vivait "en apparence si docile et adaptée." (p. 245) C'est à travers cette renaissance de Françoise que le lecteur prend conscience qu'un processus parallèle a opéré chez Geneviève: l'être timoré, hésitant, conscient de sa nature marginale qui aimait Lali, sera pour Françoise l'instrument même de sa renaissance à la vie.

Cet affranchissement de l'interdit, cette redécouverte du "moi" profond, cette renaissance de la femme, par la femme, pour la femme en dehors de toute référence explicite "au masculin," est soulignée tout au long du roman par une série de procédés convergents.

C'est tout d'abord, dans une dimension spatio-temporelle, le passage d'une nuit froide d'hiver qui ouvre le roman à la chaleur du soleil d'été de l'évocation finale. C'est aussi le passage de la communauté de lesbiennes de l'Underground (le nom lui-même est

assez révélateur), bar sombre et enfumé sujet aux harcèlements des policiers pour qui les filles ne représentaient "qu'un misérable gibier auquel ils n'avaient pas droit," (p. 182) hors des "chemins de la nuit" vers la campagne ensoleillée, lieu privilégié de son "explosion radiieuse." (p. 254) C'est l'image de Lali abandonnant l'armure sévère de son manteau militaire pour un short de garçon, "rayonnant de ce bonheur simple et animal qui était le sien." (p. 266) C'est enfin Françoise qui surmontant la maladie, reviendrait peut-être à Geneviève pour se créer une vie nouvelle où son intégrité demeurerait vivante. (p. 261)

Enfin, et non pas le plus négligeable, au thème fondamental de l'affranchissement répond, inscrit en filigrane dans le récit, le motif de la solidarité lesbienne face à l'interdit et à la dégradation jetés sur elle par le monde de l'homme, solidarité qui, soulignons-le, transcende dans le roman de Marie-Claire Blais toute différence raciale, sociale, culturelle et linguistique. Dans un même mouvement, à une thématique de la renaissance répond le motif de la maternité, maternité désincarnée de Lali envers le petit Eric, mais surtout la maternité mystique évoquée par la sculpture de Rodin représentant une mère enlaçant sa fille mourante et qui, aux yeux de Geneviève, figure "les diverses expressions d'une ma-

ternité morale qu'elle avait souvent eu l'occasion d'observer entre femmes." (p. 46)

Le roman de Marie-Claire Blais, Les Nuits de l'Underground se veut donc une représentation idéale du saphisme compris comme une redécouverte ou encore une renaissance à une féminité originelle, tantôt niée, tantôt perdue à travers les âges. Pris dans une telle perspective, le roman devient l'affirmation d'un "moi" féminin et, à ce titre, s'oppose à l'attitude envisagée plus haut chez Anne Hébert et chez Denise Boucher, attitude qui visait à saisir la femme comme "l'autre absolu," telle que véhiculée par notre discours culturel. Cependant, les deux pensées se rejoignent: paroles de femmes, elles réagissent tout d'abord contre le carcan du silence dans lequel la femme a été et est encore maintenue. Elles réagissent aussi contre la sensualité infantile de l'homme contemporain qui, partagé entre ses jouets mécaniques et ses autres jouets, mythiques ceux-là, soient l'épouse, mère vertueuse, gardienne de son foyer et la putain de ses bordels, a tout simplement, jusqu'à aujourd'hui, refusé à

la femme le droit de partager sa vie comme il a refusé de partager la sienne.

NOTES

1. N. Goldenberg "A Feminist Critic of Jung," Signs (Winter 1976), Vol. 2, No. 2, p. 445.
2. Cité par N. Goldenberg, p. 446. C'est nous qui soulignons.
3. L. Irigaray, Ce sexe qui n'en est pas un (Paris: Ed. de Minuit, 1977), p. 25.
4. C. Makward, "Nouveau regard sur la critique féministe" intervention au Colloque des Femmes Ecrivains d'Amérique, Université d'Ottawa, mai 1978 (à paraître).
5. D. Dinnerstein, The Mermaid and the Minotaur. Sexual Arrangements and Human Malaise (New York: Harper and Row, 1977), surtout le chapitre 6, "Sometimes you wonder if they are human." Elle cite aussi l'article de S. Washburn, "Tools and Human Evolution," dans Scientific American dont l'hypothèse se situe dans une perspective évolutionniste. Ce dernier voit dans l'adaptation à la station debout (qui pour lui marque le début de l'espèce humaine) non seulement un processus sélectif vers un élargissement du cerveau mais parallèlement un processus qui entraînant une réduction du bassin osseux aurait forcé la naissance d'un foetus plus débile et partant totalement dépendant de la mère.
6. C'est du moins ce qui ressort des travaux de D. Dinnerstein, op. citée, de M. Mead, Male and Female (New York, 1949), de H.R. Hays, The Dangerous Sex: The Myth of Feminine Evil (New York, 1964), de M. Klein, Envy and Gratitude (London, 1957).
7. L. Appignanesi, Feminity and The Creative Imagination (New York: Barnes and Nobles, 1973), "Introduction."
8. C. Makward, op. citée.
9. C. Makward, ibid.
10. A. Hébert, Kamouraska (Paris: Ed. du Seuil, 1971), p. 115. Toute référence ultérieure à cet ouvrage sera incluse à l'intérieur du texte.
11. A. Hébert, Les Enfants du sabbat (Paris: Ed. du Seuil, 1975), p. 174. Toute référence ultérieure à cet ouvrage sera incluse à l'intérieur du texte.
12. D. Boucher, Les Fées ont soif (Montréal, 1978), p. 149-150.
13. E. Sullerot, Histoire et mythologie de l'amour (Paris: Hachette, 1974), p. 34.
14. E. Sullerot; op. citée, p. 35.
15. M.-C. Blais, Les Nuits de l'Underground (Montréal: Stanké, 1978), p. 163. Toute référence ultérieure à cet ouvrage sera incluse à l'intérieur du texte.