1

MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS
STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a
(ANSI and ISO TEST CHART NO. 2)

National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file / Votre référence

Our file / Notre référence

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

Canada

LE LANGAGE, LE SILENCE ET LA FOLIE
DANS L'ÉCRITURE FÉMINISTE RÉCENTE AU QUÉBEC

par

LATIFA BELMAHDI

Thèse soumise à la "Faculty of Graduate Studies and
Research"

comme exigence partielle en vue de l'obtention de la
maîtrise ès arts
(Master of Arts)

CARLETON UNIVERSITY

Ottawa, Ontario.

Septembre 1993.

@copyright

Latifa Belmahdi, 1993

National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file / Votre référence

Our file / Notre référence

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-89766-X

Canada

Name **BELMAHDI, Latifa**

Dissertation Abstracts International is arranged by broad, general subject categories. Please select the one subject which most nearly describes the content of your dissertation. Enter the corresponding four-digit code in the spaces provided.

French

SUBJECT TERM

0355

SUBJECT CODE

U·M·I

Subject Categories

THE HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

COMMUNICATIONS AND THE ARTS

Architecture 0729
Art History 0377
Cinema 0900
Dance 0378
Fine Arts 0357
Information Science 0723
Journalism 0391
Library Science 0399
Mass Communications 0708
Music 0413
Speech Communication 0459
Theater 0465

EDUCATION

General 0515
Administration 0514
Adult and Continuing 0516
Agricultural 0517
Art 0273
Bilingual and Multicultural 0282
Business 0688
Community College 0275
Curriculum and Instruction 0727
Early Childhood 0518
Elementary 0524
Finance 0277
Guidance and Counseling 0519
Health 0680
Higher 0745
History of 0520
Home Economics 0278
Industrial 0521
Language and Literature 0279
Mathematics 0280
Music 0522
Philosophy of 0998
Physical 0523

Psychology 0525
Reading 0535
Religious 0527
Sciences 0714
Secondary 0533
Social Sciences 0534
Sociology of 0340
Special 0529
Teacher Training 0530
Technology 0710
Tests and Measurements 0288
Vocational 0747

LANGUAGE, LITERATURE AND LINGUISTICS

Language 0679
General 0289
Ancient 0290
Linguistics 0291
Modern 0401
Literature 0294
General 0295
Classical 0297
Comparative 0298
Medieval 0316
Modern 0591
African 0305
Asian 0352
Canadian (English) 0355
Canadian (French) 0593
English 0311
Germanic 0312
Latin American 0315
Middle Eastern 0313
Romance 0314
Slavic and East European 0314

PHILOSOPHY, RELIGION AND THEOLOGY

Philosophy 0422
Religion 0318
General 0321
Biblical Studies 0319
Clergy 0320
History of 0322
Philosophy of 0469
Theology 0323

SOCIAL SCIENCES

American Studies 0324
Anthropology 0326
Archaeology 0327
Cultural 0310
Physical 0272
Business Administration 0770
General 0454
Accounting 0338
Banking 0385
Management 0501
Marketing 0503
Canadian Studies 0505
Economics 0508
General 0509
Agricultural 0510
Commerce-Business 0511
Finance 0358
History 0366
Labor 0351
Theory 0358
Folklore 0366
Geography 0351
Gerontology 0578
History 0578
General 0578

Ancient 0579
Medieval 0581
Modern 0582
Black 0328
African 0331
Asia, Australia and Oceania 0332
Canadian 0334
European 0335
Latin American 0336
Middle Eastern 0333
United States 0337
History of Science 0585
Law 0398
Political Science 0615
General 0616
International Law and 0617
Relations 0617
Public Administration 0814
Recreation 0452
Social Work 0626
Sociology 0627
General 0938
Criminology and Penology 0631
Demography 0628
Ethnic and Racial Studies 0629
Individual and Family 0630
Studies 0700
Industrial and Labor 0344
Relations 0709
Public and Social Welfare 0999
Social Structure and 0453
Development 0344
Theory and Methods 0709
Transportation 0999
Urban and Regional Planning 0453
Women's Studies 0453

THE SCIENCES AND ENGINEERING

BIOLOGICAL SCIENCES

Agriculture 0473
General 0285
Agronomy 0475
Animal Culture and 0476
Nutrition 0359
Animal Pathology 0478
Food Science and 0479
Technology 0480
Forestry and Wildlife 0817
Plant Culture 0777
Plant Pathology 0746
Plant Physiology 0306
Range Management 0287
Wood Technology 0308
Biology 0309
General 0379
Anatomy 0329
Biostatistics 0353
Botany 0369
Cell 0793
Ecology 0353
Entomology 0369
Genetics 0793
Limnology 0410
Microbiology 0307
Molecular 0317
Neuroscience 0416
Oceanography 0433
Physiology 0821
Radiation 0778
Veterinary Science 0472
Zoology 0786
Biophysics 0760
General 0425
Medical 0996

EARTH SCIENCES

Biogeochemistry 0425
Geochemistry 0996

Geodesy 0370
Geology 0372
Geophysics 0373
Hydrology 0388
Mineralogy 0411
Paleobotany 0345
Paleoecology 0426
Paleontology 0418
Paleozoology 0985
Palynology 0427
Physical Geography 0368
Physical Oceanography 0415

HEALTH AND ENVIRONMENTAL SCIENCES

Environmental Sciences 0768
Health Sciences 0566
General 0300
Audiology 0992
Chemotherapy 0567
Dentistry 0350
Education 0769
Hospital Management 0758
Human Development 0982
Immunology 0564
Medicine and Surgery 0347
Mental Health 0569
Nursing 0570
Nutrition 0380
Obstetrics and Gynecology 0354
Occupational Health and 0381
Therapy 0571
Ophthalmology 0419
Pathology 0572
Pharmacology 0382
Pharmacy 0573
Physical Therapy 0574
Public Health 0575
Radiology 0575
Recreation 0575

Speech Pathology 0460
Toxicology 0383
Home Economics 0386

PHYSICAL SCIENCES

Pure Sciences 0485
Chemistry 0749
General 0486
Agricultural 0487
Analytical 0488
Biochemistry 0738
Inorganic 0490
Nuclear 0491
Organic 0494
Pharmaceutical 0495
Physical 0754
Polymer 0405
Radiation 0605
Mathematics 0986
Physics 0606
General 0608
Acoustics 0748
Astronomy and 0607
Astrophysics 0798
Atmospheric Science 0759
Atomic 0609
Electronics and Electricity 0610
Elementary Particles and 0752
High Energy 0756
Fluid and Plasma 0611
Molecular 0463
Nuclear 0346
Optics 0984
Radiation 0346
Solid State 0984
Statistics 0346
Applied Sciences 0346
Applied Mechanics 0984
Computer Science 0984

Engineering 0537
General 0538
Aerospace 0539
Agricultural 0540
Automotive 0541
Biomedical 0542
Chemical 0543
Civil 0544
Electronics and Electrical 0348
Heat and Thermodynamics 0545
Hydraulic 0546
Industrial 0547
Marine 0794
Materials Science 0548
Mechanical 0743
Metallurgy 0551
Mining 0552
Nuclear 0549
Packaging 0765
Petroleum 0554
Sanitary and Municipal 0790
System Science 0428
Geotechnology 0796
Operations Research 0795
Plastics Technology 0994
Textile Technology 0994

PSYCHOLOGY

General 0621
Behavioral 0384
Clinical 0622
Developmental 0620
Experimental 0623
Industrial 0624
Personality 0625
Physiological 0989
Psychobiology 0349
Psychometrics 0632
Social 0451

Thesis Acceptance Form

M.A. CANDIDATE

**The undersigned recommend to the Faculty of Graduate Studies
and Research acceptance of the Thesis**

"Le langage, le silence et la folie dans l'écriture"

submitted by Latifa Belahdi, B.A.

**in partial fulfilment of the requirements for
the degree of Master of Arts**

P. Saart, Thesis supervisor

Chair, Department of French

Carleton University

September 24, 1993

SOMMAIRE

Cette thèse traite de trois thèmes qui sont le langage, le silence et la folie dans deux romans d'écrivaines québécoises, Nicole Houde et Louise Bouchard. Nous avons pu remarquer que, d'une part dans La Maison du remous, la femme, issue d'un milieu rural et donc peu éduquée, n'a pas eu accès au langage. Cette inaccessibilité au langage confine la femme au silence, qui est dans ce cas synonyme d'absence de parole. Cette absence de paroles finit par conduire la femme soit à la folie, et là elle est enfermée à l'asile St-Jean-de-Dieu, soit à la mort en la forçant à se donner elle-même la mort.

D'autre part, dans les Images, Isaac, la narratrice ne peut que constater l'absence livresque de modèles au féminin. Elle remarque ainsi que le seul rôle joué par la femme est celui de victime. Elle prend la décision alors de lutter contre ce qui semble être le destin de la femme. Refusant de s'identifier à Ophélie, qui est le symbole même de la folie et donc de vivre par procuration à travers des livres, elle décide de prendre en charge sa propre vie en quittant la fiction où elle vivait. Ayant refusé le silence livresque et ayant refusé la folie, la narratrice accède au langage et à un statut de sujet.

En conclusion, nous nous sommes rendus compte que le seul moyen qui restait à la femme d'accéder à un statut de sujet était, d'abord, de s'affirmer en tant que femme et ensuite d'acquérir un langage approprié qui lui permettrait ainsi d'échapper au rôle de victime.

REMERCIEMENTS

Nous tenons à remercier Mme Patricia Smart, directrice de notre thèse, qui a su tout au long de la réalisation de ce travail prodiguer conseils et encouragements.

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE	i
INTRODUCTION	1
La folie et les femmes	1
Quelque chose qui cherche à se dire	5
Visée de la thèse	9
CHAPITRE I	
<u>LA MAISON DU REMOUS DE NICOLE HOUDE:</u>	
<u>UN ROMAN DE LA TERRE «AU FÉMININ»</u>	14
I <u>Un langage qui n'est pas fait pour elles</u>	17
L'absence de nom	17
Une traduction au féminin	18
L'absence de traduction	19
Une langue qui tue	21
II <u>Le silence et la quête de soi</u>	25
L'espace de la mère: la cuisine	27
Un voyage initiatique au féminin	29
Le voyage	31
L'initiation	35
Rédemption ou condamnation?	39
III <u>La folie ou les «refoulées de la culture»</u>	45
La folie au sens propre	47
La folie au figuré	51
Conclusion	56
CHAPITRE II	
<u>LES IMAGES DE LOUISE BOUCHARD:</u>	
<u>L'ABSENCE DE MYTHES ET DE MODÈLES LIVRESQUES</u>	57
I <u>Le silence ou l'absence livresque</u>	59
L'histoire de la fille de Jephté	61
II <u>La folie: symptôme de la non-identité</u>	69
La folie d'Ophélie	69
III <u>Le langage: ré-écrire un texte fondateur</u>	72
Isaac au féminin	75
Dorothée la mère	78
«Abrame» au féminin	81
«Je Suis» ou «Quelqu'un» au féminin	83
L'abandon des fictions et le retour à la réalité	84
CONCLUSION	89
BIBLIOGRAPHIE	95

INTRODUCTION

Les discours savants sur la folie [...] laissent entendre que le fou est fondamentalement un raté de l'espèce, et c'est pourquoi une imagerie de *monstre* hante le discours psychiatrique. Cette imagerie, avec l'altérité radicale qu'elle suppose, tend à exclure le fou de la commune humanité. Elle tend également à nous faire oublier que quelque chose se dit à travers la folie, quelque chose que nous refusons souvent d'entendre pour préserver un équilibre précaire ou un ordre familial ou social gangrené¹.

Toute l'éducation traditionnelle de la femme tend à lui enlever le sens du langage, à la rendre muette au figuré et parallèlement bavarder au propre, à la priver de l'arme naturelle de l'espèce humaine qui n'a à sa disposition ni griffes, ni bec, pour la convaincre ensuite qu'elle est faible et ne peut survivre qu'au prix d'une soumission².

La folie et les femmes

La folie, maladie étroitement liée au social, a longtemps été considérée comme une "maladie de femmes". Cette image de la folie liée à la femme remonte à l'antiquité grecque, où le mot "hystérie" a son origine. En effet, écrit Roland Jaccard, «la notion d'hystérie vient des anciens Grecs qui appliquaient ce terme uniquement aux maladies de femmes dont on expliquait

¹ Roland Jaccard, La folie, Paris, P.U.F., Coll. "Que sais-je?", 1979, p. 6.

² Claudine Hermann, Les Voleuses de Langue, Paris, Editions des Femmes, 1976, p. 19.

la cause par le mauvais fonctionnement de l'utérus (hysteron)»¹.

Il est évident que cette association complexe femme/utérus/hysteron/folie ne peut en aucun cas s'adresser à un homme; les Grecs ont tout simplement agi comme si les hommes, n'ayant pas d'utérus, ne pouvaient souffrir de cette maladie. Les hommes sont à l'origine de ce mot "hysteron", mais ils ont bien pris soin de s'exclure de cette maladie. Cet acte, en apparence bien innocent, peut être vu comme un moyen d'exclure la femme de "leur" société. Depuis ce temps, l'association "femme-folie" n'a pas été fondamentalement remise en question, surtout pas par des hommes qui se mettaient ainsi du côté de la raison.

Traditionnellement, la société masculine où on évolue n'a accepté la femme que lorsque celle-ci occupait une position de mère ou/et d'épouse: dans le premier cas, elle enfante, et dans le deuxième cas, elle s'occupe de son mari et de la maison. Cependant on se rend vite compte que lorsque la femme ne correspond plus à l'image de la Vierge Marie, elle n'est plus honorée par la société patriarcale; elle est même rejetée. Mais est-ce que cela revient à dire que toute femme rejetée par cette société est folle? Nous ne le pensons pas du tout; tout ce que nous voulons mettre en évidence ici c'est que la société patriarcale ne cherche pas à comprendre la femme et préfère opter pour une solution de facilité: trop

¹ Roland Jaccard, op. cit. p. 74.

souvent, on a eu tendance à enfermer la femme qui menace l'ordre établi; et pour se défendre, la société patriarcale dira qu'elle le fait pour son bien.

Il n'est donc pas surprenant qu'on retrouve plus de femmes que d'hommes dans les instituts psychiatriques. Les chiffres avancés par Phyllis Chesler sont là pour le prouver: «From 1960 to 1968, American women comprised sixty one per cent of patients in private hospitals»⁴; ce à quoi elle ajoute: «Adult women currently compose two thirds of the patients in Community Mental Health Centers and in private psychotherapeutic treatment»⁵. On est choqué quand on lit ces chiffres, surtout lorsqu'on sait qu'ils ne remontent qu'à une vingtaine d'années. On incarcère un homme lorsqu'il commet un méfait, mais on place une femme dans une institution psychiatrique pour ce qu'elle ne fait pas, ou plus précisément lorsqu'elle ne fait pas ce que l'on attend d'elle et de son rôle de femme(!).

Fait encore plus étonnant: les instituts psychiatriques dont on parle ont été créés au XIXe siècle par des médecins et d'autres autorités dont 95% étaient des hommes. Ces instituts, qui au départ étaient considérées comme des maisons de soins, ont vite fait d'évoluer pour devenir de vraies "prisons" où il pouvait arriver que les femmes y soient

⁴ Phyllis Chesler, Women and Madness, New-York, Ed. Avon, 1972, photo 7, p. 168.

⁵ Ibid., p. XXII.

enfermées par des maris trop soucieux de garder leur indépendance, ou trop jaloux du succès professionnel de leurs femmes. A ce sujet, Phyllis Chesler cite l'exemple de quatre femmes enfermées dans un asile psychiatrique sur l'ordre de leur mari respectif; ces derniers redoutaient le succès de leur femme sur le plan professionnel⁶. Selon elle, une "double norme" -- l'une pour les femmes, l'autre pour les hommes -- a toujours régné dans le domaine de la psychiatrie:

Clinicians, most of whom are men, all too often treat their patients, most of whom are women, as "wives" and "daughters", rather than as people: treat them as if female misery, by biological definition, exists outside the realm of what is considered human or adult. A double standard of mental health -- and humanity -- one for women, another for men, seems to good-naturedly and unscientifically dominate most theories -- and treatments -- of women and men⁷.

Jaccard écrivait en 1979: «c'est effectivement la société qui définit les normes de pensée et de comportement; c'est elle qui assigne ses limites à la folie ...»⁸. En lisant cette déclaration, on ne peut s'empêcher de préciser que la société dont il s'agit est celle du "Père", puisqu'en Occident, ce sont les valeurs du Père qui ont longtemps dominé et qui dominent toujours d'ailleurs. La femme, déjà exclue en

⁶ Pour une lecture plus approfondie sur le sujet, on pourra se référer au premier chapitre du livre de Phyllis Chesler, Women and Madness, op. cit.

⁷ Ibid., p. XXI.

⁸ Roland Jaccard, op. cit. p. 12.

tant que sujet féminin, l'est doublement lorsqu'elle ne possède plus toute sa raison. On peut penser que si l'homme se dépêche d'exclure cette femme-folle de "sa" société, c'est peut-être pour ne pas affronter certains aspects de sa propre personnalité, car, comme l'écrit Foucault, le fou représente «l'image de ce qui menace chacun».

Quelque chose qui cherche à se dire

L'idée que la folie est plus féminine que masculine a donc longtemps prévalu. Ce n'est que vers le début des années 1970 que cette association de la folie avec la femme, c'est-à-dire cette exclusion de la femme par la société patriarcale, est enfin remise en question; la tâche était alors, pour les femmes en général et les féministes en particulier, de démontrer que la raison patriarcale étant la norme de la société, la folie "féminine" méritait d'être explorée selon de nouvelles optiques. Des écrivaines, telle France Théoret, des psychologues telle Phyllis Chesler, se sont employées à démontrer que la folie pouvait être autre chose que le négatif de la raison. France Théoret, par exemple, se demande s'il serait «toujours préférable de croire que la déraison est celle de l'autre¹⁰». Elle nous explique que l'homme, ayant établi les normes de la société, pense que lui est à l'abri de

⁹ cité par Roland Jaccard, op. cit., p. 10.

¹⁰ France Théoret, Entre Raison et Dérison, Montréal, Les Herbes Rouges, 1987, p. 16.

la déraison et que seule "l'autre" peut être déraisonnable. Ainsi se décharge-t-il de toute la partie de sa propre psyché qui échappe à la raison en la projetant sur l'"autre" (c'est-à-dire la femme).

Vue par des féministes, la folie prend donc des significations nouvelles. Elle n'est plus cette maladie mentelle, exclusive aux femmes qui sont enfermées dans des institutions psychiatriques, pour être réduites au silence total, mais devient le symptôme du refoulé de toute une société et une culture.

Phyllis Chesler a consacré un livre entier à une soixantaine de femmes enfermées dans des instituts psychiatriques. Au fil des entrevues, elle a recueilli leurs bouleversants témoignages. Elle leur a prêté la langue. Elle s'est mise à leur écoute. Parfois leur "soi-disante" folie a fini par faire sens et on s'est aperçu alors que ces femmes avaient été étouffées, privées de la parole, comme leurs aïeules l'avaient été pendant des siècles. Privée de ses droits pendant toutes ces années, la femme en général et la "folle" en particulier retrouvent enfin la parole à la fin du XXe siècle.

Dans sa célèbre Histoire de la folie à l'âge classique¹¹

Michel Foucault écrivait :

la démence est reconnue par la plupart des médecins
parmi les autres espèces morbides; mais non pas

¹¹ Michel Foucault, Histoire de la folie à l'âge classique, Paris, Editions Gallimard, 1972.

définie dans son contenu positif et concret. Tout au long de ces deux siècles, elle persiste dans l'élément du négatif toujours empêchée d'acquiescer une figure caractéristique¹².

D'une façon semblable, Roland Jaccard écrivait en 1979: «[T]outefois, il serait erroné d'inscrire la folie uniquement sur le registre du négatif, comme le font aussi bien la psychiatrie que le sens commun¹³». L'aboutissement à la folie n'est peut-être que le résultat d'un long silence; il se peut que ces personnes dites «folles» avaient quelque chose à dire, mais on a refusé de les écouter. On peut alors penser comme France Théoret que «la folie est directement liée à un dérèglement du langage»¹⁴; et plus spécifiquement que la femme, exclue du langage d'abord et de la société ensuite, n'a pas eu la chance d'utiliser la langue et de la mettre à son service.

Dans ce sens, la folie symbolise finalement le non-dit de la femme; tout ce qu'elle n'a pas pu dire, et qu'elle a été forcée de garder pour elle. Ce "trop-plein" en elle n'a pas d'autres alternatives que de s'exprimer à travers sa folie. Ce non-dit, cette "parole avortée" commence à peine à s'exprimer aujourd'hui. Le côté positif de cette folie -- négativisée par la société patriarcale -- émerge enfin. Et «c'est cette femme aliénée d'elle-même que les écrivaines nous

¹² Ibid. p. 270.

¹³ Roland Jaccard, op. cit. p. 6.

¹⁴ France Théoret, op. cit. p. 55.

présentent dans leurs oeuvres et chez qui elles étudient l'évolution vers la découverte de soi¹⁶», de dire Christl Verduyn.

La folie était en fait un symbole de la perte d'une identité; on peut donc supposer que la quête de soi, la quête d'une identité enraierait cette folie dans «la découverte de soi». C'est à cette tâche difficile que plusieurs écrivaines se sont attelées. Cependant, il faut reconnaître que cette quête serait beaucoup plus simple si la société changeait, et si la raison des hommes n'était plus la norme.

Donc pour comprendre cette folie, et pour tenter de faire sortir la femme de l'état d'exclusion où elle se trouve, il faut tout d'abord briser le silence. Il faut bien savoir que la plupart du temps, la folie est le résultat d'une longue mise à l'écart de la femme par rapport à la langue dans la société patriarcale. Elle est tenue à l'écart, dans le sens où la langue n'est pas faite pour elle; elle ne sait pas l'utiliser, ou n'a tout simplement pas le droit de l'utiliser. En effet, la femme a longtemps été -- et est toujours dans certains pays orientaux -- réduite au silence. Lorsqu'on dit réduite au silence, on le dit aussi bien au sens propre qu'au sens figuré, car même quand la femme parle, elle ne "dit rien": la société patriarcale fait la sourde oreille; si par

¹⁶ Christl Verduyn, «L'écriture contemporaine: une écriture de la folie?», dans Barbara Godard (Ed.), Gynocritics/La Gynocritique: approches féministes à l'écriture des Canadiennes et Québécoises, Toronto, ECW Press, 1987, p. 73.

contre elle en dit trop, elle n'est pas plus écoutée.

Claudine Hermann écrit à ce propos :

Cependant la femme toujours qualifiée de "bavarde" a été longtemps muette, non seulement parce qu'elle n'a jamais eu voix au grand chapitre de la société, mais parce qu'il a toujours été indécemment -- prostituée vouée à "la loi du silence" ou femme du monde "rompue" aux convenances -- qu'elle s'exprime sur ce qui fait sa particularité¹⁶.

La seule solution pour la femme serait alors de sortir de ce long silence dans lequel elle était plongée, en essayant de "s'approprier" la langue. On est conscient que cette opération est quasiment impossible, quand on sait que la langue est faite pour l'homme. Il s'agit, pour la femme, de rompre ce cercle vicieux, car: «Quand on n'ose pas s'exprimer, quand on n'ose pas parler et quand ce que l'on voudrait dire est trop impérieux, on devient hystérique¹⁷», de dire Claudine Hermann. Elle ajoute:

le langage est réprimé chez la femme dès son enfance par son éducation, et [...] si par hasard il n'en est pas ainsi, elle accède encore à un langage qui n'est pas le sien, un langage d'hommes, aliénant par définition¹⁸.

Visée de la thèse

Cette thèse traitera de deux romans québécois relativement récents, écrits l'un en 1985 et l'autre en 1986, de deux écrivaines de la nouvelle génération¹⁹. Ces deux

¹⁶ Claudine Hermann, op. cit. p. 18.

¹⁷ Ibid., p. 80.

¹⁸ Ibid., p. 29.

¹⁹ Par nouvelle génération, on entend les écrivaines arrivées après la génération "féministe" des années 1970.

romans seront étudiés par rapport à trois thèmes interdépendants et communs aux deux romans: le langage, le silence et la folie. Quoique écrit la même année, ces deux romans se situent à des époques et à des endroits très différents.

Le premier roman, La Maison du remous²⁰ de Nicole Houde, couvre une période d'un demi-siècle allant de 1895 à 1949. Ce roman canadien-français de la terre «au féminin» retrace l'histoire d'une femme, Laetitia, poussée à la folie par une vie de sexualité conjugale violente, de grossesses annuelles et d'un manque de pouvoir étroitement relié à son exclusion du langage. Le roman gravite autour de ce personnage en particulier et autour de tout un monde féminin en général.

Le deuxième roman, Les Images²¹ de Louise Bouchard, se situe dans une époque plus contemporaine et dans un milieu plus urbain, donc très différent de celui du roman précédent. Isaac²², le personnage principal est une adolescente qui est à la recherche d'un modèle livresque «au féminin» qui pourrait d'une manière ou d'une autre lui servir de guide et de modèle. Une amie, Dorothée, qui porte aussi le nom de Rose, et en qui

²⁰ Nicole Houde, La Maison du Remous, Montréal, Editions La Pleine Lune, 1986. Les numéros, entre parenthèses dans le chapitre I, renvoient aux pages de cette édition.

²¹ Louise Bouchard, Les Images, Montréal, Editions Les Herbes Rouges, 1985. Les numéros, entre parenthèses dans le chapitre II, renvoient aux pages de cette édition.

²² Bien qu'elle ait pris un prénom masculin, Isaac, la narratrice est en fait une jeune adolescente.

Isaac voit sa «protectrice», lui servira de guide dans cette quête. Au fur et à mesure que la narratrice avance dans sa quête, elle découvre que ce ne sont que des victimes silencieuses qui "peuplent" les livres. Évoluant dans un monde de fiction, la narratrice oublie la réalité et ne pense même plus à se prendre en charge. Elle s'identifie tour à tour aux victimes auxquelles elle fait allusion: la fille de Jephté, Iphigénie, Ophélie... Effrayée à l'idée de devenir elle-même une autre victime qui sombrerait dans la folie, telle Ophélie, la narratrice décide de s'approprier le rôle du fils biblique sauvé, Isaac. "Cachée" sous ce rôle et protégée par son amie Dorothée, Isaac pense échapper à «la violence des pères²³». Cependant, la maladie de son amie et guide Dorothée la sort de son monde de fiction. Les rôles se renversent et Isaac se voit obligée de mater à son tour Dorothée. À la fin du roman, Isaac accède enfin au rôle de sujet puisqu'elle devient elle-même guide pour une autre adolescente.

Nous tenons à préciser que cette thèse est une étude restreinte faite par rapport aux trois thèmes que nous avons déjà mentionnés: le langage, le silence et la folie. Notre travail consistera à montrer le lien qui existe entre ces

²³ Nous avons emprunté cette expression à Patricia Smart de son article «Prométhées au féminin: l'écriture d'une nouvelle génération de femmes», in Voix et Images: littérature québécoise, Vol. XII, numéro 1, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1986, p. 146.

trois thèmes et le personnage principal féminin dans chacun des livres. Le premier chapitre traitera du roman la Maison du remous. Nous avons divisé ce chapitre en trois parties traitant chacune d'un de ces thèmes. Le deuxième chapitre traitera du roman Les Images. Comme pour le chapitre précédent, nous avons divisé celui-ci en trois parties, chacune d'elles traitant d'un de nos trois thèmes. Un changement dans l'ordre d'apparition des thèmes reflétera toutefois l'évolution qui s'est produite en un demi-siècle, autrement dit, de l'époque évoquée dans le roman de Nicole Houde à l'époque contemporaine évoquée par Louise Bouchard.

Laetitia, le personnage principal de La Maison du remous, n'aborde pas la question de la langue ou de sa place dans la société patriarcale de la même façon que le fait Isaac, la protagoniste des Images. Quoique les problèmes rencontrés par les deux femmes soient toujours les mêmes (il est toujours aussi difficile à la femme d'accéder à la langue du père, d'exister en tant que sujet,...), Isaac semble être plus "armée" que Laetitia pour affronter de tels problèmes, ayant bénéficié non seulement de plus d'éducation, mais aussi de l'aide et du soutien d'une de ses semblables.

Si on regarde plus attentivement les titres des ouvrages critiques féministes⁴, on s'aperçoit que l'on peut les

⁴ Man made Language de Dale Spender, Les Voleuses de langue de Claudine Hermann, Diving Deep and Surfacing: Women Writers on Spiritual Quest de Carol Christ, Archetypal Patterns in Women's Fiction d'Annis Pratt, Masques of Morality: Females in Fiction de Johan Aitken, pour ne citer que ceux-là.

classer sous deux rubriques distinctes mais interdépendantes: **le langage et l'identité de la femme**. N'ayant pas réussi à accéder à la langue, la femme n'a pas réussi non plus à accéder à un rôle de sujet dans la société. D'après Dale Spender, la langue est «man made», et l'homme refusant de partager son pouvoir, la femme ne peut se faire que «voleuse[...] de langue» pour reprendre l'expression de Claudine Hermann. Ce n'est donc qu'en s'emparant de la langue que la femme peut parvenir à s'affirmer en tant que sujet. On remarque que l'on est toujours en présence des mêmes problèmes que ceux rencontrés par la génération des écrivaines féministes des années 1970. Même si les femmes ont marqué beaucoup de points en ce qui concerne leur place dans la société patriarcale et l'institution littéraire, les deux romans que nous allons étudier indiquent qu'elles ont encore un long chemin à parcourir.

CHAPITRE I

LA MAISON DU REMOUS DE NICOLE HOUDE:

UN ROMAN DE LA TERRE «AU FÉMININ»

Dans son étude féministe de la littérature québécoise Écrire dans la maison du père, Patricia Smart montre que la tradition du roman de la terre canadien-français est entièrement masculine: c'est-à-dire que ces romans présentent habituellement une intrigue construite en fonction d'un protagoniste masculin et relèguent les personnages féminins à un statut d'objet, de "reflet" du personnage masculin, et de support silencieux de «son histoire à lui²⁵».

Dans ce chapitre nous allons examiner un roman de la terre "au féminin", écrit en 1985, bien après l'apogée du genre autour de 1900-1940. La Maison du remous de Nicole Houde est en effet une "ré-vision" de l'univers du roman de la terre selon une optique féministe -- une exploration de toute la folie incipiente cachée par le rôle de la mère et épouse obéissante imposé aux personnages féminins de ces romans. Autour d'un personnage central, Laetitia, Nicole Houde explore quatre générations de femmes: la mère de Laetitia, ses soeurs (Alvana, Marie, ...), ses enfants (Gertrude, Ghislaine,

²⁵ Patricia Smart, Écrire dans la maison du père: l'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1988, p. 34.

Julienne, Jocelyne, Marie-Paule...) et enfin ses petits-enfants.

Forcée d'aider sa mère dans les tâches ménagères, et d'en prendre la relève à sa mort, Laetitia n'a pas l'occasion de poursuivre ses études; croyant échapper à la tutelle de son père, elle décide de se marier avec William, un garçon du village. Dix jours après son mariage, elle réalise qu'elle a quitté son père pour un autre "père": son mari. Refusant de mener la même vie que sa mère, elle décide de prendre la fuite. Malheureusement cette tentative est un peu tardive puisque Laetitia attend déjà un enfant de William. Cette situation ne s'arrange pas, car avec le temps et avec tous ses enfants Laetitia se révèle être une femme "impuissante", emprisonnée dans le rôle de "mère-épouse" dont elle ne parvient pas à se libérer. Son statut social et le milieu où elle évolue ne lui permettent pas d'accéder au langage, c'est-à-dire s'exprimer. Malgré elle, elle répète l'histoire de sa mère et de sa grand-mère. N'ayant aucun contrôle du langage, Laetitia craint d'être enfermée à l'asile comme sa grand-mère l'avait été avant elle; elle se réfugie alors dans le silence, pensant qu'ainsi elle ne sera pas enfermée. Mais agissant de la sorte, elle met son existence en danger puisqu'elle ne peut plus s'exprimer, ni prendre en charge sa propre vie. Elle permet aux deux figures patriarcales que sont son père et son mari de décider de sa vie. À la fin du roman, on réalise le prix du silence de Laetitia: elle est enfermée à l'asile

Saint-Jean-de-Dieu.

Nicole Houde porte un regard nouveau sur les femmes de cet univers, qu'elle décrit génération après génération. Pour la première fois depuis longtemps on parle enfin de femmes, de leur univers (la cuisine), de leur souffrance (lors des accouchements successifs); bref de leur existence dans toutes ses dimensions auparavant refoulées.

Nous proposons dans un premier temps de faire une étude du thème du langage et de son utilisation dans ce roman et de voir comment il se relie à l'existence des personnages féminins. Dans un second temps, nous nous intéresserons au silence du personnage principal. Nous essaierons de le définir par rapport au langage; nous tenterons de voir par la suite comment le silence peut déboucher sur une quête de soi dans un voyage initiatique. Pour finir, nous regarderons de plus près comment le silence et le voyage initiatique peuvent aboutir à la folie et dans quelle mesure cette folie féminine est un produit de la société patriarcale.

I Un langage qui n'est pas fait pour elles

Dans cette première partie, nous étudierons le langage et la façon dont le personnage principal l'emploie. En effet ce roman au féminin de Nicole Houde s'attarde sur l'utilisation du langage par la femme, ou plutôt, devrait-on dire, sur la tentative de cette dernière d'utiliser la langue. La femme n'arrive pas à faire sienne la langue patriarcale; elle éprouve beaucoup de difficultés à s'en servir et à faire sens avec elle. Tout ce qu'elle parvient à faire c'est du "non-sens" qui finit toujours par se retourner contre elle. La "non-maîtrise" de la langue patriarcale empêche la communication avec les autres en général et avec ses enfants en particulier.

L'absence de nom

L'apparition du langage se manifeste curieusement dans son absence. En effet plusieurs exemples de l'absence de communication nous sont donnés tout au long du roman: à commencer par la mère de Laetitia, qui n'a même pas de nom. Déjà à ce stade, la femme en tant que sujet "n'existe pas", puisqu'on ne prend même pas la peine de la nommer; ses enfants se trouvent dans l'impossibilité par conséquent de s'adresser à elle proprement en tant qu'être humain. Cette femme n'est connue que comme la "mère" de Laetitia et des autres enfants et comme "l'épouse" de Johnny; son rôle s'arrête à celui de

mère/épouse. D'ailleurs même Laetitia ne connaît pas le nom de sa mère:

[...] Laetitia ne sait pas le prénom de sa mère. Elle ne l'a jamais su. Elle pourrait s'adresser à sa mère en l'appelant garde-robe, poubelle, maudite vache.

(p. 50)

Dans ces exemples, la mère de Laetitia prend la place des compléments d'objet "garde-robe, poubelle, maudite vache", la fonction de sujet lui étant refusée. En tant que femme, en tant que nom, elle n'existe pas, car la nommer serait lui donner une identité et ceci signifierait son acceptation par la société patriarcale comme l'égale des hommes.

Une traduction au féminin

Cette "femme sans nom" éprouve beaucoup de difficultés à s'exprimer, et lorsqu'elle s'exprime, c'est en renversant ses phrases: «Soudain cette femme, dont Laetitia ignore le prénom, se met à rire, de la même façon qu'elle demande: "Veux-tu mettre le linge propre dans la poubelle"» (p. 19)? Ce à quoi Laetitia ajoute: «Les mots sont à l'envers...» (p. 12). Fait remarquable cependant, cette langue "à l'envers" de la mère de Laetitia est accessible à sa fille: un bel exemple de la façon dont les femmes se comprennent entre elles malgré leur "handicap" langagier. Lorsque la mère a dit: « "Laetitia, va mettre le linge propre dans la poubelle". [...] Laetitia s'est dirigée vers la garde-robe et y a rangé le linge propre» (p. 12). Laetitia a très bien compris que sa mère en disant

"poubelle" voulait en fait parler de la "garde-robe". Elle a fait elle-même la traduction. Comme s'il s'agissait d'un mal héréditaire, Laetitia, lorsqu'elle deviendra mère à son tour, devra elle aussi se surveiller, lutter pour ne pas mettre les mots à l'envers :

Laetitia s'applique à ne pas renverser les mots. En demandant à Ti-Louis d'allumer le bois dans le poêle, elle a failli dire : «Éteindre». Elle se surveille de la même manière...

(p. 60)

L'absence de traduction

Il est intéressant de noter, cependant, que lorsque le même phénomène se produit avec Ti-Gé, le frère de Laetitia, il n'y a plus aucune traduction qui se produit. Ti-Gé obéit au pied de la lettre aux ordres :

Avant le souper, en voulant vider l'eau de la casserole, il a échappé les patates bouillies par terre, dans le coin où on jette les déchets. Sa mère s'était trompée de mot, machinalement Ti-Gé lui avait obéi.

(p. 12)

C'est ainsi que l'on peut dire qu'entre Laetitia et sa mère existe une certaine complicité féminine. Claudine Hermann explique cet état de fait par ces mots : «Toute femme sait qu'il existe à l'intérieur du langage un micro-langage bourré de clins d'oeil et d'allusions qui lui est spécifiquement destiné»²⁶. Et Laetitia, contrairement à Ti-Gé, a su déchiffrer ce «micro-langage». On apprend aussi que :

²⁶ Claudine Hermann, op. cit. p. 9.

Tous les jours, les mots revenaient à l'envers. Elle se disait que cela ressemblait au raccommodage: il fallait que le pantalon soit à l'envers pour être réparé. Mais les mots avaient-ils besoin d'être réparés?

(p. 12)

Si les mots ont besoin "d'être réparés", c'est parce que la langue patriarcale reste "étrangère" pour les femmes, comme l'explique très bien Nicole Brossard :

La magie des mots [...] est lié[e] au fait d'avoir bien assimilé la langue (faire un bon usage lexical, grammatical et syntaxique), mal assimilé (faire un usage erroné de plusieurs mots) et non assimilé (manquer de vocabulaire, ne pas subordonner les mots, établir le contact à l'aide d'un collage expressif) la langue étrangère⁴⁷.

Apparemment donc, la mère de Laetitia a mal assimilé la «langue étrangère». Tandis que Laetitia est là pour "raccommoder" cette "mauvaise assimilation", Ti-Gé, lui -- un représentant du genre masculin -- ne fait que mettre en évidence cette "mal-assimilation" en obéissant *stricto sensu* aux ordres. Là où on pourrait parler de continuité entre Laetitia et sa mère, il s'agit davantage de rupture entre Ti-Gé et cette dernière. Comme les femmes qui n'ont pas accès à la "langue du père", Ti-Gé est dans l'incapacité de comprendre ce "langage codé au féminin", ou ne fait tout simplement pas l'effort de le comprendre.

Pour ne pas avoir su décoder les paroles de sa mère, Ti-Gé est menacé d'être battu avec la strap. D'ailleurs, on remarquera que cette strap est essentiellement là pour les

Nicole Brossard, «De radical à intégrales», La Lettre Aérienne, Montréal, Éditions du Remue-Ménage, 1987, p. 92.

garçons: Ti-Gé, Gratien et Ferdinand. On a l'impression que les femmes veulent prendre une revanche. Elles n'accèdent peut-être pas au langage mais elles accèdent à la *strap*; l'utilisation de cette *strap* est le seul moyen pour ces femmes de se faire comprendre. Et Laetitia, tout comme sa mère, a recours à la *strap* pour se faire comprendre, c'est-à-dire remettre les mots à l'endroit et leur donner ainsi un certain sens.

Une langue qui tue

L'incapacité d'exprimer tout sentiment rend les femmes muettes et leur fait utiliser un vocabulaire impropre. Non seulement la langue du Père ne leur rend-elle pas service; mais elle les conduit à la mort. C'est ce qui se produit avec Alvana, la soeur de Laetitia, qui à une lettre près s'est suicidée: mais la lettre "r" manque, et au lieu d'avoir: «Prendre l'amour quand il se présente» (p. 120, nous soulignons), on a: «Pendre l'amour quand il se présente. Alvana s'est réveillée ce matin avec des mots qu'elle a renversés au cours de la journée» (p. 120, nous soulignons). Le deuil et la désolation de Laetitia, après la mort de sa soeur, se traduisent en effet par une rage contre les mots: «Si les mots avaient un corps, si les mots pouvaient être touchés, Laetitia les tuerait» (p. 120). Il faut bien comprendre qu'en voulant tuer ces mots, c'est la société patriarcale toute entière que vise Laetitia; c'est cette

dernière qui a fait les mots et c'est encore elle qui les possède. En effet, «language has been literally man made», écrit Dale Spender; ce à quoi elle ajoute:

It is still primarily under male control [...]. This monopoly over language is one of the means by which males have ensured their own primacy and consequently have ensured the invisibility or other nature of females, and this primacy is respected while women continue to use, unchanged, the language which we have inherited²⁸.

Le cas d'Alvana suggère justement que le langage fait par les hommes ne sert que les hommes. Les seules victimes en sont les femmes -- d'ailleurs le mot "victime" n'est-il pas au féminin?! Comme si une victime ne pouvait être qu'une femme. Alvana n'a pas pu faire la différence entre les deux verbes "prendre" et "pendre" qui sont presque identiques. En en déformant le son, elle en a déformé le sens; enceinte et rejetée par sa famille, Alvana n'a pas eu d'autres solutions que de se donner la mort en se pendant. Au sujet des sons et des sens déformés, Nicole Brossard évoque la très belle image des femmes qui se reconnaissent entre elles parce que toutes parlent la langue patriarcale avec «un accent»:

Ce qui caractérise les personnes qui ont un accent, c'est qu'elles déforment les sons et que par conséquent elles risquent de mettre l'accent, c'est-à-dire d'amplifier là où ça ne se fait pas. Il suffit de peu pour que God devienne Dog, il suffit de rien pour que lorsque je prononce "elle est comme on nomme" on entende "elle est comme un homme"²⁹.

²⁸ Dale Spender, Man Made Language, London, Routledge & Kegan Paul, 1985, p. 12.

²⁹ Nicole Brossard, op. cit. p. 92.

Ce à quoi elle ajoute: «La magie des mots est ce parcours et ce par quoi nous pouvons aussi transformer la réalité ou le sens que nous donnons à la réalité»³⁰. Il est clair d'après ces quelques phrases que Laetitia, sa soeur Alvana, et toutes ces femmes de la terre, n'ont pas encore su accéder à «la magie des mots» et n'ont pas encore pu «transformer cette réalité». Ces femmes n'ont pas reçu l'éducation nécessaire pour tenter de changer la langue du Père. Dans ce roman, le seul moyen qui reste aux femmes d'échapper à une mauvaise utilisation du langage est tout simplement de ne pas l'utiliser; mais à ce moment-là elles risquent de tomber dans l'autre piège qui guette les femmes -- celui du silence.

En attendant de trouver son propre langage, Laetitia décide justement de garder le silence:

Tant que les mots conduiront des femmes à une corde, tant que le seul mot qui lui importe ne sera pas une réalité, elle résistera aux mots, elle demeurera silencieuse.

(p. 123)

La critique Johan Aitken décrivait une situation similaire par ces mots: «Since our language not only defines but imprisons us, it is difficult to employ it to free ourselves from its chains»³¹. Face à cette impossibilité de transformer la réalité par le langage, il n'est pas surprenant que certaines femmes choisissent de garder le silence.

³⁰ Ibid., p. 92.

³¹ Johan Lyall Aitken, Masques of Morality: Females in Fiction, Toronto, The Women's Press, 1987, p. 35.

Génération après génération, on ne remarque aucune amélioration dans le sort de ces femmes; le seul héritage qu'elles se transmettent de mère en fille est la mauvaise utilisation de la langue "étrangère" qui, au lieu de se démystifier, devient plus étrangère encore. Laetitia, qui en veut à sa mère pour les "mots renversés" et pour sa mauvaise utilisation du langage, ne fait rien pour améliorer cet état de choses. Au contraire, elle se trouve à son tour en train de renverser les mots, la même chose se produisant encore et toujours. Devenue mère à son tour, elle donne l'éternel ordre à sa fille:

Mets le linge propre dans la poubelle, Ghislaine
[...] Tous les mots que sa mère renverse: avoir les
pieds en haut, la tête en bas. Ghislaine se sent
comme les mots de sa mère en déséquilibre constant,
les mots tomberont un jour, elle-même tombera.

(p. 92)

II Le silence et la quête de soi

Comment dire les langues muettes et la voix blanche? Comment faire pour que chaque mot ne soit de trop, dès lors qu'il vise à faire entendre le "taire" et à se taire? A vouloir m'intéresser à la fois à la parole et à ses éloquences, je n'ai pu que m'écarter des discours psychanalytiques accordant à la parole majuscule une place privilégiée sinon exclusive³²».

Étrangères à la langue du Père, les femmes peuvent donc préférer protéger leur vie en gardant le silence. Elles peuvent renoncer à se servir de la langue patriarcale, car comme le soulignent Mary Field Belenky et al.: «Words [are] perceived [by women] as weapons. Words [are] used to separate and diminish people, not to connect and empower them³³».

Si les femmes s'enferment dans le silence, c'est donc un silence éloquent. En effet, de peur d'être internée, Laetitia et les autres personnages féminins du roman doivent garder le silence; c'est ainsi que «Laetitia était parvenue à se taire pendant treize ans» (p. 107) et que «durant des heures [elle] n'utilise pas les mots» (p. 127). Gardant le silence, les personnages féminins de Nicole Houde gardent pour elles leur malaise, leur questionnement, car si jamais elles décidaient

³² Claudie Cachard, Les Gardiens du silence, Paris, Édition des Femmes, 1989, pp. 149-150.

³³ Mary Field Belenky, Blythe Mc Vicker Clinchy, Nancy Rule Goldberger, Jill Matluck Tarule, Women's Ways of Knowing. The Development of Self, Voice and Mind, New-York, Basic Books, Inc., Publisher, 1986, p. 24.

de s'exprimer, elles finiraient soit à l'asile, soit mortes (comme Alvana). Ainsi le roman illustre à quel point la prise de parole pour une femme est risquée. De la même façon, les femmes étudiées par la psychologue Mary Field Belenky ont utilisé le silence comme un moyen de protection: «The silent women worried that they would be punished just for using words -- any words¹⁴». Chez Houde la parole peut conduire la femme à la mort au sens propre (Alvana qui se pend), ou figuré (Cécile, une voisine, qui est internée). C'est pourquoi, selon le dire de Laetitia,

Il faut faire attention. Les mots que les mains des femmes et des hommes reconduisent vers leur bouche en traçant des cercles, ces mots qui paraissent anodins sont déjà de trop. Derrière eux, il s'en trouve de plus dangereux.

(p. 60)

Un geste physique qui symbolise le silence de la femme est celui de la main devant la bouche: «Laetitia pose sa main droite devant sa bouche. Elle a pris cette habitude dernièrement en apprenant que Cécile avait été internée» (p. 60).

Il faut noter cependant que Laetitia rompt le silence dès qu'il s'agit de défendre une de ses semblables (sa soeur Alvana). La prise de parole qui prouve sa solidarité avec ses soeurs risquerait de la faire interner, car elle va à l'encontre de la société patriarcale et de toutes ses lois. Et pourtant, non seulement Laetitia n'hésite-t-elle pas à

¹⁴ Ibid., p. 24.

rompre son silence, mais aussi par la même occasion elle en profite pour menacer son père:

Vous allez me passer sur le corps avant d'y toucher. C'est contre ma volonté! Vous m'entendez, c'est contre ma volonté que vous la fessiez! Pis avant de la fesser, vous devrez me casser comme vous dites: j'veous attends...!

(p. 68)

À la seule idée qu'on puisse faire du mal à sa soeur, à une "semblable", Laetitia se rebelle, brisant le silence où elle s'était plongée -- pour se protéger -- pour venir en aide à celle-ci. Toutefois, elle retourne aussitôt après au silence. On remarque enfin que le seul endroit où le silence est rompu est dans la cuisine -- le seul endroit où la mère canadienne-française a traditionnellement eu un certain pouvoir³⁵.

L'espace de la mère: la cuisine

Dans «la maison du Père»³⁶, Laetitia n'est chez elle que dans la cuisine, et seulement dans cette pièce peut-elle faire sa propre loi. Dans cette pièce, les meubles ne doivent en

³⁵ On a souvent parlé d'un soi-disant "matriarcat" canadien-français, mais curieusement le mot "matriarche" n'a pas d'entrée dans le dictionnaire. Nous avons vérifié dans plusieurs dictionnaires mais sans aucun succès; on trouve l'adjectif "matriarcal" et le nom masculin "matriarcat" mais on ne trouve aucune trace du nom "matriarche". Ces deux mots ont été formés d'après les mots masculins; mais apparemment la société patriarcale n'a pas éprouvé le besoin de créer un équivalent féminin pour le mot "patriarche". On a vérifié entre autres: Le Petit Robert; dictionnaire de la langue française, Montréal, Les Dictionnaires Robert-Canada S.C.C., 1990.

³⁶ Cette expression est tirée du titre du livre de Patricia Smart, Écrire dans la maison du Père, op. cit.

aucun cas bouger, car ils sont garants à la fois de l'espace et de l'existence de Laetitia. Si les meubles bougeaient, la vie de Laetitia serait en danger, elle ne serait alors chez elle nulle part, puisque l'autre pièce, la chambre à coucher - espace de la "reproduction" -- appartient à son maître et mari, William. Quoique la cuisine soit "sa pièce", l'endroit où elle est maître, du moins en apparence, il ne faut pas oublier qu'ironiquement, c'est dans cette même cuisine qu'elle prépare à manger pour son mari et qu'elle lui est ainsi soumise.

Tant que Laetitia élira domicile dans la cuisine, toutefois, elle ne pourra en aucun cas progresser. La cuisine a été longtemps, et est toujours dans nombreuses sociétés, le milieu de prédilection pour asservir la femme et l'empêcher d'acquérir son indépendance. Cet asservissement est très clair, surtout lorsqu'on réalise que la principale préoccupation de Laetitia est d'avoir un plancher propre. Le ménage est une façon comme une autre d'aliéner la femme. Patricia Smart faisait déjà remarquer dans son livre Écrire dans la maison du Père qu'«une constante dans les descriptions de la maison paternelle est la présence de planchers rendus luisants par le frottement obsessionnel auquel se livrent les "reines du foyer"¹⁷»; cette tâche aliénante et épuisante réduit davantage encore la femme au silence; elle ne pense même plus à se rebeller. Toute son énergie est dirigée vers

¹⁷ Ibid., p. 108.

les tâches ménagères: laver le plancher, cuire, et lorsqu'elle va dans la chambre, c'est pour accomplir son devoir conjugal. Le passage suivant nous offre une image inoubliable de la réalité derrière le beau masque de la «reine du foyer³⁸»:

un secret fatigant à regarder, sa mère verse de l'eau bouillante sur le plancher; elle le frotte avec du savon. Combien de fois cela s'est-il produit? Pourtant le plancher n'est pas sale. Un secret fatigant à regarder. Il faut être cela, ne pas rire, ne pas pleurer, brandir la strap, ne pas être dérangée; cela prépare des biscuits, des gâteaux, cela se cogne à des enfants irréels. Ce rêve dure depuis longtemps et l'oblige à laver le plancher.

(pp 93-94)

Ce ménage jamais terminé, ajouté au silence dans lequel elle est enfermée, finit par aliéner Laetitia. Elle accorde trop d'importance à ce qui n'en a pas vraiment. Sa vision des choses est réduite tout comme l'est son univers. À la suite de son mariage, Laetitia a très vite compris qu'elle est prise dans un remous, à l'image du remous qui tourbillonne à côté de la maison qu'elle appelle à plusieurs reprises «sa prison».

Un voyage initiatique au féminin

Après une dizaine de jours de mariage, Laetitia tente d'échapper à la prison de cette maison et au destin déjà vécu par sa mère. Craignant d'être prise dans le tourbillon sans fin du remous, elle décide de s'enfuir en emportant son «baluchon de liberté» (p. 80) -- une taie d'oreiller qu'elle considère comme «sa liberté qu'elle transporte sur ses

³⁸ Ibid.

épaules» (p. 78).

Durant cette escapade Laetitia échappe pour un temps très bref au rôle imposé sur elle par la culture. Elle joue pour un moment le rôle du père, aussi bien que celui d'Ulysse qui a quitté Pénélope -- elle, elle a quitté William -- pour entreprendre un voyage initiatique. Habituellement le voyage initiatique est entrepris par une figure patriarcale: Ulysse part laissant Pénélope derrière lui à l'attendre. Johan Aitken nous rappelle elle aussi que:

Most leaders [...] have been male, and quests, journeys and adventures have been undertaken largely by men or heroes. The hero may have had a thousand faces but the genitalia have remained the same³⁹.

Le rôle très passif joué par Pénélope n'est pas répété par Laetitia; elle n'est pas cette femme qui attend le retour de son mari. Elle veut être celle qui prend l'initiative, c'est-à-dire celle qui est dans le secret, celle qui voyage, celle qui découvre et se découvre. On ne parle que rarement d'un personnage féminin jouant un tel rôle. Mais Laetitia, comme dirait Aitken:

Shows us that female quest and adventure are possible, and [...] proves that in our time such lives may no longer be exceptions but may lead to a genuinely new understanding of what females can do and be⁴⁰.

Agissant de la sorte, Laetitia veut passer du "faire" à l'"être", prouvant ainsi à la société patriarcale (et à elle-

³⁹ Johan Lyall Aitken, op. cit., p. 16.

⁴⁰ Ibid., p. 16.

même) qu'elle est plus qu'un objet, et qu'elle peut entreprendre un voyage initiatique en tant que femme. Cette tentative chez un personnage féminin de passer à l'action représente une nouveauté dans la tradition du roman de la terre au Québec.

Généralement le voyage initiatique comprend trois étapes: **le voyage** (l'errance), **l'initiation** elle-même (une sorte de révélation), et enfin **la rédemption**. À quelques différences près, comme nous allons le voir, le voyage de Laetitia suit ce même schéma. Carol Christ nous donne la raison pour laquelle le voyage initiatique féminin diffère du voyage initiatique masculin: «Because female social roles are different from men's, the content of the female quest differs from that of the male⁴¹». Ce qu'elle suggère, en fait, c'est que l'homme, vivant dans une société faite à son image, n'a pas besoin de faire la quête de son identité, tandis que la femme, elle, doit entreprendre un voyage initiatique pour s'affirmer en tant que sujet.

Le voyage

Si Laetitia s'enfuit de «la maison du Père», c'est parce qu'elle n'y possède aucune identité. Elle essaie de "se retrouver", d'exister en tant que femme et non pas en tant

⁴¹ Carol P. Christ, Diving Deep and Surfacing: Women Writers on Spiritual Quest, Boston, Beacon Press, 1980, p. 9.

qu'«épouse de». En quittant sa maison, elle quitte symboliquement la culture patriarcale; elle se dirige vers la forêt qui est à la fois le symbole de la nature et le symbole du subconscient. S'enfonçant dans les profondeurs de la forêt elle fait en quelque sorte un retour sur elle-même.

Comme tout voyage initiatique, le sien débutera à l'aube: «A deux heures trente» (p. 78); l'aube étant le symbole du commencement, on peut penser qu'il symbolise pour elle le début d'une nouvelle vie. Notre héroïne s'enfonce donc dans la forêt: «Elle s'écarte du chemin, trotte aux abords du bois...» (p. 79). Le fait qu'elle «s'écarte du chemin» nous indique, d'une certaine façon, qu'elle s'éloigne de la culture, de la civilisation, pour se diriger vers «la forêt», c'est-à-dire vers la nature. Comme pour tout voyage initiatique, le sien ne se déroule pas sans épreuves: «Elle s'égratigne les jambes en tombant sur des chardons. Quelques gouttes de sang glissent sur ses jambes» (p. 79), et «l'un de ses orteils saigne» (p. 81). On a l'impression que Laetitia doit payer de son sang cette escapade. Mais rien ne l'arrête; elle poursuit toujours son voyage. Elle pénètre un peu plus dans «la forêt [qui] a soudainement changé» (p. 79). Tout au long de ce périple, Laetitia «s'était toujours demandé où [elle devait] arriver» (p. 79). Tout ce dont elle est consciente est qu'elle doit fuir William, son mari, et Johnny son père, pour gagner sa liberté. Son errance se poursuit toujours dans la forêt, jusqu'au moment où «Elle rit [...]

parce qu'elle est arrivée» (p. 79). Dans sa chute, elle salit sa taie d'oreiller, c'est-à-dire son «baluchon de la liberté»; on peut se demander en tant que lectrice si cet incident n'est pas d'un mauvais présage: gagnera-t-elle vraiment sa liberté?

Plus Laetitia s'enfonce dans la forêt, plus elle s'approche de la nature et ainsi de sa propre nature. Elle commence par se déchausser: «Sous ses pieds nus, elle sent la fraîcheur des pierres et les aiguilles de pin» (p. 80). Il ne faut pas oublier que tout ce voyage se déroule dans le silence le plus total. Laetitia se déshabille un peu plus au fur et à mesure qu'elle avance: «Elle se promène [maintenant] nue entre les arbres» (p. 80). Sa nudité la rapproche davantage encore de la nature. Elle finit par laisser son corps s'exprimer:

Elle a léché l'écorce d'un bouleau; elle lèche maintenant l'écorce des érables, des trembles; elle prend dans sa bouche les cônes des sapins, en fait le tour avec sa langue.

(p. 81)

Ce que Laetitia est en train de vivre est la redécouverte -- en deça de son conditionnement culturel -- d'une relation originelle avec la (mère?) nature. Ce faisant, elle brise le silence trop longtemps gardé en elle et donne à son corps entier -- sensuel et sexuel -- la possibilité de s'exprimer:

Elle sourit, se promène, se couche par terre pour entendre la respiration de la terre [...]. Lorsque Laetitia se relève, elle se dirige vers un érable et frotte son pubis contre le tronc. La douceur flambe sur son clitoris, sa peau étincelle.

(p. 81)

Cette expérience vécue par Laetitia l'est aussi par

l'héroïne du roman Surfacing de Margaret Atwood. Faisant allusion à ce même roman, la critique Elaine Showalter écrit:

Many forms of American radical feminism also romantically assert that women are closer to nature, to the environment, to a matriarchal principle at once biological and ecological⁴².

Quel que soit le bien-fondé de l'idée d'un lien particulier entre les femmes et la nature, il est indéniable que dans la forêt, Laetitia fait tout ce qu'elle n'avait pas le droit de faire dans la culture patriarcale. Elle donne à son corps la possibilité d'extérioriser tous ses désirs. Elle rompt le silence dans lequel elle s'était terrée, non pas pour communiquer avec autrui, mais pour "chanter" sa communion avec la nature: «Elle fredonne une berceuse» (p. 81). À ce stade, on peut certainement parler d'une harmonie entre Laetitia et la nature: harmonie qui est peut-être plus facile pour une femme que pour un homme, car ce dernier a traditionnellement eu tendance à établir un rapport de force avec la nature, s'imposant comme maître. À ce propos, il est intéressant de lire les réflexions de Claudine Hermann au sujet du rapport de la femme à la nature:

La femme n'est "nature" dans aucune société, elle est seulement *envers de l'homme, contraire de la culture*, ce qui n'est pas du tout la même chose, car la nature est une et les cultures sont diverses⁴³.

⁴² Elaine Showalter, «Feminist Criticism in the Wilderness», dans Elisabeth Abel (ed.), Writing and Sexual Difference, Chicago, University of Chicago Press, 1982, p.31.

⁴³ Claudine Hermann, op. cit. p. 22.

et elle ajoute:

L'éducation dispensée jusqu'à présent aux femmes n'a été qu'une ignoble parodie par où était transmise, non pas la culture, mais la contre culture, dans un but d'asservissement et non de libération⁴⁴.

On peut donc penser que Laetitia fuit l'«asservissement» de la culture pour gagner sa liberté et fusionner avec la nature. Son voyage se poursuit: elle fait "connaissance" avec la nature qui l'entoure. Pour bien comprendre cet acte de vouloir "connaître" la nature, d'ailleurs, on peut penser à ce que dit Patricia Smart sur la redéfinition de la connaissance qu'on trouve dans l'écriture des femmes: « "co-naître": c'est à-dire naître ensemble, [...], s'ouvrir [...] dans une invitation à l'échange et au partage⁴⁵ ». C'est ainsi qu'au travers de cette relation avec la nature Laetitia renaît à la vie. D'ailleurs le fait qu'elle soit nue ne nous fait-il pas penser à un nouveau-né? Son voyage se poursuit; elle continue d'errer dans la forêt jusqu'au moment où elle voit «une orignale» (p. 82).

L'initiation

Habituellement, l'initiation se fait par l'intermédiaire d'un guide qui est en général un homme d'un certain âge. Le rôle du guide dans ce cas est joué par une orignale, un animal

⁴⁴ Ibid., p. 26.

⁴⁵ Cet exemple, cité par Patricia Smart dans son livre Écrire dans la maison du Père, lui a été suggéré par Claire Lejeune, op. cit. p. 29.

femelle. Dans le roman québécois l'original est un animal mythique important⁴⁶; ici Nicole Houde donne une version "au féminin" de ce schéma mythique de l'initiation. Elle a redistribué les rôles: ce sera donc une figure féminine, l'originaire, qui révélera à Laetitia "les secrets de la vie". Cependant, avant d'être initiée, Laetitia doit se purifier en se déshabillant et en se lavant. Elle doit "effacer" toute trace d'impureté de la civilisation patriarcale.

Lors de son voyage, Laetitia «saute par-dessus un arbuste, [mais elle] s'écroule dans un fossé rempli d'eau» (p. 79). Ce saut symbolise dans une certaine mesure le passage d'un monde à un autre: celui de la culture à celui de la nature. Cependant, on peut noter que le passage se fait par un «fossé rempli d'eau», comme si Laetitia avait besoin d'être lavée/purifiée avant d'entrer dans l'autre monde. «Ses robes salies» (p. 79), elle n'a plus d'autre choix que de les enlever; ces robes noircies par la boue symbolisent en quelque sorte la "noirceur" de la société patriarcale. Pour achever sa purification, elle lave «la taie d'oreiller et ses vêtements dans un ruisseau» (p. 80). On a l'impression que Laetitia, en se lavant dans le ruisseau, est en train de vivre les rites du baptême; mais le baptême habituellement "administré" par une figure patriarcale est administré ici par

⁴⁶ Nous faisons référence ici, entre autre, au roman très connu d'André Langevin L'Élan d'Amérique, où l'auteur retrace avec une grande émotion la disparition progressive de cet animal, décimé par la civilisation de l'homme blanc. Ottawa, Le Cercle du Livre de France Ltée, 1972.

Laetitia elle-même, qui joue ainsi le rôle de son propre père/mère. Ceci est encore une nouveauté dans le roman de la terre, où l'église a normalement tous les pouvoirs. Nicole Houde donne donc à son personnage la chance de vivre une expérience habituellement réservée aux hommes. Ainsi purifiée, Laetitia poursuit son chemin jusqu'au moment où elle rencontre l'orignale -- son initiatrice -- dans une clairière.

Le rôle du guide consiste à montrer la voie à suivre; dans ce cas on dirait que l'orignale veut faire comprendre à Laetitia le risque qu'elle court à rester dans «la maison du Père». Fait remarquable, on retrouve la même blessure au même endroit chez Laetitia et chez l'orignale: «Laetitia distingue une large entaille sur son flanc gauche [celui de l'orignale]» (p. 82) et «quelques gouttes de sang glissent sur ses jambes [celles de Laetitia]» (p. 79). Cette similitude les rapproche davantage l'une de l'autre. Ce phénomène des blessures identiques fait partie de la structure du mythe initiatique. Déjà au Moyen Âge, Marie de France utilisait cette structure dans le lai de «Guigemar⁴⁷». Ces deux blessures physiques correspondent à celle de Laetitia, qui est morale et qui n'est pas visible à l'oeil nu. L'orignale enceinte nous rappelle trop, par certains côtés, le destin inévitable de la femme dans la société patriarcale -- celui d'enfanter -- qui est

⁴⁷ Marie de France, «Guigemar» in Les Lais, Paris, Livre de poche, 1990, pp 27-71.

aussi celui de Laetitia: «Une parenté étroite les soude l'une à l'autre. Chacune décèle dans l'autre l'animal blessé, l'étrangère...» (p. 82).

La révélation faite à Laetitia concerne son état et son statut de femme. Grâce à l'originaire elle se découvre et elle prend conscience de son identité dans la nature: «Pour la première fois, elle se prénomme, s'appelle. Ni Tessia, ni Louise, ni Violetta: Laetitia» (p. 84). En se nommant (à la différence de sa mère), Laetitia affirme sa propre existence au monde. À ce sujet, il serait intéressant de revenir sur l'étymologie du mot "identité": «qui vient du bas latin *identitas*, identité, dérivé du latin classique *idem*, le même, la même chose⁴⁸». Lorsqu'on regarde de plus près les différents sens de ce mot, on se rend compte qu'on parle soit de: «*ydemtité*, au sens d'égalité sociale entre différentes personnes ou de identité, au sens du fait d'être uni avec quelqu'un⁴⁹». Si le deuxième sens de cette définition correspond parfaitement à la situation dans laquelle se trouve Laetitia (elle est enfin en parfait accord avec elle-même), le premier sens, par contre, n'est pas respecté du tout, car Laetitia n'a acquis aucune égalité sociale. Judith Gardiner relève le paradoxe de ce mot "identité" en ce qui concerne les femmes:

⁴⁸ Grand Larousse de la langue française, Tome III, Paris, Librairie Larousse, 1973, p. 2511.

⁴⁹ Ibid.

The word "identity" is paradoxical in itself, meaning both sameness and distinctiveness, and its contradictions proliferate when it is applied to women⁵⁰.

On aimerait croire que cet "accord avec elle-même" permettra à Laetitia de s'intégrer à la société, mais on sent qu'une telle intégration ne sera possible que si une possibilité de changement existe aussi du côté social⁵¹.

Rédemption ou condamnation?

Généralement, une initiation masculine aboutit à la rédemption du "héros": toutes ses fautes sont rachetées et ses péchés pardonnés. L'initiation dont on parle ici n'est pas masculine mais féminine; et on peut se demander si la femme peut obtenir une rédemption similaire au terme de son initiation à elle. C'est ce que nous proposons d'étudier en suivant la troisième et dernière étape du voyage initiatique.

Laetitia sait finalement qui elle est: son identité lui a été révélée, en ce sens qu'elle connaît maintenant son corps et ses désirs. Elle est devenue une seule et même personne, comme l'étymologie du mot "identité" l'indique. Mais cette connaissance d'elle-même ne fera que compliquer sa vie, car elle a entrevu pendant une brève période une liberté

⁵⁰ Judith Kegan Gardiner, «On Female Identity and Writing by Women», in Elizabeth Abel (ed.), Writing and Sexual Difference, Chicago, The University of Chicago Press, 1982, p. 177.

⁵¹ Il est à remarquer d'ailleurs que le roman de Margaret Atwood (Surfacing) reste ambigu sur ce point; on ne sait pas si la protagoniste arrivera à se réintégrer à la société. Margaret ATWOOD, Surfacing, Toronto, McClelland and Stewart Limited, 1972.

impossible, dans laquelle son corps serait en harmonie avec le désir.

Dans le cas de Laetitia il nous est donc difficile de parler de rédemption puisque, malgré le fait qu'elle soit maintenant consciente de sa propre existence, elle ne pourra pas continuer à vivre ainsi librement. D'ailleurs, elle est vite rattrapée: «[...] Laetitia voit double: devant elle, quatre hommes congestionnés. Les William sont fermés, les Johnny s'égosillent» (p. 85). Laetitia n'est pas rattrapée seulement par deux hommes (son mari et son père), mais par «quatre hommes». Cette multiplication par deux traduit bien la force et le nombre des figures patriarcales. Ils ne sont que deux mais on a l'impression d'en voir quatre, tandis que Laetitia pour sa part est toute seule et restera seule.

Après avoir été initiée au vrai sens de la vie et après la "révélation" concernant son avenir, Laetitia n'a pas d'autre choix que de fuir. Mais c'est compter sans la culture patriarcale, qui ne lui permettra pas d'acquérir sa liberté. L'issue de son voyage ne fait maintenant plus de doutes. Elle a désobéi aux lois, et en tant que "désobéissante", elle sera punie. Cette condamnation prouve qu'une fois de plus le voyage initiatique est réservé aux hommes, comme l'explique Annis Pratt:

Women's rebirth journeys, in contrast, create transformed, androgynous and powerful human personalities out of socially devalued beings and are therefore more likely to involve denouements punishing the quester for succeeding in her

perilous, revolutionary journey"⁵².

Une femme ne peut être initiée: le secret de la culture se transmet seulement de père en fils. Le fils est sauvé mais la fille est condamnée, ce qui est le cas de Laetitia.

Malgré le fait que Laetitia a voulu changer cet état de choses, Johnny et William sont là pour jouer le rôle du Dieu tout-puissant, celui qui punit tout contrevenant qui le défierait et qui se rendrait ainsi coupable d'hubris. La punition de Laetitia sera d'être ramenée de force à la «maison du Père»: «Johnny serre violemment le bras droit de Laetitia. Il lui flanque des coups de pied: "Marche plus vite, je vas te défoncer"...» (p. 85). Désormais, condamnée à rester dans la maison paternelle, Laetitia devra faire taire ses sentiments. Son initiation est avortée avant même la tombée de la nuit, et avant d'avoir été menée jusqu'au bout. Enlevée à la nature, elle est ramenée à la culture. D'ailleurs, on ne lui laisse pas le choix; tout ce qu'on lui demande, c'est si elle est «bonne pour faire comme si de rien n'était [et si elle est] bonne pour [s'] occuper de la maison» (p. 86). Lorsque les deux hommes la retrouvent, ils ne l'appellent pas "Laetitia" mais "Tessia", comme s'ils ne parlaient qu'à une demi-personne. Ils ne veulent même pas savoir pourquoi elle s'est sauvée. Tout ce qui les préoccupe, c'est d'être sûrs que personne ne les a vus, car ce serait un véritable déshonneur

⁵² Annis Pratt, Archetypal Patterns in Women's Fiction, Bloomington, Indiana University Press, 1981, p. 142.

pour eux et leur statut d'hommes en serait touché, si les voisins les voyaient; ceci voudrait dire qu'ils n'ont pas su faire respecter la Loi du Père sous leur propre toit; les voisins se moqueraient d'eux. En tant que représentants de la Loi du Père, ils doivent faire respecter la loi et ils doivent le montrer à leurs voisins. Laetitia a essayé de jouer un rôle de sujet; mais comme l'épisode de «la taie d'oreiller» tombée dans la boue le laissait présager, sa liberté a vite pris fin.

Laetitia est finalement condamnée à rester dans «la maison du Père». Comme tout condamné, elle sera mise en "prison", mais sa prison à elle sera sa maison. La société patriarcale lui a refusé la possibilité de jouer un rôle en dehors de la maison. Et ce rôle que la société lui refuse, Laetitia décide de le jouer à l'intérieur de sa maison. Elle se transforme ainsi en mère dominatrice⁵³, celle qui veut absolument contrôler la maison où elle est emprisonnée:

Vous voulez m'enfermer icitte! Vous voulez que je fasse à votre dire! Je vas faire à votre dire pour le principal [...]. C'est le bois que je voulais: j'étais ben là. Vous autres, vous m'voulez icitte. Tant qu'à pourrir dans ma prison, ça sera ma maison: c'est moé qui vas runner! Vous m'enlevez mon genre de vie, vous m'enlèverez pas mon genre de mort! Vous aurez pas votre folle à l'asile, le père. Je vas me faire à votre idée; plus jamais vous serez dans votre idée. Que je vous entende plus!

(p. 87)

⁵³ Patricia Smart va encore plus loin puisqu'elle parle de la «mère monstrueuse» dans son livre Écrire dans la maison du Père, op. cit. p. 32.

Laetitia n'a pas pu s'affirmer à l'extérieur, mais elle prend en quelque sorte sa revanche en s'affirmant dans la cuisine, devenant ainsi une nouvelle manifestation de la figure de la puissante mère canadienne-française: «C'est ainsi que Julianne aime la voir, Lé, sa mère, avec un tisonnier à la main, les dents légèrement ressorties, les yeux agrandis» (p. 97). Il ne faut pas oublier que Laetitia a quand même essayé d'échapper au destin de sa mère et de sa grand-mère, même si sa tentative a échoué. Il ne lui reste plus qu'à faire de son mieux pour "vivre" (ou devrait-on tout simplement dire "survivre"). Cependant si on compare son initiation à l'initiation masculine, il est clair qu'on doit parler d'un échec, car «Typically the hero leaves home, defines himself through tests and trials, and returns with a clearer understanding of himself and his place in the world'⁵⁴» au dire Carol Christ. Si cette description correspond exactement à l'initiation de Laetitia, elle n'en a pas la même portée. En effet, si l'héroïne connaît parfaitement la place qu'elle occupe, elle sait pertinemment bien aussi qu'elle n'occupera jamais la même position qu'un homme.

Le retour de Laetitia dans «la maison du Père» sera d'autant plus difficile qu'elle a déjà goûté à la liberté pour un court moment. Nicole Houde a malgré tout donné la chance

⁵⁴ Carol P. Christ, op. cit., p. 9.

à son héroïne d'écrire «son histoire à elle⁵⁵». Cependant, elle suggère que la société patriarcale n'est pas prête à donner cette même possibilité aux femmes.

⁵⁵ Nous avons emprunté cette expression à Patricia Smart, op. cit. p. 34.

III La folie ou les «refoulées de la culture»⁵⁶

La folie ne garde guère avec les actes interdits qu'une parenté morale [...], mais elle est incluse dans l'univers des interdits de langage; l'internement classique enveloppe avec la folie, le libertinage de pensée et de parole [...] bref tout ce qui caractérise le monde **parlé** et interdit de la déraison; la folie, c'est le langage exclu -- celui qui contre le code de la langue prononce des paroles sans signification (les "insensés", les "imbéciles", les "déments") ou celui qui prononce des paroles sacralisées (les "violents", les "furieux") [...]. Cette répression de la folie comme parole interdite, [...] en est beaucoup plus un achèvement visible qu'une modification. [...] Et par le fait-même, la folie est apparue, non pas comme la ruse d'une signification cachée, mais comme une prodigieuse **réserve** de sens⁵⁷.

Dans La Maison du remous, Nicole Houde semble dénoncer la condition de la femme "rurale". N'ayant pas reçu d'éducation, ses personnages féminins ne semblent pas pouvoir échapper à leur destin d'épouse et de reproductrice, et restent prisonnières dans la maison. Année après année, la mère de Laetitia subit les viols répétés de son mari sans protester, comme si elle aimait être dominée par une figure patriarcale. Ainsi, à la suite de chaque visite de son père, «Sa mère demeure constamment couchée» (p. 33) et «Laetitia la surprend à vomir son souper» (p. 38). Cette position horizontale

⁵⁶ Nous avons emprunté cette expression à Hélène Cixous, «Le rire de la Méduse» in L'Arc No 65, 1975, p. 41.

⁵⁷ Michel Foucault, «La Folie, l'absence d'oeuvre» in Histoire de la folie à l'âge classique, p. 579.

semble être celle de la femme soumise à la figure paternelle.

Hélène Cixous définit cet état de chose dans ces mots:

Elle allongée lui debout. Elle se lève, -- fin du rêve -- la suite est du socioculturel, il lui fait beaucoup d'enfants, elle passe sa jeunesse en couches; de lit en lit, jusqu'à l'âge où ça n'est plus une femme.

"Bridebed, childbed, bed of death": lit de nocces, lit d'accouchée, lit de mort c'est le trajet de la femme qui s'inscrit ainsi de lit en lit⁵⁸.

À donner naissance chaque année, le corps de la mère s'use de plus en plus et ne réagit plus comme il devrait: «Sa mère est de plus en plus maladroite [...], elle boite parfois en se rendant au jardin» (p. 24). Les viols endurés la nuit dans la chambre se traduisent dans la journée par ces "incapacités" physiques. Laetitia répétera malgré elle ce destin vécu par sa mère; mais chez elle, la vie d'objet sexuel et de reproductrice mènera littéralement à la folie. On peut noter que plus la femme dans ce roman donne la vie, en donnant naissance, plus elle côtoie et s'approche de la mort; Julienne, la fille de Laetitia, fait de l'hydropisie et elle en meurt: «Julienne se frotte le ventre, se demande pourquoi la vie se modifie ainsi en eau dans son ventre» (p. 139)⁵⁹. La femme dans le milieu rural au Québec a longtemps été considérée comme une "machine à reproduction". Toutes les

⁵⁸ Hélène Cixous, «La Jeune née», Paris, 10/18, 1975, p. 121.

⁵⁹ On peut rapprocher ce fait d'un poème d'Edgar Allan Poe, "le miroir oval", où l'artiste fait le portrait de sa femme; mais au fur et à mesure qu'il la peint, et qu'il donne vie au portrait, la vie se retire de sa femme. À la fin, le portrait étant fini, sa femme trouve la mort.

grossesses qui se suivent nous font penser d'un certain côté à un cycle infernal qui ne s'arrêterait pas; ceci nous rappelle le «remous» près de la maison de Laetitia, et son tourbillon perpétuel; on a l'impression que les personnages féminins sont condamnés à répéter toujours et encore ce cycle de naissances et de mort.

La folie au sens propre

Ce roman dénonce le double standard de la société patriarcale concernant les "viols" perpétrés contre les femmes. D'une part, la société accepte et même légitimise le viol conjugal et le viol incestueux:

Quatre jours après les hommes de bois sont rentrés au village. Johnny observe fièrement Aimé. À sa femme il affirme:
-Je te l'avais dit que c'était pas la fin du monde.
T'as l'air plus riche [en enfants] que quand j'étais parti.

(p. 35)

D'autre part, elle rejette le viol en dehors du mariage -- ce genre de rencontre que les hommes appellent «une badluck» (p. 85) -- d'ailleurs, on punit la femme et on place l'enfant de cette union interdite à l'orphelinat. Alvana, la soeur de Laetitia, illustre parfaitement ces deux exemples. Encore une adolescente, elle connaît l'amour incestueux avec son frère Gratien et "tombe enceinte":

Alvana est réapparue le jeudi suivant, [...] elle sanglote.
-J'suis enceinte.
Gratien, avec un air coupable, lui a donné une robe.

(pp 67-69)

Ce viol incestueux n'est pas puni, car cet acte a eu lieu dans la famille, du frère à la soeur. Mais une fois qu'il a lieu en dehors de la famille, on cherche à punir le coupable, qui assez bizarrement se trouve toujours être la femme et jamais l'homme! «Elle [Alvana] est arrivée sans s'annoncer, un mercredi. "Je suis enceinte de cinq mois". Elle l'a confié à Laetitia en fermant les yeux» (p. 117). Laetitia est toujours là pour l'accueillir, sans s'occuper de qui est le père de l'enfant, car ce qui importe est le sort de sa soeur. Cependant la réaction de Gratien n'est pas la même que pour la première fois. Cet enfant qui est plus légitime que le premier, car il n'est pas le fruit d'une liaison incestueuse, n'est pas du tout accepté par Gratien. Il est même considéré comme plus illégitime que le premier:

En apercevant Alvana, Gratien a couru vers elle. Il désire l'embrasser. Il remarque son ventre, recule. La bouche distendue, il se met à crier: c'est la première fois que je vois une traînée comme toi!

(p. 118)

Disant cela, Gratien considère plus normal d'avoir un enfant issu d'une liaison incestueuse que d'avoir un enfant issu d'une liaison plus normale. Les valeurs de la société patriarcale sont ce que l'on appelle des valeurs à double standard: les hommes légitimiser tous leurs actes, mais culpabilisent tous ceux des femmes. Ayant été acceptée la première fois, Alvana ne comprend plus pourquoi on la rejette maintenant et pourquoi son frère l'insulte de cette manière. N'acceptant pas le fait d'être rejetée et ne comprenant pas la

société patriarcale, Alvana finit par sombrer dans la folie, car comme l'explique Roland Jaccard:

On observe que chaque fois qu'un individu se sent incapable de s'affirmer verbalement face à son entourage, il aura tendance à plaider sa cause par le biais d'un protolangage (des pleurs, des crises, des signes corporels⁴⁰).

Alvana ne pouvant s'exprimer verbalement s'exprime corporellement:

Alvana est couchée sur le sofa, elle s'arrache les cils, les sourcils, les poils de son pubis [...]. Alvana s'assoit, baisse sa culotte, arrache les poils de son pubis.

(p. 119)

Comme Gratien, Alvana n'arrive plus à faire la différence entre les actes permis et les actes interdits. Mais ce qui était "normal" pour Gratien devient «un cas d'asile» (p. 119) pour Alvana, et Johnny propose qu'«il faudrait l'enfermer. Alvana est folle» (p. 119). Si les figures patriarcales se sont ligüées contre Alvana, Laetitia, elle, intervient en sa faveur: «Alvana reste avec moé» (p. 119). Avec l'aide de Laetitia, Alvana semble avoir retrouvé la raison puisqu'elle «essuie la vaisselle; elle se rappelle où ranger les fourchettes et les couteaux» (pp 119-20). Malheureusement, nous constatons que le recouvrement de la raison des femmes passe par les tâches ménagères.

Parlant de la nouvelle de Balzac, Adieu, Shoshana Felman explique que «la folie [...] est ce qui fait qu'une femme

⁴⁰ Roland Jaccard, op. cit. p. 37.

n'est plus une femme⁶¹». Ce à quoi elle ajoute:

la femme est "folie" en tant que différence; mais la "folie" est "absence de la femme" en tant qu'absence de la ressemblance. Ce que l'économie narcissique de l'équivalent général masculin essaie ici d'éliminer sous le terme "folie", c'est justement la *différence féminine*⁶².

La femme qui retourne à son "fourneau" est considérée comme une personne normale dans la société du Père. Mais ce retour à la normale d'Alvana ne semble être qu'un moyen de divertir les figures patriarcales puisque «Alvana disparaît au cours de l'après-midi» (p. 120); pour Annis Pratt:

The problem [...] is that, "insanity" whether literary or clinical, is often a perfect mirror of the feminine persona's place, within society, an image of the enclosure and of its victims, and thus the transformed hero who has survived this layer of her unconscious is unlikely to be able to integrate herself fully into "normal" society⁶³.

N'ayant pas accepté son rejet par la société patriarcale, Alvana essaie de se protéger en perdant la raison; mais lorsqu'elle la retrouve, elle n'a d'autre choix que de se suicider:

Au souper Alvana n'est pas revenue. Laetitia s'avance près du hangar dont la porte est mal fermée. Penchée, elle ramasse des planches de bois. Un objet mou heurte son épaule. Elle lève la tête: le visage violet d'Alvana entre en elle.
(p. 120)

La société patriarcale est directement responsable de ce

⁶¹ Shoshana Felman, La Folie et la chose littéraire, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 149.

⁶² Ibid., p. 150.

⁶³ Annis Pratt, Archetypal Patterns in Women's fiction, op. cit. p. 142.

suicide. La femme doit répondre de ses actes et des actes de son partenaire masculin; le châtement n'est pas infligé aux deux personnes qui ont conçu l'enfant, mais seulement à la femme.

Il est difficile pour la femme de trouver sa place dans une telle société. Elle ne peut même pas s'adapter puisque la loi est toujours du côté de l'homme! Malgré sa conscience de cette injustice, Laetitia reste impuissante devant elle: «Laetitia est hébétée, fatiguée; elle pleure sans s'en défendre. Son corps n'a plus la possibilité d'être son corps» (p. 121).

La folie au figuré

Décidée à venger la mort de sa mère et de ses soeurs, Laetitia exprime le souhait de concevoir un enfant elle aussi, mais pas n'importe lequel, puisqu'elle parle d'un «enfant-cochon». La naissance de cet enfant viendrait concrétiser le mauvais traitement imposé à la femme. En fait, ce qu'il faut comprendre, c'est que le silence dans lequel la femme s'était réfugiée -- cette pensée inexprimée, ce refoulé -- s'exprimera bien un jour ou l'autre. Car garder le silence comporte un certain danger; en effet, si la parole extériorise tous nos sentiments, le silence, lui, les interiorise et peut même les transformer et leur donner corps dans la folie.

Le refoulé de Laetitia est si ancien, et si rempli de "haine", qu'on n'est nullement surpris par la naissance de son

«enfant-cochon». L'attente de Laetitia de cet enfant commence très tôt dans son mariage. Elle garde espoir à chaque naissance; mais naissance après naissance, ce n'est qu'un sentiment de déception qui la gagne un peu plus chaque jour. Cette déception ne fait que la frustrer davantage:

Qui est Ghislaine? Sa fille, celle qui l'a contredite la première, celle dont le corps devait apprendre quelque chose au village: l'enfant-cochon, celui que Laetitia attendait, celui qu'elle attend encore, s'échappe à chaque accouchement.
(p. 105)

La déception que Laetitia ressent se traduit dans les phrases suivantes, lors de la naissance d'un de ses autres enfants qui se trouve être parfaitement "normal":

Ce n'est pas encore cet enfant gavé de silence, de mots ravalés, dont le visage aurait scandalisé le village. "T'as une tête de cochon, t'es sale comme un cochon." Les désobéissances, au village, s'incarnent dans ce mot: cochon. Laetitia a confusément voulu, depuis l'âge de onze ans, que le visage de son enfant suive ce mot, qu'il se fonde intimement à lui, qu'il devienne le mot: un cochon.
(p. 122)

Jocelyne n'est en rien cet «enfant-cochon» que Laetitia attend; ceci pourrait expliquer la grande déception de Laetitia. Personne ne peut savoir à quel point elle souffre. Sa souffrance est silencieuse et invisible; mais si elle donnait naissance à un enfant "anormal", elle ne pourrait plus passer inaperçue. En effet:

Visible, elle le sera à l'arrivée de son enfant qui tarde à venir. Elle dépend de lui: l'enfant-cochon, le seul mot qui lui importe, la seule exigence pouvant lui rendre la réalité.
(p. 142)

Comme si la folie de ses soeurs, Alvana et Marie, était

héréditaire, et aliénée par cette même Loi du Père, Laetitia commence à avoir les mêmes comportements qu'elles: «Et maintenant, son corps se met à répéter les gestes d'Alvana et de Marie. Elle s'arrache les cils et les sourcils devant Marie-Paule» (p. 121). Ce comportement extériorise en quelque sorte ses frustrations, qu'elle veut «visibles». Elle veut que le milieu dans lequel elle évolue se rende compte de son état. Comme l'orignale qui a désobéi et qui a exprimé son pouvoir en s'appropriant les bois d'un orignal mâle, Laetitia prend "l'initiative" de donner le jour à un «enfant-cochon». Tandis que la désobéissance de l'orignale est symbolisée par les bois, celle de Laetitia est symbolisée par la naissance de «l'enfant-cochon».

Contrairement à l'orignale qui semble avoir trouvé refuge dans la forêt, Laetitia ne semble pas pouvoir échapper au rôle de mère/épouse; elle est prisonnière de «la maison du Père» où elle semble d'ailleurs parfaitement remplir ces deux rôles. Son mari, William, ne rentre à la maison que deux fois par an. Il profite de ces deux brèves visites pour jouer son rôle d'homme, c'est-à-dire "violer" sa femme et profiter d'elle. Une fois cette dernière enceinte, il part dans les bois la laissant derrière lui se débrouiller comme elle peut avec les enfants et avec la maison. Malgré son absence, le père est toujours présent, à travers l'enfant que Laetitia porte en elle. Les retours de son mari sont devenus l'occasion de ces viols perpétuels; sa mère avant elle avait déjà vécu la même

expérience avec Johnny.

Ces viols semblent se perpétuer de génération en génération. L'église catholique québécoise ne semble pas s'opposer à ces viols, et lorsqu'ils se réalisent en dehors du mariage, elle refuse aux femmes enceintes, c'est-à-dire aux victimes de ces viols, l'accès à l'église. L'église ne veut pas prendre en charge et semble même fermer les yeux sur ces actes de violence perpétrés contre les femmes.

Les femmes sont tenues d'élever les enfants et de faire marcher la maison en l'absence de leurs maris. On leur demande de remplir leur fonction, mais on refuse de leur accorder l'égalité sociale. Les femmes sont aliénées par ce genre d'existence. Les hommes, absents une grande majorité de l'année, ne voient pas la souffrance dans laquelle vivent leurs femmes. Et même auraient-ils été présents, cela n'aurait rien changé, puisqu'ils semblent refuser à leurs femmes un statut de sujet, d'être humain égal. Nicole Houde, elle, dénonce cet état de choses. Elle ouvre toutes grandes les portes de la chambre à coucher; c'est ainsi que l'on assiste aux nombreux accouchements de Laetitia, de ses soeurs, Marie et Alvana, et avant eux de leur mère qui d'ailleurs est morte en couches. Très peu de romans se sont attardés sur ces événements importants dans la vie des femmes et des hommes qui ont trop à faire avec leur terre ou dans la forêt pour s'occuper de leur femme.

Habituellement, une naissance est synonyme de vie, mais

ici elle devient synonyme de mort; la mère et la soeur de Laetitia succombent toutes les deux à la suite d'une éclampsie avant même de donner naissance à l'enfant qu'elles portent. La vie en elles les a conduites à la mort. Il faudra que Laetitia attende une bonne quinzaine d'années -- et le suicide de sa soeur Alvana -- avant de concevoir Amélie, l'«enfant-cochon». L'enfant voit enfin le jour; elle lui donne le prénom -- longtemps oublié -- de sa mère: Amélie. Cet enfant ne peut avoir un physique commun, puisqu'il est le fruit d'un long refoulement. L'enfant prendra le visage de ce refoulement: celui d'un enfant-cochon.

On peut dire que d'une certaine manière cet enfant représente une revanche contre la société patriarcale et un refus du silence imposé aux femmes: «L'enfant-cochon veut crier, éventrer le silence. Il se tapit dans le ventre de Laetitia qui remplace sa mère» (p. 88). Tout comme Laetitia, le lecteur est conscient que «l'enfant-cochon les menace» (p. 88).

Il nous est alors plus facile de comprendre pourquoi Amélie (l'enfant-cochon) est tuée à la fin du roman: la société patriarcale ne veut pas qu'on lui mette devant les yeux ce qu'elle se refuse à voir et ce qu'elle a rejeté. Il devient impératif alors qu'on se débarrasse de cet enfant, en le tuant, et qu'on interne la mère de celui-ci à l'asile Saint-Jean-de-Dieu. Taxer les femmes de folie est le meilleur moyen qu'aient trouvé les hommes pour réduire à tout jamais au

silence les femmes dont ils veulent se défaire.

Conclusion

En conclusion, en réduisant la femme au silence, la société patriarcale a créé un monstre. Dans une société qui permettrait aux femmes de s'exprimer et d'extérioriser leurs sentiments, Laetitia n'aurait pas donné naissance à un enfant-cochon; toute cette frustration, tout ce blocage n'aurait pas existé si on lui avait donné la parole et si elle avait accédé au langage. Ces femmes sont emprisonnées dans un "remous" où il n'y aucune échappatoire possible - comme le remous à côté de la maison qui tourne en rond sur lui-même, et qui ne cesse de tourbillonner, comme le font les femmes.

CHAPITRE II

LES IMAGES DE LOUISE BOUCHARD:

L'ABSENCE DE MYTHES ET DE MODÈLES LIVRESQUES

Le langage, le silence et la folie sont trois thèmes importants dans le roman Les Images⁴ de Louise Bouchard. En quête d'une identité, Isaac, la protagoniste, se met à la recherche d'un modèle d'héroïne «au féminin» qui pourrait lui servir de guide et l'aider à s'assumer en tant que femme et sujet. Sa quête livresque d'une héroïne échoue; elle réalise que trop souvent, dans la littérature, la femme n'occupe que le rôle de victime. En effet, la femme, n'ayant pas encore réussi à accéder au langage, n'a pas encore eu la possibilité de créer des mythes au féminin. Refusant ce constat, la narratrice prend la décision d'en créer un à sa manière, en volant le nom et l'identité d'un fils biblique -- Isaac -- et en jouant son rôle. Se révoltant contre le silence fait autour des femmes-victimes, Isaac décide de les faire sortir du silence et de l'anonymat en parlant d'elles. Elle cite un certain nombre de femmes qui ont été victimes de la violence des pères. Agissant de la sorte, elle veut s'assurer que ces

⁴ Louise Bouchard, Les Images, Montréal, Les Herbes Rouges, 1985.

femmes serviront d'exemple aux autres et que ces mêmes injustices ne se reproduiront plus.

La narratrice, une adolescente de quinze ou seize ans, emprunte donc le nom d'Isaac, et se cache sous cette identité pour échapper à «la violence des pères⁶⁵». Cet emprunt ne s'avère cependant pas suffisant, puisqu'elle craint toujours d'être sacrifiée. Ainsi, elle choisit d'investir son amie Dorothée tour à tour du rôle de mère, de guide, d'Abraham, et de Dieu. En même temps, elle commence à écrire une lettre à un personnage masculin, Théodore (dont le nom se trouve être le parfait anagramme de "Dorothée"). Tout au long de la rédaction de cette lettre, elle ne cesse de demander à Dorothée de l'aider à la rédiger. Mais un jour Dorothée tombe malade, et Isaac se rend compte que cette dernière n'a pas le pouvoir de la sauver. À partir de ce moment, les rôles s'inversent et Isaac se voit obligée de mater à son tour Dorothée. Cette difficile expérience lui fait enfin abandonner la fiction où elle vivait; c'est alors qu'à la fin du roman, elle prend la décision de ne pas envoyer la lettre à Théodore, accédant elle-même au rôle de guide pour une autre adolescente.

⁶⁵ Patricia Smart, «Prométhées au féminin: l'écriture d'une nouvelle génération de femmes», op. cit. p. 146.

I Le silence ou l'absence livresque

Cette première partie traitera du silence -- non pas du silence en tant qu'absence de parole, mais en tant qu'absence de modèle livresque «au féminin». Il y eut un temps où les femmes ne semblaient pas être gênées par l'absence de modèles livresques féminins. Beaucoup de femmes trouvaient normal de se glisser dans la peau d'un héros, le temps d'un roman. Racontant sa propre expérience, Johan Aitken se souvient qu'elle aussi se glissait dans des rôles aussi bien féminins que masculins:

When I began to study English, I quickly adopted what Jane Miller calls learned androgyny, a way of thinking that allows us as [female] readers to enter into stories that exclude us⁶⁶.

Ce n'est que plus tard qu'elle s'est rendue compte que:

[she] could be Miriam but not Moses, not because of [her] age -- that would never have bothered [her] - - but because [she] was just a girl. [She] could not lead anyone anywhere⁶⁷.

Au cours des dernières décennies, les femmes sont devenues conscientes de ce manque de modèles et la tendance a complètement changé. Avec le mouvement féministe, certaines femmes revendiquent le droit de lire des romans où le personnage principal n'est plus un héros, mais une héroïne, et où la femme ne joue plus seulement un "sous-rôle" de mère-épouse ou de victime, mais un rôle à part entière, car en

⁶⁶ Johan Aitken, op. cit. p. 9.

⁶⁷ Ibid.

effet jusqu'ici «women [appeared] in the stories of men, but only in roles defined by men -- usually mothers, wives, sisters, lovers, nurses, assistants, or whores⁶⁸».

Comme nous l'avons déjà précisé, la narratrice est à la recherche d'un mythe «au féminin». Elle se trouve à un moment de sa vie où elle a besoin d'un modèle ou d'un guide pour franchir cette difficile étape qu'est l'adolescence; elle se met donc à la quête d'un personnage à qui elle pourrait s'identifier dans les livres: «Je lisais tous les livres. Je cherchais une fin heureuse pour ma vie que je gardais pour ça» (p. 51). Malheureusement au fil de ses lectures, la narratrice réalise que la quasi-totalité des personnages livresques féminins ne jouent que des rôles de victimes. Trop jeune et trop fragile, elle ne peut franchir cette étape toute seule; elle reconnaît elle-même qu'elle n'est encore qu'une enfant qui a besoin d'être guidée et aidée: «Guide moi de loin, peux-tu me guider?» (p. 73).

Dans cette première partie, la narratrice se met à la recherche d'un personnage féminin à qui elle pourrait s'identifier. Comme on va le voir, elle commence par la fille de Jephté; elle se rend compte par la suite qu'elle ne veut en aucun cas être ce personnage; elle s'identifie par la suite à Iphigénie, mais là encore elle s'aperçoit que cette dernière est une victime tout comme Régine à qui elle fait allusion.

⁶⁸ Carol Christ, op. cit. p. 4.

L'histoire de la fille de Jephté

Un des premiers exemples cités par la narratrice provient de la Bible⁶⁹, le Livre masculin par excellence; il s'agit de la fille de Jephté. Mais, la Bible, écrite par des hommes et pour des hommes, n'offre aucun modèle d'héroïne ayant construit elle-même son avenir. L'exemple de la fille de Jephté est typique de ce que l'on trouve dans la Bible; Dale Spender faisant justement référence à la Bible écrit:

[The] monopoly over language is one of the means by which males have ensured their own primacy and consequently have ensured the invisibility or other nature of female⁷⁰.

Grâce à ce contrôle du langage, l'homme a réussi à confiner la femme dans un rôle subordonné.

La fille de Jephté n'a pas de nom, et sans nom, donc sans identité, une personne n'est pas reconnue: «Elle aime son père, la fille de Jephté qui n'a pas de nom (p. 67)». Elle ne peut être désignée que par rapport à son père; en effet, le génitif "de" donne une idée de cette appartenance de la fille à son père, qui a tous les droits sur elle: aussi bien le droit de vie que le droit de mort.

Sans même consulter sa fille, Jephté décide de l'offrir en sacrifice à Dieu, en échange d'une simple victoire, comme s'il s'agissait d'un objet. Il a fait la promesse d'offrir en

⁶⁹ Dans ce chapitre, toutes les citations extraites de la Bible proviennent de l'édition suivante: PIROT & CLAMER, La Sainte Bible, Chicago, The Catholic Press, Inc., 1956.

⁷⁰ Dale Spender, op. cit. p. 12.

sacrifice la première personne qui sortirait l'accueillir sur le perron; et il arrive que la première personne à sortir de la maison fût son seul et unique enfant, sa fille:

Et Jephté voua un vœu à Yahweh, à savoir: si tu livres complètement les fils d'Ammon en ma main, celui qui, à mon retour en paix de chez les fils d'Ammon, sortira le premier des portes de ma maison, au-devant de moi, sera à Yahweh, et je le sacrifierai en holocauste.

(Jug. 11: 30,31)

Louise Bouchard insiste sur le fait que lorsqu'il s'agit de la fille, Dieu n'intervient pas et ne fait rien pour la sauver du sacrifice, contrairement à ce que l'on verra plus loin avec l'exemple du fils d'Abraham, Isaac¹¹. La fille de Jephté n'a pas de mère pour lui venir en aide ni d'ange, elle sera donc sacrifiée. Si on regarde de plus près le mot "ange", on constate que ce dernier est une sorte d'intercesseur entre Dieu et les hommes. Mais, suggère Bouchard, il n'y a aucun intercesseur entre Dieu et les femmes: «Oh! un ange va-t-il arrêter sa main? [...] Non, le ciel se tait. C'est une fille» (p. 67). La fille subira donc la violence de son père. Pour cette raison, la narratrice ne peut s'empêcher de dénoncer «cet aveugle de Père» et «la paternité aveugle» dans les lignes qui suivent:

Ce fou de Jephté. A quoi pense-t-il? Il sait bien qui l'attend, le guette sur le pas de la porte. Il n'a qu'une fille. C'est elle. Elle sera la première à connaître son retour. Elle va venir à lui, la première, sa fille, comme tous les soirs, lorsqu'il rentre de sa journée de labeur. Elle est là toujours sur le seuil à l'attendre. Il ne l'a

¹¹ On peut remarquer que le fils, lui, a un nom, contrairement à la fille, et parce qu'il est nommé, il sera sauvé.

donc jamais vue. Oh! La paternité aveugle. Il s'approche, le père glorieux. Il apporte la mort dans sa maison. Celui de sa maison qui le premier viendra à sa rencontre, il va le sacrifier, il l'a promis. Et c'est sa fille qui vient au-devant de lui comme toujours, comme elle le fait toujours. Il ne l'a donc jamais vue, cet aveugle de père. Voici qu'il la voit.

Elle court vers lui, l'innocente, elle se jette dans ses bras, en souriant, en riant, heureuse qu'il soit vivant. Elle se jette dans la mort. Elle aime son père, la fille de Jephté qui n'a pas de nom. Et c'est elle qu'il va sacrifier, il l'a promis. Il tiendra sa promesse¹².

(pp 66-67)

Dans ce paragraphe, la narratrice fait le parallèle entre les deux phrases qui suivent: «Elle se jette dans ses bras» et «Elle se jette dans la mort». La construction «Elle se jette...» montre le parallèle entre le père et la mort. En effet, elle assimile ainsi Jephté à la mort, comme si tous les deux ne faisaient plus qu'un. Une autre citation de la narratrice vient confirmer que le père et la mort sont étroitement liés: «La langue allemande a raison; la mort est un homme» (p. 123)¹³. Il est clair que la narratrice veut mettre en évidence la violence du père et l'amour non partagé de la fille pour son père; Jephté n'hésite pas à sacrifier sa propre fille, son seul et unique enfant:

Or Jephté revenant à Maspha vers sa demeure, voici que sa fille sortit à sa rencontre, avec des tambourins et des chœurs de danse; c'était sa fille unique, il n'avait pas d'autre fils ou fille.

¹² nous soulignons.

¹³ En allemand, on a trois genres: le genre féminin (die Dame), masculin (der Tod), et pour finir le neutre (das Mädchen). "Der tod", c'est-à-dire "la mort" est en effet masculin, d'où le rapprochement avec Jephté le père.

[Puis son père] accomplit en elle le voeu qu'il avait voué.

(Jug. 11: 34,39)

Isaac, le fils, est sauvé grâce à l'apparition de l'ange, mais la fille «n'a ni ange ni mère pour la garder de la mort. [...] C'est une fille», de conclure Louise Bouchard (p. 69). Cette phrase semble tout expliquer: les hommes offrent en sacrifice tout ce qui est "Autre", c'est-à-dire non masculin. Même Dieu semble approuver puisqu'il n'envoie pas d'ange pour la sauver! La narratrice rapporte telle quelle l'histoire de la fille de Jephté. La fidélité au texte ne fait que renforcer le sentiment d'injustice envers les femmes qui existe même au sein des Écritures.

L'autre exemple de victime que la narratrice nous donne est celui d'Iphigénie. Son père, Agamemnon, n'hésite pas à l'offrir en sacrifice à la déesse Artémis, en échange d'une victoire¹⁴. L'exemple d'Iphigénie nous rappelle par de nombreux côtés celui de la fille de Jephté. Les deux pères n'hésitent pas à offrir leurs filles respectives en sacrifice à un dieu dit de "justice". Cette "justice" de Dieu n'est cependant qu'une injustice de plus commise contre les femmes. Dépourvues de langage et vivant dans la société du père, ces

¹⁴ Réunis à Aulis pour s'embarquer vers Troie, les Grecs n'ont pu partir, empêchés par des vents défavorables. Ils apprennent du devin Calchas que les dieux ne consentiront à leur départ que si Agamemnon, leur chef, accepte de sacrifier à Artémis sa fille Iphigénie. [...] Iphigénie accepte alors son sacrifice, mais Artémis la sauvera de la mort en lui substituant une biche. Le Petit Robert, Paris, les Dictionnaires Robert, 1988, p. 894.

dernières n'ont pas les moyens pour se révolter. L'histoire d'Iphigénie et la précédente ont beaucoup de points communs, comme si la littérature masculine suivait une trame bien spécifique en trois actes:

- 1 - l'histoire est construite autour de deux personnages:
un père et une fille;
- 2 - le père est en guerre, et la fille est à la maison;
- 3 - Assoiffé de victoire, le père n'hésite pas à offrir sa
fille en sacrifice à son "Dieu".

La seule différence entre ces deux histoires est que si la fille de Jephté est effectivement sacrifiée au Dieu masculin, il en va autrement pour Iphigénie; en effet, la déesse Artémis, à qui elle est offerte en sacrifice, refuse d'immoler sa semblable:

Serai-je Iphigénie qu'Artémis enlève au bûcher et emporte dans les airs! On me croira morte, brûlée vive, envolée en fumée, mais je serai vivante encore. Je serai en Tauride.

(p. 88)

Avec cet exemple et le précédent, la narratrice n'a pas vraiment trouvé le modèle livresque ou mythique qu'elle cherchait. Ces deux exemples semblent seulement lui indiquer que le seul modèle auquel elle puisse s'identifier est celui de la victime. Cette découverte est angoissante, puisque cela signifie qu'elle sera sacrifiée à son tour.

Effrayée et désespérée par cette découverte, la narratrice continue sa quête d'un exemple où la femme aurait un rôle autre que celui de victime. Effectuant un voyage au

Danemark, elle nous rappelle l'histoire d'une autre femme: celle de Régine, la fiancée rejetée par le célèbre philosophe Soeren Kierkegaard. Régine et Soeren étaient fiancés à une certaine époque, mais Soeren a choisi de rompre ses fiançailles, préférant renoncer à Régine plutôt que de renoncer à son projet philosophique ou à Dieu. Régine était trop présente dans la vie de Soeren, elle n'occupait plus la place de l'"absente", c'est pourquoi Soeren la rejette. Régine n'a pas été sacrifiée au sens propre mais au sens figuré: «Et je pensais à lui [Soeren] encore, et à sa reine, sa fiancée Régine qu'il allait sacrifier comme Isaac [avait failli l'être]» (p. 95). La narratrice qui nous avouait au début de son voyage qu'elle aimait le Danemark, revient sur ses propos lorsqu'elle découvre l'histoire de Régine et de Soeren:

Était-ce mal d'aimer le Danemark? Mais je ne l'aimais plus, jamais plus je ne l'aimerais, ce pays gris et froid où Soeren sacrifiait Régine, et pourquoi mon dieu, pour lui écrire, et la garder, oui, la garder.

(p. 107)

La plupart des gens se souviennent de Soeren, mais qui se souvient de Régine, sa fiancée? Tout le monde se souvient de la souffrance de Soeren, mais qui se souvient de celle de Régine? Les critiques ont tendance à oublier que Soeren a tout simplement sacrifié Régine. Il a en effet préféré se consacrer à Dieu et à la philosophie que d'aimer une femme. Cet exemple, comme les deux précédents, n'est pas très encourageant pour la narratrice; elle qui cherche un guide ou

un modèle ne trouve, encore et toujours, que celui de la victime; Carol Christ faisait déjà la même remarque à propos de la protagoniste de la nouvelle Martha's Quest de Doris Lessing. Martha recherchait aussi un modèle auquel s'identifier mais en vain:

She needed a story of another woman whose life was rich and full to provide her with an image of what her own life might be. Like many other women, Martha failed to find the image of a free woman in the literature she read. Instead of creating a new story for herself, Martha found herself half-consciously drifting into roles in the conventional stories of her time⁷⁶.

Après tous ces exemples une seule conclusion s'impose: la femme en tant que sujet n'apparaît que rarement dans le passé culturel, et trop souvent on prend pour acquises son absence ou sa non-existence. En effet,

Women's stories have not been told. And without stories there is no articulation of experience. Without stories a woman is lost when she comes to make the important decisions of her life. [...] Without Stories she cannot understand herself. Without stories she is alienated from those deeper experiences of self and world that have been called spiritual or religious. She is closed in silence⁷⁷.

L'absence de langage féminin explique en quelque sorte cette absence de mythe d'héroïne. Toutefois, au lieu de garder le silence, la narratrice prend la parole, sortant ainsi de l'oubli et du silence certaines femmes telles la fille de Jephté, Iphigénie ou encore Régine, c'est-à-dire des

⁷⁶ Carol Christ, op. cit., p. 2.

⁷⁷ Ibid., p. 1.

femmes livresques, mythologiques, ou réelles jetées dans l'oubli par la société patriarcale. En effet, on connaît tous plus ou moins Jephté, Agamemnon ou Kirkegaard, mais qui se souvient de leur "compagne" féminine? Ces femmes, jetées aux "oubliettes" par la culture, sortent de leur silence grâce à la narratrice, qui ne cesse de les évoquer encore et toujours. La narratrice rompt ainsi cette loi du silence qui entoure les femmes-victimes en dénonçant l'injustice qui règne au niveau littéraire; malheureusement cette injustice n'est que le reflet de ce qui se passe dans la vie de tous les jours d'une femme. La narratrice veut briser le silence en évoquant ces femmes qui ont subi la violence de leur père ou de leur mari. Elle veut lutter contre l'absence de mythes et de modèles féminins et surtout contre le confinement des femmes dans des rôles de victimes.

II La folie: symptôme de la non-identité

Ayant longuement cherché un modèle livresque, la narratrice se rend à l'évidence que le seul rôle qui lui soit accessible est celui de la victime. L'angoisse et la peur d'une mort prochaine la saisissent alors: «La mort me guettait. [...] Où me cacher, où me réfugier? Dans le noir, sous les couvertures, même mon coeur me trahissait, il allait cesser de battre» (p. 106). L'angoisse dans laquelle elle vit ne s'arrange pas lorsqu'elle considère l'histoire d'Ophélie; au contraire, cette histoire ne fait qu'aggraver son état psychique.

La folie d'Ophélie

Dans cette deuxième partie de notre analyse, il sera toujours question du rôle de victime que la femme joue dans les livres, mais dans un sens plus précis, car il s'agira de la folie livresque représentée par l'exemple d'Ophélie dans la célèbre pièce Hamlet de Shakespeare. Hamlet, l'amant d'Ophélie, simule la folie pour se venger du meurtre de son père, et ce faisant il feint de ne plus reconnaître Ophélie. Cette "non-reconnaissance" blesse Ophélie qui finit par sombrer dans une folie non pas simulée mais réelle. En prétendant ne plus la reconnaître, Hamlet lui refuse toute identité. En effet, dès l'instant où on arrête de nommer un individu ou une chose, cet individu ou cette chose cesse

d'exister. Dépourvue d'identité, Ophélie se trouve aussi dépourvue de vie, car l'existence d'un individu passe par sa reconnaissance par les autres. On peut dire qu'Ophélie devient folle au sens où elle ne forme plus un avec elle-même. À la fin de la pièce, elle se noie⁷⁷.

Dans cet exemple, la société patriarcale ne refuse pas seulement à la femme de jouer un rôle de sujet, elle lui refuse même l'existence. Choquée par cette découverte, lors de sa lecture d'Hamlet, la narratrice est saisie par une sorte de phobie, d'obsession, de ne pouvoir trouver un modèle. Cette constatation est en effet effrayante, et pourrait parfaitement expliquer l'état d'angoisse dans lequel elle se trouve au début du roman: «C'est une grande peur. Très grande. Il arrive que je ne puisse plus bouger. Je reste étendue dans l'épouvante. Je peux à peine respirer» (p. 9). La narratrice qui ne vit qu'à travers les livres est angoissée quand elle s'aperçoit qu'elle n'a peut-être pas d'autre avenir que celui de la victime. Elle veut être celle qui joue un rôle actif, et non pas celle qui subit un rôle. Le personnage d'Ophélie n'est donc pas l'exemple qu'elle cherche. La narratrice semble poser la question suivante: est-il possible à la femme de préserver sa vie et de garder toute sa raison quand elle sait qu'elle est toujours celle que l'on sacrifie pour une

⁷⁷ Nous pouvons remarquer qu'au point de vue de la sonorité le nom d'"Ophélie" nous rappelle le mot "folie"; comme si Ophélie portait déjà les symptômes de la folie dans son nom. Nous devons préciser toutefois que cet exemple n'est valable que pour la langue française.

raison ou pour une autre?

Elle remarque aussi que tandis que les victimes féminines ont vite fait d'être oubliées, l'on élève les victimes masculines au rang de "héros" -- comme dans la pièce de Shakespeare, qui met en scène un héros, Hamlet, qui simule la folie, et une femme, Ophélie, qui devient la victime de cette folie simulée! S'identifiant au personnage d'Ophélie, la narratrice devient en quelque sorte folle aussi. Effrayée par le rôle qu'elle joue et connaissant l'issue fatale de ce rôle, elle refuse de "repandre" connaissance, c'est-à-dire quitter la fiction. Elle ne veut pas se réveiller car elle ne veut pas être consciente de sa folie; elle parle d'un autre personnage, Ajax, que les Dieux ont puni en le rendant fou, mais à qui ils ont finalement ôté cette folie:

«Ah! toi ici, Ajax, non. Sors. Va-t-en, toi le maudit que la folie a quitté, le plus triste des héros déments, le plus maudit des fous; [...] toi que les dieux ont haï plus que nous. Ils t'ont donné la folie, hélas, ils te l'ont retirée.

(p. 70)

La narratrice refuse de jouer le rôle d'Ajax, elle préfère encore jouer celui d'Ophélie: «Comme Ophélie, je veux mourir dans ma folie, comme un manteau. Ne me l'ôte pas. Ne me réveille pas avant que je ne meure» (p. 69). Mais comme elle l'affirme elle-même, elle ne peut pas lutter contre cette folie: «C'est d'une folie très grande que je parle. Je n'étais pas de taille. Et ma volonté ne suffisait pas» (p. 36). Elle n'a lu nulle part l'histoire d'une femme qui aurait échappé à la folie et qui pourrait lui servir de guide.

III Le langage: ré-écrire un texte fondateur

Après cette longue quête, la narratrice finit par se rendre à l'évidence qu'il n'existe aucun modèle d'héroïne auquel elle pourrait s'identifier. Le seul modèle auquel elle a accès est celui de la victime, et si elle décide de s'identifier à ce modèle elle met sa vie en danger. Si la femme se trouve toujours à jouer ce rôle de victime, c'est parce que «[The] monopoly over language is one of the means by which males have ensured their own primacy and consequently have ensured the invisibility or other nature of female⁷⁸» de nous expliquer Dale Spender. Aujourd'hui encore l'homme a toujours le monopole sur le langage. La Bible se trouve être un des piliers de la langue du Père. En effet, la majorité des Livres (sinon tous) sont écrits par des hommes: le livre de Samuel, de Daniel, les quatre Évangiles, et ainsi de suite. Parmi tous ces Livres, on ne retrouve que trois livres portant le nom de femmes: «le Livre de Ruth», «le Livre de Judith» et «le Livre d'Esther». Ces trois femmes, bien qu'elles aient donné leur nom à ces livres, ne les ont pas écrits et n'ont créé aucun mythe au féminin. C'est à ce pilier qu'est la Bible que s'attaque la narratrice des Images. La société patriarcale qui refuse à la femme l'accès à sa langue ne peut lui permettre de jouer le rôle principal; mais la narratrice refuse cet héritage de femme-victime. Révoltée par la

⁷⁸ Dale Spender, op. cit. p. 12.

découverte que les femmes sont toujours celles que l'on sacrifie et que les hommes sont toujours ceux que l'on sauve, elle se met à jeter tous les livres qu'elle a lus:

Une nuit, je me trouvais dans une salle dont les murs étaient couverts de livres. [...] Pour je ne sais quelle raison, une fureur me saisit. Je montai sur un escabeau, et j'entrepris de jeter par terre tous les livres qui garnissaient les rayons, [...] je vis que Dorothee était là et me regardait faire sans rien dire. Elle souriait, je crois, elle ne me désapprouvait pas.

(p 83)

Ce geste traduit le refus de la part de la narratrice de se laisser influencer par les victimes romanesques. N'ayant pas réussi à trouver un seul modèle de femme ayant joué le rôle d'héroïne, mais toujours décidée à échapper à ce rôle de victime, la narratrice s'approprie l'histoire d'Isaac, le fils biblique, sauvé de l'autel, et s'investit de son rôle.

On peut parler d'une certaine ré-écriture de la Bible, car, la narratrice déconstruit l'histoire d'Isaac et la réécrit de manière à donner un rôle de sujet aux femmes. À l'instar d'Annis Pratt, elle sent confusément que

If there is a "myth of the hero", there must also be "a myth of the heroine", a female as well as a male *bildungsroman* parallel, perhaps, but by no means identical⁷⁹.

On peut se demander pourquoi c'est l'histoire d'Isaac qu'elle choisit de ré-écrire. La première raison est que, connaissant bien cette histoire, elle sait qu'Isaac est sauvé de l'autel par un ange, et elle espère qu'en s'appropriant son histoire

⁷⁹ Annis Pratt, «The New Feminist Criticism», in College English, May 1971, p. 877.

elle aussi sera sauvée. La deuxième raison est que la réécriture est l'«action de réécrire un texte pour améliorer la forme ou l'adapter à d'autres textes, à certains lecteurs⁸⁰», et il s'agit ici de l'adapter à des lectrices. On ré-écrit donc un texte pour l'adapter à différentes situations et pour montrer sa révolte contre les prémisses du texte d'origine. En effet, «Interrogating the text», nous rappelle Johan Aitken, «is an essential aspect of constructing its meaning⁸¹». Ce à quoi elle ajoute: «Deconstruction encourages us to open up texts, to ask entirely new questions about them⁸²».

La narratrice veut changer son destin et par la même occasion celui de toutes les femmes; elle veut créer un mythe «au féminin», un mythe qui permettrait à ces dernières de regarder vers d'autres horizons, car, comme le souligne Johan Aitken, «A new mythos heralds new possibilities⁸³». Ces nouvelles possibilités dont parle Aitken concernent entre autres le statut des femmes, leur place dans la société patriarcale. Louise Bouchard semble nous suggérer que les femmes doivent usurper l'identité masculine pour avoir la possibilité d'être sauvées et d'accéder à un rôle de sujet: «A

⁸⁰ Paul Robert, Le Petit Robert I: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, p. 1636.

⁸¹ Johan Aitken, op. cit. p. 29.

⁸² Ibid., p. 22.

⁸³ Ibid., p. 138.

young woman who wants to do something significant may decide to be like a male figure she has admired⁸⁴». Au travers de cette action, la narratrice nous prouve une fois encore que la femme ne peut accéder au langage que si elle se fait «voleuse de langue», et qu'elle ne peut avoir une identité que si elle la vole⁸⁵.

Isaac au féminin

La narratrice emprunte donc l'identité d'Isaac. Dans la Bible, Isaac est un garçon, le fils d'Abraham et de Sarah. Il est l'enfant de la promesse longtemps attendu, celui que Dieu leur a envoyé dans leur vieillesse. On trouve cet épisode dans la Genèse:

Dieu dit à Abraham: Saraï, ta femme, tu ne l'appelleras plus du nom de Saraï, mais Sara sera son nom. Je la bénirai et d'elle aussi je te donnerai un fils. [...] Abraham tomba sur sa face; il rit et dit en lui-même: À un homme de cent ans peut-il naître un fils? Et Sara, âgée de quatre-vingt-dix ans, pourrait-elle concevoir? [...] Et Dieu dit: Bien sûr, Sara, ta femme, t'engendrera un fils, tu l'appelleras du nom d'Isaac, j'établirai mon alliance avec lui, alliance à jamais pour sa postérité après lui.

(Gen. 17: 15, 19)

Isaac est donc le fils qu'on attend, celui à qui on

⁸⁴ Carol Christ, op. cit. p. 5.

⁸⁵ Cet exemple des «voleuses de Langue» est emprunté à Claudine Hermann; Patricia Smart fait aussi allusion à ce rôle de voleuse que la femme doit jouer, dans son article «Prométhées au féminin». La femme doit voler l'identité d'un héros masculin, comme Prométhée avait volé le feu aux dieux.

sourit". La narratrice décide donc de se cacher sous ce nom d'emprunt. On peut se demander pourquoi la narratrice, qui est une jeune fille, décide malgré tout de s'emparer d'un nom masculin: «J'ai volé le fils» (p. 43), nous dit-elle et elle poursuit: «Heureusement, je m'appelle Isaac. Je serai Isaac. C'est mieux. Je préfère le destin d'Isaac. Je ne veux pas mourir. Je serai Isaac» (p. 67). Elle pense que si elle vole le rôle du fils, il lui sera possible d'échapper au sacrifice qui semble attendre toutes les femmes:

Qu'est-ce donc que ce costume, l'habit du fou, l'habit du roi, la tunique du fils? Un déguisement, Isaac? Aurais-tu pris la robe du fils, de l'unique, ô le bien aimé, aurais-tu pris ses vêtements pour échapper au sacrifice?

(p. 71)

Comme on le sait, cependant, après avoir donné Isaac à Abraham et à Sarah, Dieu décide de le leur reprendre:

Il arriva qu'après ces événements Dieu mit Abraham à l'épreuve et lui dit: Abraham, et celui-ci répondit: Me voici. Et Dieu dit: Prends, je te prie, ton fils, ton fils unique, que tu chéris, Isaac, et va au pays de Moria, et là, offre-le en holocauste sur une des montagnes que je te dirai.

(Gen. 22: 1,2)

Là encore on peut se demander pourquoi la narratrice désire prendre le nom d'Isaac, quand elle sait qu'elle risque d'être sacrifiée. Exprime-t-elle elle aussi le vœu d'être sacrifiée? Non, la narratrice connaît parfaitement l'histoire d'Isaac et elle sait justement qu'Isaac sera épargné:

Ils arrivèrent à l'endroit que Dieu lui avait dit.

Isaac, «yishaq» en hébreu, signifie «il rit»; Dieu offre donc en quelque sorte le "sourire" à Abraham et à Sara.

Abraham y dressa l'autel, disposa le bois, lia son fils et le plaça sur l'autel par-dessus le bois. Puis Abraham, étendant la main, prit le couteau pour immoler son fils. Alors l'ange de Yahweh l'appela des cieux lui disant: Abraham, Abraham. Celui-ci répondit: Me voici. Ne porte pas la main, dit-il, sur l'enfant et ne lui fais aucun mal; car maintenant je sais que tu crains Dieu et que tu ne m'as pas refusé ton fils, ton unique.

(Gen. 22: 9,12)

Dans cet épisode un ange "envoyé" par Dieu intervient afin de sauver Isaac, faisant miraculeusement apparaître un bœuf pour remplacer le fils sur l'autel:

Abraham leva les yeux et regarda, il vit qu'un bœuf était pris par ses cornes dans un buisson. Abraham alla prendre le bœuf et l'offrit en holocauste à la place de son fils.

(Gen. 22:13)

Dans la ré-écriture de cet extrait de la Bible par Louise Bouchard, c'est le point de vue angoissé de l'enfant-victime qui est mis en relief:

Abraham lia les mains et les pieds d'Isaac. Et l'enfant le regardait, plein d'étonnement. Abraham prit le couteau, et le leva au-dessus de la gorge palpitante d'Isaac. Et l'enfant regardait la couteau, sa lame brillante sous le soleil qu'Abraham s'apprêtait à planter dans sa gorge.

(p. 68)

L'appropriation du rôle du fils sauvé devient une question de survie pour la narratrice; ainsi supplie-t-elle qu'on la laisse «dans ce costume, dans ce rôle...» (p. 22). Louise Bouchard continue sa ré-écriture «au féminin» en nous donnant ensuite une version où l'enfant est sauvé grâce à la mère; de cette manière, elle remplace l'apparition de l'ange par celle de la mère, nous prouvant, une fois de plus, que le rôle de la mère n'est pas de faire violence à son enfant, mais au

contraire de tout faire pour le sauver; ceci expliquerait peut-être pourquoi la narratrice désire tant voir une mère en Dorothée:

Et l'enfant regardait le couteau, sa lame brillante sous le soleil qu'Abraham s'apprêtait à planter dans sa gorge. Alors Isaac poussa un cri vers sa mère. L'enfant cria, et le cri, c'était sa mère. Isaac l'appelait. Abraham, la main levée sur Isaac, vit soudain sa femme, la mère de l'enfant. Il eut cette vision qui arrêta sa main. Il vit sa femme qui le regardait. Et sa vision se prolongeait. Il se vit lui-même, Abraham, revenant de la montagne. Il revenait vers Bersabée, et sa femme le vit qui revenait seul et s'avança vers lui. "Où est Isaac? Qu'as-tu fait d'Isaac?" Il laissa tomber sa main sans force désormais. Et le couteau glissa de ses doigts, et la lame continua de briller sur le sol près du bûcher. Alors Abraham détacha l'enfant pour le mener à sa mère. Il vit le bélier qui s'était pris par les cornes dans le buisson.

(p. 68)

Dorothée la mère

Ayant emprunté le nom d'Isaac, la narratrice ne devrait plus craindre pour sa vie. Elle est pourtant consciente qu'en tant que fille elle peut être sacrifiée à tout moment; elle en vient à se demander si elle sera quand même sauvée. Toutefois Dorothée, son amie et guide, est là pour la protéger et pour la garder en vie. D'ailleurs, la narratrice aurait aimé pouvoir dire: «Dorothée est ma vraie mère, celle qui ne m'appellera pas Isaac» (p. 81) -- c'est-à-dire, croire à l'existence d'une figure maternelle qui l'acceptera en tant que fille, sans le masque du fils. Isaac sent que sa vie est plus en sécurité si elle la confie à une femme, car cette

dernière ne voudra pas lui faire violence:

Ma vie ne tenait qu'à un fil, et il lui eût été facile de le rompre, même par mégarde, mais ça n'arrivait pas. Elle ne le voulait pas. Elle trouvait toutes sortes de moyens pour me garder en vie.

(p. 11)

En tant que mère, Dorothée joue le rôle de celle qui donne la vie et qui fait tout pour la préserver; là-dessus, les mêmes citations reviennent à plusieurs reprises dans le texte: «Celle [la vie] que j'avais déjà était fragile, cassante. Et comme Dorothée ne pouvait m'en donner une autre, elle semblait s'efforcer de la sauver» (p. 12); «Dorothée m'aimait vivante; elle me gardait la vie, elle gardait la vie en moi» (p. 18); ou encore: «Dorothée m'aimait, elle me gardait la vie, elle gardait ma vie; et j'ignorais tant de choses alors» (p. 19). Par l'intermédiaire de ces quelques phrases, la narratrice essaie presque désespérément de se persuader qu'elle ne sera pas sacrifiée.

Le rôle de mère joué par Dorothée est encore plus clair dans les lignes qui suivent:

Elle [Dorothée] avait aménagé chez elle une petite pièce pour moi. C'était mon refuge; je pouvais m'y terrer à n'importe quelle heure du jour ou de la nuit. C'était véritablement une [...] retraite sombre où j'allais me cacher quand les astres me semblaient particulièrement néfastes [...]. Voici qu'elle avait transformé cette chambre en un cocon, en une casemate de velours et de peluche; et c'était un peu comme si elle m'avait permis de m'abriter dans son ventre quand, sous le coup de la frayeur, le monde me devenait insupportable.

(p. 23)

Progressivement, la «petite pièce» se transforme en «refuge»,

devient une «chambre», «un cocon», et pour finir, la narratrice l'assimile au «ventre» de Dorothée, comme si on allait bientôt assister à une deuxième naissance. À travers cette assimilation du «ventre», la narratrice donne une certaine image de puissance à Dorothée; en effet cette image est très symbolique. Elle nous rappelle en quelque sorte le pouvoir créateur et protecteur des mères. Dans le «ventre» ou la «petite pièce», c'est-à-dire dans un univers «au féminin», la narratrice se sent en sécurité, jusqu'au jour où comme toute mère Dorothée "donne naissance" à Isaac en l'exposant à la lumière:

Elle me voyait presque rétablie, déjà guérie, et sur le point d'abandonner pour toujours, comme un vêtement trop étroit, l'obscurité de la chambre. Sans doute voulut-elle m'aider encore, crut-elle pouvoir provoquer, d'un geste simple et mûr comme prêt à tomber de lui-même, mon retour définitif à la santé du jour. Elle ouvrit les rideaux, et je trouvai un matin la pièce envahie par un soleil ardent. [...] J'étais expulsée de la douce noirceur, livrée nue au soleil implacable. [...] Son geste restait néanmoins un don. [...] J'étais maintenant mûre pour la lumière.

(pp 24-25)

Les mots "expulsée" et "nue" nous font bien penser à une naissance; avec ce passage, on n'a plus de doute quant au lien de parenté qui relie Dorothée et Isaac. Et contrairement à Abraham, qui ne tente rien pour sauver son fils, Dorothée donne à Isaac «un tout petit mouton en peluche» (p. 16) qui la sauvera. Le présent de Dorothée est symbolique: grâce à ce don elle veut sauver Isaac du sacrifice. On ne parle pas d'holocauste dans cette reconstruction de la Bible. Aucune

violence n'est faite ni à Isaac ni au mouton; tous deux sont sauvés.

Fait intéressant cependant, lorsque la narratrice tente de raconter l'histoire Biblique d'Isaac à Dorothée, cette dernière refuse d'écouter la fin de l'histoire; car cette fin signifierait la mort pour Isaac et par conséquent la mort de la narratrice qui s'est investie de ce rôle:

Dorothée interrompait mon récit par amour pour moi.
Cet ange protégeait ma vie, elle me gardait de la
fin, me retenait d'aller au bout de mon histoire.
La fin c'était ma mort, et elle ne la voulait pas.
Et jamais, jamais, elle ne m'a laissé finir mon
histoire.

(p. 75)

En outre, cette figure de mère veut faire comprendre à Isaac que son avenir ne dépend pas des histoires livresques, et que c'est à elle d'écrire sa propre histoire.

«Abrame» au féminin

Trop faible encore pour écouter cet appel à l'indépendance, et persuadée que Dorothée n'est pas assez puissante dans le rôle de mère pour la protéger, Isaac décide de l'investir en plus du rôle d'Abraham. Elle fait jouer ce rôle du père à une femme, car elle pense qu'ainsi sa vie n'en sera que plus protégée, inversant ainsi le mythe d'Athéna qui avait exprimé le souhait de renaître de Zeus, un homme. Phyllis Chesler nous rappelle l'histoire de cette déesse qui refuse ses origines féminines:

Athena never returned to her mother's house.
Instead, she went straight to Zeus, the god of

gods, and proposed a bargain much to his vain and clever liking: to be re-born of him. She asked him to become her mother. And so Athena became twice-born, the second time of a man. She emerged fully grown from Zeus's head, wearing the armor she so desired. [...]. This stately daughter of Demeter seemed to have no memory of her earthly and female origins⁸⁷.

Dorothée jouera alors le rôle d'Abrame⁸⁸, emmenant Isaac sur la montagne de Moriyya. En substituant une figure féminine au père-bourreau, la narratrice s'est donnée le courage pour revivre le moment atroce qui précède le sacrifice, espérant de toutes ses forces que pour la fille aussi l'ange interviendrait: «Oh! un ange va-t-il arrêter sa main? Un ange va-t-il l'arrêter?» (pp 37-38). Même lors de ce processus de réécriture où Dorothée devient «Abrame», la narratrice n'est pas rassurée: «Pétrifiée de terreur je

⁸⁷ Phyllis Chesler, op. cit. p. XVII.

⁸⁸ On peut remarquer à cette occasion que le processus de réécriture qui affecte le sexe d'Abraham, affecte aussi l'orthographe du nom d'"Abrame" qui est ainsi réécrit «au féminin». On peut faire remarquer que dans la Bible le personnage d'Abraham a deux prénoms; avant que Dieu ne passe une alliance avec lui, son prénom s'écrit "Abram" et après que Dieu ait passé une alliance avec lui son prénom est "Abraham":

Lorsqu'Abram fut âgé de quatre-vingt-dix-neuf ans, Yahweh apparut à Abram et lui dit:
 Pour moi, voici mon alliance avec toi: tu deviendras père d'une foule de peuples.
 Et tu ne seras plus appelé de ton nom Abram, mais ton nom sera Abraham: car je t'ai fait père d'une foule de peuples.
 (Gen. 17: 1,4,5)

Il est intéressant de remarquer que la narratrice préfère utiliser le nom d'Abram à celui d'Abraham; elle ré-écrit donc au féminin le nom de celui qui n'a pas encore passé d'alliance avec Dieu, car elle croit qu'il est ainsi plus accessible. En effet, "Abrame" au féminin est plus accessible qu'Abraham, la figure d'autorité biblique.

regardais le couteau dans la main d'Abrame, Abrame que devenait Dorothée, sur le point de plonger dans ma gorge» (p. 85). Une autre phrase traduit exactement ce même sentiment: «Regardant Dorothée, je voyais Abrame, la main levée sur moi, sans raison, sans connaître sa raison, ni comprendre sa colère» (p. 85).

«Je Suis» ou «Quelqu'un» au féminin

Toutefois, le fait d'investir Dorothée du rôle d'Abram ne suffit pas à libérer la narratrice de la terreur viscérale qui l'habite. Dorothée en "Abrame" ne semble pas assez puissante; la narratrice décide alors d'aller plus loin en l'investissant d'un rôle encore plus important que celui d'Abraham -- celui de Dieu. Ce besoin d'imaginer (ou de croire) à un Être suprême féminin, et non pas masculin, est souvent une étape dans le voyage des femmes vers un statut de sujet⁴⁹. Pour la narratrice, c'est aussi l'étape finale de sa recherche de modèles et de figures d'autorité «au féminin», le dernier pas

⁴⁹ On voit ce même désir de croire que Dieu est une femme dans La Route d'Altamont de Gabrielle Roy, où Christine, le personnage principal, croit reconnaître en sa grand-mère le Dieu Tout Puissant, après que cette dernière lui ait confectionnée une poupée en chiffons:

Il m'apparaissait bien qu'il n'y avait pas de limites à ce que savait faire et accomplir cette vieille femme au visage couvert de mille rides. Une impression de grandeur, de solitude infinie m'envahit. Je lui criai dans l'oreille:
_Tu es Dieu le Père. Tu es Dieu le Père. Toi aussi tu sais faire tout de rien.

Gabrielle Roy, La Route d'Altamont, Montréal, Québec 10/10; 71, 1985, pp. 27-28.

-- ou presque -- avant d'accéder à une certaine indépendance. Plutôt que de parler de "Dieu", cependant, la narratrice préfère utiliser une appellation plus neutre, où le sexe n'est pas fixé, «Je Suis» ou «Quelqu'un»: «À cette époque, Quelqu'un avait pris le nom de Dorothée» (p. 11), et «Dorothée était "Je Suis"» (p. 82). Une autre phrase dans le texte vient confirmer que ces deux noms désignent une seule et même personne: « "Je Suis" c'est l'autre nom de Quelqu'un» (p. 57). La narratrice suit toujours de très près la Bible, puisqu'en effet ces deux noms sont ceux que l'on utilise pour parler de Dieu dans la Bible, plus particulièrement dans la Genèse et dans l'Apocalypse¹⁰. Ces appellations empruntées à la Bible, rendent en quelque sorte le personnage de Dieu plus neutre; la narratrice semble espérer que ce Dieu rendu neutre par ces appellations sauverait les femmes et les hommes de la même façon, sans faire de différence selon le sexe. Dans la Bible, ces termes sont utilisés pour suggérer que Dieu est au-delà de tous les noms, et constitue l'Être même, en son essence.

L'abandon des fictions et le retour à la réalité

Malgré le pouvoir que la narratrice confère à Dorothée, en l'investissant tour à tour des rôles de mère, d'Abraham et de Dieu, la narratrice n'a pas encore terminé sa quête, et

¹⁰ On retrouve le nom de «Quelqu'un» dans l'Apocalypse: « Un trône était établi dans le ciel, et sur ce trône, Quelqu'un était assis (Apoc. 4: 2) ».

accédé à l'indépendance. Ce but sera réalisé cependant lorsque Dorothée tombera malade, et Isaac qui avait placé tous ses espoirs en elle ne saura plus où se tourner: «Dorothée est fragile et faible comme moi maintenant; un dieu ne l'habite plus» (p. 23), «L'âme de Quelqu'un a quitté Dorothée, ma vie n'est plus en sécurité entre ses mains» (p. 23). Cette découverte paralyse et terrorise Isaac, car elle se rend compte brusquement qu'elle n'est plus protégée, et qu'elle peut toujours être une victime de la société du Père. Mais ce sera une découverte capitale, car la narratrice acceptera enfin le fait qu'elle doit abandonner le monde livresque dans lequel elle s'est toujours abritée:

Je veux bien, je veux bien d'une nouvelle vie, me disais-je au milieu des livres épars, mais quelle fiction dois-je abandonner? Quelle est celle qui m'enchaîne?
(p. 43)

Elle abandonne d'abord l'identité masculine qu'elle avait empruntée: «Et je ne suis pas Isaac, je serais plutôt la fille de Jephté» (p. 123). Et petit à petit elle revient à la réalité:

Je refusais de continuer à m'identifier à des personnages romanesques qui goûteraient pour moi un peu du bonheur de l'enfance. [...] De tous les textes, ne me parvenaient plus aucun secours ni consolation.

(p. 97)

Si elle refuse de continuer à s'identifier à Isaac, c'est parce qu'elle accepte enfin qu'elle n'est pas un fils: «Je suis une fille. Je ne serais pas épargnée» (p. 123). Et elle sait que parce qu'elle est une fille, son destin s'est joué

depuis le jour de sa naissance: «La mort a mis sa main sur moi, il y a longtemps. Au temps de Dorothée et même avant. Dès la naissance, j'étais perdue» (p. 72). La maladie de son amie lui apprend «que Dorothée n'est plus un dieu; elle a un jour cessé de se confondre avec l'être tout-puissant qui pouvait à tout moment me sauver de la mort» (p. 22).

C'est au moment où la narratrice est enfin laissée à elle-même, cependant, que les rôles s'inverseront et qu'Isaac deviendra à son tour une mère pour Dorothée: «Il me sembla que les rôles se renversaient. Dorothée devenait l'enfant qui crie sur l'autel» (p. 113). Isaac qui était "maternée" par Dorothée, maternelle à son tour cette dernière. Et la narratrice, qui vivait dans le monde de la fiction biblique, se trouve soudainement jetée dans le monde de la réalité, c'est-à-dire dans un monde où la femme n'est à l'abri nulle part. Elle se retrouve alors seule sans "mère", telle une orpheline, sans personne pour la protéger; mais elle découvre par le même fait sa propre responsabilité à l'égard de son amie: «Je voulais à mon tour protéger Dorothée» (p. 113). En obligeant Isaac à prendre en main son propre avenir et même celui de son amie, la maladie de Dorothée est l'occasion de la naissance abrupte de celle-ci, de son expulsion du "ventre" de la littérature vers le réel: «Dorothée me tirait, m'appelait hors du Livre, hors des fictions où j'avais été enfermée jusque-là» (p. 114). La narratrice refuse enfin de vivre sa vie par procuration, ce qu'elle avait fait jusqu'ici: «J'avais

vécu toute mon enfance dans les livres. J'avais obtenu par procuration les seules marques d'affection que j'eusse jamais connues» (pp 96-97). Se refusant désormais à vivre sa vie en spectateur, derrière la «bulle de verre» à laquelle elle fait allusion et qui nous fait penser à un ventre, elle choisit de sortir de cette «bulle», c'est-à-dire de naître et de participer à sa vie en tant que sujet. Ce passage des personnages livresques auxquels elle s'identifiait à sa propre identité se fait à travers la rédaction d'une lettre pour Théodore⁹¹. En effet, à la fin du roman, elle prend la décision de ne pas envoyer la lettre qu'elle avait commencé à rédiger au début du roman:

Je pensais c'est vrai terminer cette lettre par un immense appel vers toi, comme un aveu, une prière. Je voulais en terminant te demander de venir à moi pour me rendre la Vie [...] Et je pense, non je crois que je ne t'écirai pas.

(pp 124-5)

Ce refus d'envoyer la lettre qu'elle a déjà écrite est la preuve que la narratrice a finalement accédé à sa subjectivité; son histoire comme le roman se termine. Elle, qui n'avait trouvé aucun modèle féminin, en a créé un pour les femmes de la génération à venir.

Tout au long de ce roman de Louise Bouchard, on a assisté à une véritable évolution de la part du personnage principal.

⁹¹ Théodore vient du grec *theos* qui signifie Dieu et *doron* qui signifie le don ou le cadeau. Adressant sa lettre à Théodore, Isaac l'adresse donc d'une certaine manière à Dieu; mais comme Dieu, Théodore n'est présent qu'à travers son nom.

Elle commençait le roman dépourvue d'identité, totalement désemparée, à la recherche d'un modèle auquel elle aurait pu s'identifier, vivant elle aussi, une sorte d'initiation comme Laetitia dans le roman précédent, mais la comparaison s'arrête là. Le roman de Louise Bouchard dont l'intrigue est plus contemporaine vient nous prouver que le problème d'identité est toujours d'actualité malgré le progrès effectué par la génération précédente de féministes. Ayant poursuivi ses études, Isaac a reçu plus d'éducation; elle semble mieux "armée" que Laetitia qui donnait l'impression d'être prisonnière du «remous», Isaac semble être plus libre vivant dans la ville. Le roman de Louise Bouchard est beaucoup plus optimiste, puisque la narratrice semble échapper à la folie. En effet, elle a pu accéder au langage, ce qui lui a permis de dire enfin son vrai nom à la fin du roman: «son nom est Florence» (p. 125). Elle est même arrivée à jouer avec la langue du père; ceci se voit d'une part dans son utilisation du nom de Dorothée¹, puisqu'elle parvient à en faire un anagramme pour un prénom masculin: Théodore. D'autre part, elle a réussi à construire sa propre histoire: elle ne vit plus par procuration à travers des livres.

¹ Il est intéressant de noter que le nom "Dorothée" signifie "don de Dieu". On comprend mieux alors le rôle joué par Dorothée auprès de la narratrice.

CONCLUSION

Dans cette thèse, nous avons étudié deux romans d'inspiration féministe parus, l'un en 1986 et l'autre en 1985 -- La Maison du remous de Nicole Houde et Les Images de Louise Bouchard (1985) -- en analysant le lien dans ces romans de trois thèmes fondamentaux: le langage, le silence et la folie.

En conclusion, il convient de revenir brièvement sur le lien que nous avons constaté entre ces trois thèmes. Dans le premier des deux romans nous avons remarqué la présence d'un enchaînement, où l'absence de langage aboutit à la folie, dans un cercle vicieux qui se répète de génération en génération. Dans le deuxième roman, par contre, nous avons vu qu'il s'agissait non pas d'un cercle vicieux, mais d'une évolution positive de la folie et du silence vers le langage.

Dans le premier roman à l'étude, La Maison du remous, l'action se situe dans la période s'étendant de la fin du XIX^e siècle jusqu'au milieu du XX^e siècle et se déroule dans un milieu rural. Ces deux facteurs du milieu et de la période historique ont joué un rôle de premier ordre dans notre étude, dans la mesure où ils représentent deux barrières insurmontables à l'affranchissement de la femme. La vie du personnage principal, Laetitia, illustre bien cette situation: celle-ci n'a pas eu la possibilité de poursuivre des études;

1

MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS
STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a
(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)

2 of/de 2

MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS
STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a
(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)

à l'âge de dix ans, elle prend la relève de sa mère décédée, et elle se marie à l'âge de dix-huit ans. Dépourvue d'éducation, Laetitia n'a pas acquis les moyens de s'exprimer. On a constaté alors que c'est l'absence d'un langage approprié qui est à la racine des problèmes de cette protagoniste, ainsi que de tous les autres personnages féminins du roman. Bien que le silence constitue un moyen pour ces personnages de se protéger contre d'éventuelles punitions de la part de la société patriarcale, ce même silence, au lieu de la protéger, les met en danger. Par exemple, Laetitia qui croyait qu'en gardant le silence elle serait hors de danger, s'est trompée, car le silence finit par donner corps à la folie. Toutes ses tentatives pour échapper à ce cercle vicieux s'avèrent inutiles, et elle sera enfermée à l'asile St-Jean-de-Dieu à la fin du roman. Ainsi répète-t-elle, malgré elle, le passé de sa grand-mère. Dans ce roman de la terre, nous avons constaté que les personnages féminins n'ont que deux avenir possibles: la mort (comme c'était le cas pour la mère de Laetitia et ses soeurs) et l'enfermement à l'asile (comme c'était le cas pour Laetitia et sa grand-mère). Il ne semble y avoir aucune échappatoire possible, comme si la vie était déjà jouée à l'avance pour elles. Ghislaine, la fille de Laetitia, résume bien tout ce qu'il y a d'aliénant dans cette vie programmée à l'avance, au point où on n'est pas surpris de voir les personnages s'évader dans la folie:

Vous runnez la maison; vous runnez notre mort.
Chacun icitte a déjà une idée de sa dernière

journée. Y avez-vous réfléchi, comment ça peut être pesant, vivre en faisant semblant, en connaissant d'avance tous les détails de la dernière journée. Dans la mienne, je sais qu'un plancher aura plus d'importance que les marguerites.

(p. 161)

Les trois thèmes se relient dans un enchaînement jamais terminé, comme le remous à côté de la maison, qui tourbillonne sans fin. Ce roman de Nicole Houde démystifie le roman de la terre canadien-français en montrant pour la première fois tout ce qu'il y a d'intolérable dans la vie de ses personnages féminins autrefois idéalisés et silencieux. Il existe pourtant une lueur d'espoir au sein de ce roman. Elle ne provient pas de Laetitia, mais plutôt d'une de ses filles, Jocelyne, qui a quitté la campagne pour la ville, où, tout en travaillant, elle poursuit des cours du soir en art. Nicole Houde semble suggérer que la femme a la possibilité d'échapper au cercle vicieux dans lequel Laetitia est enchaînée si elle prend la décision de poursuivre des études et de quitter le monde rural pour le monde urbain, c'est-à-dire si elle refuse de répéter l'histoire de ses aïeules.

L'action du deuxième roman, Les Images de Louise Bouchard, se passe à une époque plus contemporaine et dans un milieu urbain. Les facteurs sociaux qui constituaient une sorte de barrière à l'évolution de la protagoniste dans le roman précédent n'ont donc pas la même portée dans ce roman. Nous avons suivi l'évolution d'Isaac, la narratrice du roman, dans sa quête d'un modèle livresque, quête qui a échoué en ce

sens qu'Isaac n'a trouvé que des personnages-victimes, et non des modèles positifs. Malgré cette absence de modèles livresques, elle accepte la responsabilité pour son amie malade, Dorothee, et quitte le monde de la fiction pour la réalité. Grâce à cet abandon de la fiction, elle s'affirme et se nomme à la fin du roman.

Des critiques anglo-saxonnes, Carol Christ et Johan Aitken entre autres, ont démontré à l'aide de nombreux exemples le fait que les mythes et les archétypes littéraires ne sont pas les mêmes pour les femmes que pour les hommes. En effet ces deux romans illustrent de façon frappante le besoin ressenti par les femmes de refaire à leur propre façon l'itinéraire du voyage masculin si familier aux lectrices de la littérature traditionnelle. Dans le cas de Laetitia, nous avons vu que le voyage initiatique mène à une rencontre avec une originaire, version féminine d'un mythe déjà familier dans la littérature canadienne-française. Cependant, sa quête aboutit à l'échec et la société patriarcale reprend le dessus sur elle, l'emprisonnant de nouveau dans une vie de brutalité conjugale et de silence qui aboutira finalement à la folie. Dans le cas d'Isaac, la quête se poursuit à travers des textes littéraires et surtout la Bible. Comme l'originaire blessée, dans La Maison du remous, tous les modèles rencontrés au cours de cette quête renvoient à la protagoniste l'image de sa propre impuissance. Mais à la différence de Laetitia, Isaac parvient à une certaine libération. Tandis que Laetitia

faisait du silence un asile, Isaac, elle, dénonce le silence qui entoure les femmes et se pose à son tour comme un modèle pour une autre jeune femme (qui n'est pas Dorothée) à la fin du roman.

Tandis que dans le roman de Nicole Houde la folie triomphe des personnages féminins qui se trouvent étrangers à la culture patriarcale, elle est vaincue dans le roman de Louise Bouchard. Ce refus de la folie n'a pu se faire que grâce à l'accession au langage par la femme. Isaac refuse de s'identifier au personnage d'Ophélie, symbole de la folie. Elle se donne alors les moyens d'accéder à un statut de sujet à la fin du roman, affirmant pour la première fois son vrai prénom: Florence. Laetitia, par contre, n'ayant pas les moyens d'échapper à la folie, ni d'accéder au langage, ne réussit pas à acquérir une identité: à la fin du roman, lorsqu'elle est enfermée à l'asile St-Jean-de-Dieu, elle signe du faux nom de "Louise".

En abordant cette thèse, nous soupçonnions que le féminisme littéraire des années 1970 au Québec avait réglé la plupart des problèmes pour les femmes qui allaient suivre; mais nous avons découvert qu'il n'en était rien. Il n'y a aucun doute que la génération de Nicole Brossard, Louky Bersianik et France Théoret a donné une légitimité aux voix de femmes qui cherchent à exprimer l'expérience féminine selon leur propre perspective. Cependant, on constate que les problèmes reliés à l'identité des femmes subsistent toujours

dans la littérature québécoise. À travers les romans de Nicole Houde et de Louise Bouchard, nous avons vu qu'il était difficile, sinon impossible, pour les femmes, d'accéder à un rôle de sujet, et que les personnages féminins n'ont pas fini d'affronter les pièges du silence et de la folie que leurs aieules avaient rencontrés avant elle. Grâce à des écrivaines comme Houde et Bouchard, cependant, le paysage littéraire -- et donc le langage -- se transforment peu à peu, ouvrant un espace de plus en plus grand aux générations de femmes à venir.

BIBLIOGRAPHIE

ROMANS À L'ÉTUDE

BOUCHARD, Louise, Les Images, Montréal, Éditions Les Herbes Rouges, 1985, 125 p.

HOUDE, Nicole, La Maison du remous, Montréal, Éditions La Pleine Lune, 1986, 188p.

OUVRAGES CRITIQUES FÉMINISTES

ABEL, Élizabeth (ed.), Writing and Sexual Difference, Chicago, The University of Chicago Press, 1982, 315p.

AITKEN, Johan Lyall, Masques of Morality: Females in Fiction, Toronto, The Women's Press, 1987, 190p.

BELENKY, Mary Field, Nancy Rule Goldberger, Jill Matluck Tarule, Women's Ways of Knowing, The Development of Self, Voice and Mind, New York, Basic Books, Inc., Publisher, 1986, 256p.

CACHARD, Claudie, Les Gardiens du silence, Paris, Éditions des Femmes, 1989, 261p.

CHESLER, Phyllis, Women and Madness, New-York, Éditions Avon, 1972, 359p.

CIXOUS, Hélène et Catherine CLÉMENT, La Jeune née, Paris, 10/18, 1975.

CHRIST, Carol P., Diving Deep and Surfacing: Women's Writers on Spiritual Quest, Boston, Beacon Press, 1980, 159p.

FELMAN, Shoshana, La Folie et la chose littéraire, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 350p.

HERMANN, Claudine, Les Voleuses de langue, Paris, Éditions des Femmes, 1976, 179p.

IRIGARAY, Luce, Éthique de la différence sexuelle, Paris, Éditions de Minuit, 1984, 199p.

-----, Parler n'est jamais neutre, Paris, Éditions de Minuit, 1985, 323p.

MURDOCK, Maureen, The Heroine's Journey, Boston, Shambhala Publications, 1990, 213p.

PLAZA, Monique, Écriture et folie, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, 217p.

PRATT, Annis, Archetypal Patterns in Women's Fiction, Bloomington, Indiana University Press, 1981, 211p.

SMART, Patricia, Écrire dans la maison du Père: l'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1988, 337p.

SPENDER, Dale, Man Made Language, London, Routledge & Kegan Paul, 1985, 250p.

THÉORET, France, Entre raison et déraison, Montréal, Éditions Les Herbes Rouges, 1987, 164p.

AUTRES OUVRAGES CRITIQUES

FOUCAULT, Michel, Histoire de la folie à l'âge classique, Paris, Éditions Gallimard, 1972, 603p.

JACCARD, Roland, La Folie, Paris, PUF, Coll. "Que sais-je?", 1979, 128p.

ARTICLES

BROSSARD, Nicole, «De radical à intégrales», La Lettre Aérienne, Montréal, Éditions du Remue-Ménage, 1987.

CIXOUS, Hélène et CLÉMENT Catherine, «la Jeune née», Paris, 10/18, 1975, p. 121.

-----, «Le Rire de la Méduse», L'Arc no 65, 1975, pp 39-54.

FOUCAULT, Michel, «La Folie, l'absence d'oeuvre» in L'Histoire de la folie à l'âge classique, pp 575-82.

GARDINER, Judith Kegan, «On Female Identity and Writing by Women», in Elizabeth Abel (ed.), Writing and Sexual Difference, Chicago, The University of Chicago Press, 1982, pp 177-91.

PAGÈS, Irène, «Emma Santos: le biologique, la folie et l'écriture», Féminité, Subversion, Écriture, Montréal, Les Éditions du Remue-Ménage, 1983, pp 279-85.

PRATT, Annis, «The New Feminist Criticism», College English, May 1971, pp 872-78.

SHOWALTER, Elaine, «Feminist Criticism in the Wilderness», dans Elisabeth Abel (ed.), Writing and Sexual Difference, Chicago, University of Chicago Press, 1982, pp 9-35.

SMART, Patricia, «Prométhées au féminin: l'écriture d'une nouvelle génération de femmes», Voix et Images: littérature québécoise, Vol. XII, numéro 1, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1986, pp 145-50.

VERDUYN, Christl, «L'Écriture contemporaine, une écriture de la folie?», in Gynocritics/La Gynocritique: Approches féministes à l'écriture des Canadiennes et Québécoises, Barbara Godard (éd.) Toronto, ECW Press, 1987, pp 71-75.

DICTIONNAIRES et BIBLE

Grand Larousse de la langue française, Tome III, Paris, Librairie Larousse, 1973.

PIROT & CLAMER, La Sainte Bible, Chicago, The Catholic Press, Inc., 1956.

ROBERT, Paul, Le Petit Robert I: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Montréal, Les Dictionnaires Robert-Canada S.C.C., 1990, 2172p.

ROMANS CITÉS

ATWOOD, Margaret, Surfacing, Toronto, McClelland and Stewart Limited, 1972, 192p.

FRANCE, Marie de, les Lais, Paris, Livre de poche, 1990, 351p.

LONGEVIN, André, L'Élan d'Amérique, Ottawa, Le Cercle du Livre de France Ltée, 1972, 239p.

ROY, Gabrielle, La Route d'Altamont, Montréal, Québec 10/10; 71, 1985, 255p.

END

1 9-07-94

FIN