Du meilleur et du pire : autour de *Lueur* de Madeleine Gagnon
Madeleine Gagnon, *Lueur*, roman archéologique, Montréal,
VLB éditeur, 1979, 165 pages.

René Lapierre

Volume 21, Number 6 (126), November–December 1979

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29826ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lapierre, R. (1979). Review of [Du meilleur et du pire : autour de *Lueur* de Madeleine Gagnon / Madeleine Gagnon, *Lueur*, roman archéologique, Montréal, VLB éditeur, 1979, 165 pages.] *Liberté*, 21(6), 128–134.

Du meilleur et du pire :
Autour de LUEUR ⁽¹⁾
de Madeleine Gagnon

RENÉ LAPIERRE

« Écrire » serait assurément l'un des mots dont le sens, depuis le début du siècle et plus précisément au cours des vingt ou trente dernières années, s'est le plus considérablement modifié ; depuis le milieu des années soixante (au Québec) et celui des années cinquante (en Europe) ce vocable tend effectivement à revenir à une signification plus littérale, et — prétendument — plus profonde : « tracer des signes », incanter le sens par un dessin infini de figures a ainsi remplacé, dans l'esprit de plusieurs écrivains nouveaux, l'idée traditionnelle de la composition littéraire et du travail de l'écrivain.

(1) Madeleine Gagnon, *Lueur, roman archéologique*, Montréal, VLB éditeur, 1979, 165 pages.

Écrire, on le sait, ne désigne plus du tout chez René Char, chez Pierre-Jean Jouve, le même acte que chez Chateaubriand ou chez Lamartine ; on peut du reste remarquer que les dictionnaires (par exemple le *Robert*) consignent, juste avant l'affirmation du symbolisme français, l'apparition d'un nouveau sens du mot « écriture », qui se définirait (vers 1879) comme « toute manière d'écrire, de réaliser l'acte d'écrire... » On passait ainsi, brusquement, de l'écriture *aux* écritures, en admettant que « écrire » pouvait désormais se concevoir de bien des façons ; il y aurait donc une « écriture artiste » (Goncourt), une « écriture surréaliste » (Breton), etc., qui précéderaient de peu l'écriture-Queneau ou l'écriture-Blanchot, en attendant que celles-ci soient à leur tour substantivées, en quelque sorte, et puissent trouver place alors dans le Dictionnaire (sinon celui de la langue, du moins celui des idées, ce qui n'en est pas bien éloigné) : l'écriture de la terreur, l'écriture du monde, l'écriture oulipienne, se donnent ainsi accès à la Littérature, fragmentée désormais en de multiples pratiques. Incontestablement, la secousse par laquelle le mot « écriture » se dédoublait, il y a un siècle, ouvrait la voie — ou plutôt reconnaissait, accueillait — le discours des idéologies ; l'ère des manifestes commençait, et l'on verrait naître après celui de Marx une « écriture marxiste », un peu comme on devait voir se constituer avec celui de Breton (mais plus vite, bien sûr) une « écriture automatique ».

Depuis un siècle environ, l'écriture se défait des apparences romantiques d'un sacerdoce pour se redonner, redécouvrir, son pouvoir mythique de fondation, d'appel ; elle passe en fait d'une forme de sacré relativement nouvelle (celle de l'Institution, dont elle ne se défait pourtant pas si facilement) à une autre, plus ancienne, et moins colonisée supposément (moins codifiée si l'on préfère) par le langage ordinaire et par les conventions de la fiction. On travaille à la reconnaissance d'un imaginaire neuf, fondé sur un nouvel ordre du discours. Le champ serait donc libre ? — Pas réellement, non ; des codes — souvent contradictoires — existent toujours, même si leur circulation est moins évidente. Dans le cas de la littérature dite féministe, par exemple, l'écriture s'enfonce en quelque sorte *sous* la ligne du langage, elle passe

de l'usage de la lettre à celui de l'hiéroglyphe. La lecture devient déchiffrement ; le discours se fragmente, se morcèle, se recompose à la mesure d'une idéologie nouvelle de la différence, articulée autour d'une revendication fondamentale du naturel, du pulsionnel, du moi féminin occulté, couvert par le brouillage d'un ordre social de type essentiellement masculin. Et sous la dictée confuse du discours de la psychanalyse, ces écritures appellent une ère du langage infini qui ne se veut plus seulement système, mais *projet* du possible. L'écriture devient alors lecture, espoir souvent exclusif de décryptement d'un nouveau partage des pouvoirs, des identités...

Ce langage d'un type particulier, généralement agressif et instable, partagé entre l'affirmation du moi et la tâche d'une difficile rédemption sociale, a donné lieu jusqu'ici à quelques réflexions et à de nouveaux engagements, qui ont en commun un même projet d'investir globalement la réalité sociale, politique, culturelle, privée, etc., par le moyen du langage. Je veux bien ; il n'y a pas de définition de la littérature qui s'éloigne tellement, au fond, de cette revendication. Mais il n'y a pas non plus, en revanche, de cas où une définition quelconque de la littérature — ou de l'action politique, ou de quoi que ce soit — ait suffi à assurer à elle seule la valeur d'une oeuvre littéraire ou sociale. C'est une illusion d'intellectuels, une déformation bureaucratique de penseurs obliques (héritée peut-être des informaticiens) qui laisse ainsi croire que tout ce qui a été soigneusement défini et programmé mène infailliblement au but... Inutile d'insister ici sur le fait qu'une révision du statut social de la femme était (est) nécessaire ; elle est, et elle restera dans l'avenir, une recherche d'équilibre difficile, probablement aussi indispensable que précaire. Cela est devenu évident. Inutile aussi de croire, comme on s'encourage à le penser du côté des M.L.F., qu'il n'en sortira que du bon. La justesse d'une revendication sociale ne confère pas d'emblée à une expérience d'écriture son autorité ; elle ne suffit même pas à lui assurer un territoire privilégié dans le domaine des Lettres : s'il existe comme on se plaît à le dire une « écriture de femmes », il n'y a pas pour autant de « littérature féministe », à moins qu'on ne prenne « littérature » dans un sens restreint, comme diminutif : lit-

térature de l'automobile, littérature de propagande, littérature de secte...

Une cause, un programme, une identité — même fondamentale, même retrouvée — ne suffisent pas. Les écrits des féministes sont soumis, inévitablement, au sort qui frappe toute production littéraire : il s'y trouve des textes valables, et d'autres qui ne le sont pas. Et comme partout ailleurs, ce sont ces derniers qui sont les plus nombreux. Il faudrait peut-être que l'on puisse se le dire sans qu'aussitôt les saintes, les martyres et les harpies ne s'abattent sur terre en piaillant. L'étiquette « féministe » (on en serait là) n'est pas synonyme, je suppose, de génie ou d'infaillibilité ; je veux croire que les critères qui permettent de juger et d'aimer les textes de Sigrîd Undset, de Louise Labé ou de Marguerite Yourcenar, n'ont pas à se distinguer de ceux sur lesquels se fonde l'intérêt des lecteurs pour les livres de Ducharme ou de Malraux. Et en revanche, que considérer *L'Amèr*... de Nicole Brossard, ou *Maman* de Marcelle Brisson, comme des oeuvres ternes, n'a rien d'une injustice sociale. Si à la limite il y avait injustice, elle serait du reste à chercher sur le plan littéraire ; mais de toute façon, il s'agit là de livres que leur engagement — ou leur thèse — ne sauve pas, quand ce n'est pas tout le contraire qui se produit... Il n'y a pas de critère discriminatoire, pas de distinction définitive qui tienne entre telle ou telle « littérature », telle ou telle Vérité. L'art du roman, du poème ou de l'essai serait plutôt remis en jeu avec chaque oeuvre ; ce qu'on appelle *littérature* y serait chaque fois à recommencer et à redéfinir, le Livre, sans cesse à trouver.

Parmi les diverses expériences auxquelles a donné lieu ce sens « modernisé » de l'écriture (genèse ou témoignage : cette écriture du « vrai » déployé tout à coup devant le monde et le lisant, lui, comme fiction) les « écritures de femmes » assurément se distinguent. C'est peut-être là, effectivement, que le verbe « écrire » a subi son pire assaut de re-définition ; on s'est mis peu à peu à le réexpliquer, à le re-conjuguer de toutes les manières afin de faire de lui le sigle, en quelque sorte, la formule par excellence de la nouvelle contribution des femmes au déchiffrement (et à l'usage) des codes sociaux. Pour plusieurs écrivains féministes, utiliser le mot « écriture »,

signaler dans un texte la présence variable, changeante, de cet acte primordial a du reste pris valeur absolue ; parler, lire, écrire enfin deviennent, dans le contexte d'une accession trop longtemps attendue au langage, au maniement libre des signes, les symboles cloisonnés d'une mystique pour initiées. L'écriture féministe, dans ce qu'elle a de pire, déploie alors sans fin — non pas sans limites — un jeu compliqué de métaphores inutiles, un nouveau répertoire d'Eleusis inscrit dans les marges du monde et devenant supposément le vrai langage, la seule Parole. Rien donc que de très humble. Dans ce qu'elle a de bon, l'écriture féministe appelle pourtant, effectivement, à une lecture modifiée du réel, et dans ce qu'elle présente de meilleur, elle impose tout simplement son *propre* réel ; elle devient alors littérature, obtenant par là d'introduire à sa mythologie, et de contester les autres au besoin.

Parmi les oeuvres parues récemment, le dernier livre de Madeleine Gagnon, *Lueur*, semble se situer quelque part entre le bon et le meilleur, et, sans constituer un chef-d'oeuvre, diriger tout de même sur le monde et le langage un regard qui ne se refuse pas à la lecture : un regard tourné vers la mémoire, vers une élucidation lente de la présence de l'écrivain, de la femme, de l'auteur, au sein d'un système — du langage aussi bien que des objets : celui du sens. *Lueur*, roman archéologique, pratique en effet un langage de l'approfondissement, un langage du vrai qui « dépasse la fiction » du réel, il cherche une parole qui ne s'inscrive pas d'emblée dans la logique habituelle du « discours de l'ordre ». Cela forcément ne va pas sans peine, ni sans tâtonnements : cette « écriture de nuit » se développe d'abord difficilement, à travers des lieux et des repères incertains, trompeurs ; il faut commencer par effacer le *confus murmure des voix*, éviter les pièges du sens commun, retourner à l'Origine : l'eau, la nuit, le possible... Ressourcement de cette mémoire, qui est d'abord oublié : « Le désert d'eau, c'est ça qu'il nous fallait mais le comprendre fut si long, terriblement néfaste pour plusieurs ».

Puis, à travers l'espace d'un imaginaire peu à peu reconquis, voici que se dessine lentement — à mi-chemin entre les

discours du poème, de l'essai, du roman — la ligne d'un *récit* : celui d'une écriture qui se découvre elle-même, et qui suggère au lecteur (avec un bonheur assez inégal cependant) une connaissance encore diffuse de sa généalogie. A travers une revendication constante du droit de la femme à la possession de sa propre existence, de son propre corps et de sa propre parole, le roman se définit peu à peu comme une aventure scripturale dense, une traversée de l'histoire par le moyen d'un langage à la fois exploratoire et intime : pulsionnel. L'air est connu, évidemment. Il n'en mène pas moins à la formulation d'un projet cohérent, lisible malgré les clichés (réconciliation de la fille et de la femme, de la mère et de la fille, dans l'écrivain ; écriture-naissance ; langage-transfiguration, etc.) qui le traversent :

C'est ici qu'un fou projet d'écritures prend forme, ayant fait le pari d'émerger de la mort même, de raconter ce qui vient de l'absence, projet fomenté à même sa démesure du rien, aux confins de l'histoire qu'ils ne nous ont jamais transmise, l'interdite et l'inédite, comme un grand souvenir ressuscité de la maison des morts et capté au passage par une enfant femelle qui n'est plus, remis précieusement à l'autre qui l'étend ce souvenir (...) et le pare des lettres qu'il attendait pour devenir lisible (p. 77).

Quel est-il, ce souvenir ? Celui, précisément, d'une archéologie de l'être et du langage féminins, à pratiquer à l'envers des codes fictionnels du roman conventionnel : « Je m'en tiendrai à mon roman de nuit, du rêve, qui se décrypte en mots très simples, mais sa syntaxe, collant à la lettre des images, n'adhère pas aux conventions reçues ». Ce langage manifestement issu du discours de la psychanalyse se livre donc (à travers l'excès — « inondation » ou « éblouissement » — du sens), à une entreprise exigeante de déchiffrement du monde et du moi : « Je me reconstitue, me recolle, sous ce soleil brûlant (...) entre les rangées d'arbres. Entre deux rangées de haine. Entre deux rangées d'amour. Là où le discours n'a pas osé descendre. »

J'ai aimé, pour ma part, cette audace, ce désir de l'écrivain de se rendre « jusqu'au bout de (sa) veille », « au bout

de son sens ». J'ai moins goûté cependant ces « innovations » langagières, ces jeux d'orthographe et d'accord des genres par lesquels l'écriture féminine a pris le parti de se signaler, ou de provoquer, à tout prix... Le non-conformisme syntaxique, l'usage fréquent de l'ellipse (particulièrement dans le cas des pronoms personnels) et, à la rigueur, une certaine a-grammaticalité me semblent motivables ; mais le maniérisme orthographique assez vain, malgré ses prétentions, auquel nous ont habitués les précieuses de ce temps ne me paraît pas indispensable : les expressions délibérément fautives (« je n'irai pas me réfugier sous aucune théorie »), les variations d'accord (« cet exile », « votre bouche mince qui n'en fut jamais assouvi »), bref, diverses libertés sommaires (« antre les morts », « je m'avoue nombreuse en cette histoire », « petite soeur indienne », « sibériane », etc.) n'ajoutent rien — au contraire — à ce texte par ailleurs dégagé de quelques contraintes-types de l'écriture féministe : le refuge dans le « corps lesbien », l'idolâtrie des grandes-prêtresses, et certaine mentalité de gynécée...

Le roman de Madeleine Gagnon n'échappe pas tout à fait, par ailleurs, à la tentation de faire de la théorie ; il y a là quelques « morphèmes », « phonèmes », « signifiants », « paradigmes pulsionels » (*sic*), « traces mnésiques » ou « mnémésiques », etc., qui sauront certes émouvoir les universitaires, sans épater nécessairement tous les autres. Mais enfin il faut considérer que dans le projet même de ce texte, les discours de la « fiction » et de l'essai cohabitent (si tant est que l'on puisse encore les distinguer) et qu'ils contribuent ensemble — bien que de manière inégale — à l'invention d'une écriture d'apprentissage, d'appropriation : « L'écriture est une conjuration. Un phare allumé pour les signes des sorts. » Rien n'est encore posé ; il faut d'abord apprendre à voir.