

Éditions Nota bene

Sous la direction de
Chantal Savoie

HISTOIRE LITTÉRAIRE DES FEMMES

CAS ET ENJEUX

Le 5 dec 1928

Je travaille. J'aimerais terriblement écrire. Hier,
j'ai travaillé deux heures, ce matin, une heure
et demi. et le reste du temps, j'ai pensé à mes
personnages, je m'efforce de vivre avec eux.

Ce soir, 10 heures.

J'ai vu plus ce que j'allais ce matin écrire,
quand le gong du dîner a sonné. Ce soir, j'ai tra-
vaillé le roman, une heure et demi, et main-
tenant, j'ai vu hier. Je prie le bon Dieu de m'ai-
der, de m'inspirer, de recorder ma bonne ori-
gine actuelle. J'aimerais tant faire un succès
de ce livre qui a traîné si longtemps.

Le 6 dec j'ai fait du Turin, j'en fais plaisir à Paulo.
Hier mon valet m'a dit qu'il y a passé. Mon roman
peut se déposer.

Chaque créative, j'en fais une petite demi-heure de
classe à l'école. Il s'agit d'apprendre par cœur et
parfois, comme ça me dérange un peu,
ça me fait un sacrifice à faire — pour
atteindre mon but.

Ma femme d'aujourd'hui est à l'école. J'en suis

HISTOIRE LITTÉRAIRE DES FEMMES.
CAS ET ENJEUX

Collection « Séminaires »

dirigée par

Marie-Andrée Beaudet, Robert Dion et Serge Lacasse

Avec la participation de

Marie-Frédérique DESBIENS

Geneviève DUFOUR

Marie-Pierre GAGNÉ

Sara-Juliette HINS

Michel LACROIX

Roxanne MARTIN

Claudia RABY

Lucie ROBERT

Chantal SAVOIE

Émilie THÉORÊT

Marie-Ève THÉRENTY

Sous la direction de

CHANTAL SAVOIE

HISTOIRE LITTÉRAIRE DES FEMMES

Cas et enjeux

Collection Séminaires

Éditions Nota bene

Les Éditions Nota bene remercient le Conseil des Arts du Canada,
la SODEC et le ministère du Patrimoine du Canada
pour leur soutien financier.

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada
par l'entremise du Programme d'aide au développement
de l'industrie de l'édition (PADIÉ) pour nos activités d'édition.

La publication de ce livre a été rendue possible grâce à l'appui
du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature
et la culture québécoises (CRILCQ), site de l'Université Laval.

© Les Éditions Nota bene, 2010
ISBN : 978-2-89518-350-1

Chantal Savoie

Université Laval

INTRODUCTION

[...] d'un point de vue historique, il n'y a aucune raison de privilégier une forme par rapport à une autre, sous le prétexte qu'elle nous paraît plus intéressante à commenter. Plus grave encore : ce parti pris interprétatif conduit à ignorer ou à sous-estimer des réalités culturelles capitales, donc à commettre de vraies erreurs historiques, par omission.

Marie-Ève THÉRENTY et Alain VAILLANT,
« Histoire littéraire et histoire culturelle »,
dans Laurent MARTIN
et Sylvain VENAYRE (dir.), *L'histoire
culturelle du contemporain*.

Parmi les avenues fructueuses qui contribuent actuellement à renouveler notre compréhension des enjeux qui structurent les dynamiques littéraires en général et la critique littéraire au féminin en particulier, l'histoire littéraire au féminin occupe une place importante, tant en Europe, aux États-Unis qu'au Canada anglais. Au Québec, plusieurs études d'auteures

individuelles, de genres littéraires particuliers ou de périodes historiques marquantes (le tournant du xx^e siècle et l'entre-deux-guerres notamment) ont donné lieu à des travaux qui s'inscrivent dans les perspectives d'une histoire littéraire des femmes¹. Toutefois, peu d'études ont entrepris de lire ces différents jalons de l'histoire littéraire des femmes autrement que comme une juxtaposition d'événements qui constituent autant d'épisodes successifs d'une grande histoire dont la logique demeure avant tout celle des acteurs et des pratiques qui dominent le champ littéraire. Par conséquent, on a peu tenu compte de la cohérence de l'histoire littéraire des femmes, tant sur le plan sociologique que sur celui des stratégies d'écriture notamment, et des façons dont se manifeste cette cohérence qui, sous l'impulsion de travaux scientifiques récents, devient de plus en plus manifeste.

Dans la foulée de travaux que je mène actuellement sur l'histoire littéraire des femmes (tant ceux de l'équipe de *La vie littéraire* que ceux sur « La naissance de la critique littéraire au féminin au tournant du xx^e siècle » et sur « L'histoire littéraire des femmes » – avec Julie Roy), ce séminaire tenu à l'hiver 2008 souhaitait aborder la question de l'histoire littéraire des femmes comme un problème d'histoire littéraire plutôt

1. Et la tendance se maintient si j'en juge par le nombre d'appels de textes diffusés sur Fabula au cours de la dernière année.

que comme une démarche politique. Pour ce faire, nous avons pris comme point de départ quelques paramètres et outils qui servent à cadrer l'histoire littéraire (corpus, supports, genres littéraires, périodisation, réception, etc.) et les avons croisés avec les différentes marques du féminin (sexe de l'auteur, signature, postures littéraires, représentations, etc.) dans et autour des textes. Sont ainsi devenus centraux les enjeux liés aux supports (livres, périodiques, textes manuscrits) et aux poétiques qui en découlent, ceux qui relèvent des logiques opposées du succès et de la légitimité, ceux qui relèvent plus précisément de la sociopoétique en général et des postures littéraires en particulier, dans la mesure où les postures lient texte et contexte et accroissent la perception des effets de discours, des topoï et des motifs, de la rhétorique et de l'ensemble des stratégies discursives. De là, des sélections de cas ont été opérées, dans la perspective de prioriser la matière qui était restée en marge d'une histoire littéraire plus traditionnelle. Pour chaque étude de cas, nous nous sommes imposé l'exigence de tenter d'aller au-delà de l'anecdote, d'en problématiser les enjeux et d'en systématiser la portée en les transposant en composantes plus objectives : trajectoires, conditions intellectuelles, contraintes matérielles, stratégies discursives, héritages génériques, stratégies de légitimation et principes de filiation. Ainsi posées, les études de cas ont acquis leur dimension

exemplaire ou exceptionnelle, tant au regard du champ littéraire de leur époque, suivant une perspective synchronique, que dans une perspective diachronique, que cette inscription dans la durée prenne ou non en considération la variable du genre sexuel.

Si, comme le note Christine Planté,

[é]tudier la place des femmes dans l'histoire littéraire appelle [...] (au moins) deux types d'interrogations : le premier porte sur le rôle qu'elles ont joué dans la production et l'institution littéraires dans une période donnée, le deuxième concerne l'importance que leur accordent, après coup, les études et les récits de cette même période (2003 : 655-656),

notre réflexion s'inscrit ainsi résolument du côté de l'analyse du rôle qu'elles ont joué dans la production. Difficile toutefois d'éluder un point de départ commun aux deux types d'interrogations soulevés par Planté, soit le constat d'un « écart entre la présence des femmes écrivains dans la culture vécue et leur faible visibilité dans l'histoire littéraire » (Planté, 2003 : 655), ne serait-ce qu'en saisissant l'ampleur des conséquences du dialogue de sourds qui semble se perpétuer entre des productions marquées au sceau de l'orthodoxie et de la conformité, et une histoire littéraire conçue avant tout pour traiter de l'innovation formelle et des ruptures. Ainsi, et par exemple, la tendance à dater les « premières » et à survaloriser l'innovation confine le passé littéraire

féminin à de petits apartés de l'histoire littéraire générale. En privilégiant l'angle de la production, nous avons souhaité échapper, du moins en partie, à une histoire qui est celle de l'exclusion.

Dans la mesure où nous nous sommes astreintes à convertir nos études de cas en problèmes et en problématiques d'histoire littéraire, il semble possible de ne pas restreindre l'éventail des exemples en imposant un corpus aux dates trop strictes, de même que de faire se côtoyer les exemples québécois, français et francophones. Cette ouverture a eu l'avantage de permettre des rapprochements fructueux, en plus de se justifier, sur le plan théorique, par une volonté de ne pas reproduire à la base et de manière trop mécanique les découpages et les paramètres les plus évidents de l'histoire littéraire générale. Une telle ouverture peut toutefois s'avérer périlleuse dans la mesure où l'hétérogénéité des considérations peut nuire à une saisie nette des enjeux d'histoire littéraire à l'œuvre. Nous avons donc privilégié deux angles précis, qui nous ont paru les plus porteurs, tant sur le plan du renouvellement des connaissances à propos des œuvres signées par des femmes que sur celui des liens à établir entre les différents cas dans la perspective de fonder une histoire littéraire des femmes qui, sans être univoque, soit unifiée dans la mesure où sa cohérence repose sur des critères propres aux conditions d'écriture, aux productions et à la réception des textes féminins. En premier lieu,

c'est l'angle du genre littéraire et de la poétique qui a été exploré. Nous avons toutefois pris le parti d'insister sur les stratégies d'écriture et avons conçu le genre littéraire et l'ensemble des enjeux poétiques comme lieu d'un dialogue entre une écrivaine et ses ambitions et une société et ses contraintes sociolittéraires. En deuxième lieu, ce sont des perspectives plus sociologiques qui ont été explorées, surtout celles qui découlent de la considération des enjeux matériels et de leurs répercussions sur l'histoire littéraire des femmes. Ainsi, tant la question des supports (livres, journaux, écritures privées) que celle de la rémunération contribuent aux assises d'une histoire littéraire des femmes.

Les analyses regroupées ici sont divisées suivant ces deux grands ensembles. En ouverture de la première section qui concerne les femmes et la presse, le texte de Marie-Ève Thériault s'avère exemplaire à plusieurs égards. Rappelant la naissance de la chronique dans le journal quotidien parisien au XIX^e siècle, il montre comment celle-ci y est le genre féminin par excellence, dans le contexte où l'espace journalistique reproduit la frontière entre les sphères masculines et féminines telle qu'on la conçoit alors dans l'ensemble du champ social. Véritable poétique historique du genre, l'article cerne les thèmes de prédilection de la chronique, ses principales stratégies discursives, ses liens de filiation avec la mondanité et les salons, les possibles

transgressions de même que les limites et les pièges du genre. Modèle d'histoire littéraire, ce texte a par ailleurs le mérite de restituer avec pertinence et objectivité la variable du genre sexuel dans l'histoire.

Suivent les contributions de Sara-Juliette Hins et de Geneviève Dufour, qui portent toutes deux sur Éva Circé-Côté, femme de lettres à la fois typique et hors norme du début du xx^e siècle. Bien connue pour ses positions politiques libérales radiales et pour sa lutte contre l'ultramontanisme et la mainmise du clergé, Circé-Côté a été plus souvent étudiée pour ses idées avant-gardistes que pour ses qualités littéraires. Chacune à leur façon, ces deux analyses de son œuvre tentent de l'aborder dans ses dimensions formelles. Hins y renouvelle la prise en compte de l'usage de différentes signatures par Circé-Côté pour mettre en valeur l'astucieuse polyphonie orchestrée par l'auteure, alors que Dufour contribue à une relecture du recueil *Bleu-blanc-rouge* (1903) en mettant en valeur sa filiation avec le romantisme, tant du point de vue des thèmes, de l'esthétique que de celui de la rhétorique.

La seconde section de l'ouvrage présente des textes qui explorent l'histoire littéraire des femmes sous des angles plus sociologiques et sociocritiques, notamment autour des enjeux liés aux genres littéraires, aux liens entre sociologique et poétique, aux notions de trajectoires et de postures littéraires. En ouverture de cette section,

le texte de Lucie Robert révèle la complexité des enjeux à l'œuvre lorsque vient le temps d'exposer les débuts de la dramaturgie des femmes au Canada français. À la croisée de l'histoire de la littérature et de l'histoire du théâtre, au moment même où la spécialisation du théâtre déplace les enjeux, le cas des femmes est étudié ici avant tout en ce qu'il permet de comprendre comment s'enchevêtrent, se superposent et se croisent les différents systèmes – littéraire, théâtral, éditorial, scénique, amateur, professionnel –, les profils de carrière, de même que leur évolution conjointe et leurs transformations progressives. En filigrane de cette analyse réflexive, ce sont tous les angles morts de l'histoire littéraire générale qui sont évoqués et offerts aux investigations à venir, notamment au regard des possibilités d'assumer publiquement le statut d'écrivaine avant les années 1940. Le théâtre oblige, lui aussi, à penser l'histoire littéraire autrement.

Toujours au théâtre mais au confluent des textes et du contexte cette fois, l'analyse de deux pièces d'Adèle Bourgeois-Lacerte que propose Roxanne Martin s'avère quant à elle exemplaire de la façon dont une femme de lettres compose avec les attentes et les contraintes de son époque. L'opérette *Dolora, la bohémienne* (1918) et le drame *La Belge aux gants noirs* (1920) prennent ainsi véritablement leur sens à la lumière du contexte du théâtre pour jeunes filles et de la contrainte d'une distribution exclusivement fémi-

nine, des impératifs de l'instruction féminine et des valeurs qui les sous-tendent. Privés du canevas de l'intrigue sentimentale, de même que des personnages d'opposants qui sont habituellement incarnés par des hommes, les ressorts du drame se rabattront sur l'exploitation de différents motifs liés à la relation mère-fille et révéleront la persistance du thème de l'expiation.

Le texte de Michel Lacroix débusque pour sa part tout un pan méconnu des ambitions et du travail littéraires, soit leur nature entrepreneuriale. Se basant sur une analyse de l'abondante correspondance de Michelle Le Normand (pseudonyme de Marie-Antoinette Tardif), de même que sur les journaux intimes de l'écrivaine, il met au jour l'imposant travail de relations publiques auquel s'est astreinte l'auteure. Au croisement d'une analyse du réseau de l'écrivaine et d'une analyse de ses stratégies de vente, son texte montre bien le poids du capital sociosexuel, qui rend l'ambition de la réussite plus acceptable que celle de la reconnaissance à long terme. Enfin, cette étude documente d'une manière inédite l'activité d'auteur-éditeur, adressant un abondant courrier, négociant des contrats, tenant les comptes, élaborant un circuit de distribution, ficelant les paquets, que camouflent trop aisément les six éditions d'*Autour de la maison* de Le Normand.

Pour sa part, Marie-Pierre Gagné analyse le feuilleton «Tu seras journaliste» (1938-1940) de

Germaine Guèvremont, faisant dialoguer la formalisation d'un projet d'écriture au féminin avec les attentes sociolittéraires liées à la signature dans un périodique féminin rural de la fin des années 1930. Métadiscours, motifs, intertextualité sont ainsi mis à profit dans une sociocritique au féminin.

C'est dans une toute nouvelle perspective qu'Émilie Théorêt aborde le cas de la poète Rina Lasnier. Une histoire littéraire des femmes qui se veut inclusive se doit évidemment de prendre en compte les cas d'écrivaines dont l'œuvre a eu une influence importante et a été prise en charge par la mémoire littéraire collective. Ces cas demeurent relativement rares, mais ils n'en sont pas moins, d'une part, spectaculaires, d'autre part, énigmatiques, dans la mesure où leur fortune, tout attestée qu'elle est, laisse souvent transparaître un malaise, des ruptures dans l'argumentation qui assure la postérité des œuvres et des auteurs dans le grand récit d'une histoire littéraire passablement unifiée. La poète Rina Lasnier est à ce titre un des cas les plus éloquents. Cette analyse de son œuvre, et en particulier du *Chant de la montée* (1947), en procédant à une étude des conditions sociologiques et formelles de la réussite littéraire de Lasnier, tend à renouer les fils du discours qui inscrivent le féminin dans son projet d'écriture et qui lient son œuvre à une tradition littéraire féminine.

Un des écueils récurrents de l'histoire littéraire des femmes est assurément la rareté des sources disponibles, rareté qui fragilise la pérennité des œuvres et, encore davantage, des acteurs. Certaines pionnières demeurent ainsi, du moins en partie, des mystères dont l'éclaircissement est tout autant un défi stimulant qu'un devoir intellectuel. Claudia Raby a entrepris de retracer le parcours de Jeanne Lapointe, professeure à la Faculté des lettres de l'Université Laval et pionnière de la critique féministe. Tentant de cerner la poétique sous-jacente de Lapointe, elle reconstitue une des premières trajectoires intellectuelles institutionnelles au féminin, tout en menant une réflexion sur les sources d'une histoire des intellectuelles québécoises.

Enfin, une des contributions originales de ce collectif est celle de Marie-Frédérique Desbiens, qui sonde les rapports entre les femmes et le genre du roman historique en évitant de reproduire trop mécaniquement les frontières entre masculin et féminin, populaire et savant, pour tenter une relecture des enjeux de l'évolution et de la popularité de cette forme romanesque. À la fois histoire d'un genre littéraire et étude des liens entre l'identitaire et le littéraire, son analyse de *L'allée du roi* (1981) de Françoise Chander-nagor et des *Adieux à la reine* (2002) de Chantal Thomas met en évidence des stratégies discursives au sein desquelles l'intertextualité, la

polyphonie, le contre-discours et la subjectivité s'inscrivent dans une tradition féminine.

La somme de ces analyses et de ces réflexions n'est pas tant l'établissement d'une grille ou d'une formule précise et univoque qui permettrait de fixer une fois pour toutes les principes d'une histoire littéraire des femmes, ni du point de vue théorique ni du point de vue plus empirique d'un catalogue de motifs ou de topoï. J'ai tenu au caractère ouvert et prospectif de l'exercice auquel nous nous sommes adonnés en séminaire, et en souhaitant le renouvellement des perspectives à propos d'une histoire littéraire des femmes, j'ai tenté de valoriser et de maintenir le fragile équilibre entre les cas étudiés et les sources qui permettent de les documenter, la construction théorique et méthodologie qui permet d'interroger ces cas, et l'inéluctable réflexion métadiscursive qui doit en résulter afin d'en assurer le caractère scientifique et d'en tirer leçon.

Enfin, je ne saurais terminer sans souligner que je dois d'immenses remerciements à tous ceux et à toutes celles qui ont participé à ce séminaire et à ce collectif. Les conférencières et les conférenciers, d'une part, qui sont généreusement venus partager leurs travaux et les mettre au service de la réflexion que nous menions. Quant aux étudiantes², leur grand nombre, leur

2. Il y avait un étudiant de sexe masculin dans le groupe. Je lui suis reconnaissante de faire mentir la tendance

INTRODUCTION

assiduité et leur enthousiasme ont compté pour beaucoup dans la réussite de ce séminaire. Je suis heureuse qu'une collection comme « Séminaires », qui fait se côtoyer des travaux aboutis de chercheurs chevronnés et des réflexions émergentes d'étudiants aux cycles supérieurs, accueille ce collectif. Je suis persuadée qu'il s'agit d'une étape cruciale, formatrice et stimulante du cheminement intellectuel des étudiants. Je remercie également le Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises de m'avoir permis de donner ce séminaire dans le contexte de sa programmation officielle et de m'accueillir dans cette collection si nécessaire.

voulant que les études sur les femmes n'intéressent que les étudiantes de sexe féminin.

BIBLIOGRAPHIE

- PLANTÉ, Christine (2003), « La place des femmes dans l'histoire littéraire : annexe, ou point de départ d'une relecture critique? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 3, p. 655-668.
- THÉRENTY, Marie-Ève, et Alain VAILLANT (2005), « Histoire littéraire et histoire culturelle », dans Laurent MARTIN et Sylvain VENAYRE (dir.), *L'histoire culturelle du contemporain*, Paris, Nouveau monde éditions, p. 271-290.

PREMIÈRE PARTIE :
POÉTIQUES ET GENRES LITTÉRAIRES

Marie-Ève Thérénty

Université de Montpellier III – IUF

BOÎTES À CHAPEAUX
ET BOÎTES DE PANDORE.
CHRONIQUES ET CHRONIQUEUSES
PARISIENNES DANS LE JOURNAL
QUOTIDIEN AU XIX^E SIÈCLE

Au xix^e siècle, le journal quotidien est globalement un espace qui a intégré le modèle de sexuation de l'espace public qui s'est défini à la fin du xviii^e siècle. En effet, à cette époque, a été conceptualisé un modèle genré de la société organisé selon deux sphères hiérarchisées et complémentaires. La « théorie des deux sphères » donne une importance considérable aux différences physiologiques qui ne sont plus seulement envisagées en termes de fonctions corporelles, mais aussi en termes d'essences qui détermineraient également des destinées sociales. La Femme est définie par la famille et l'intérieur déclarés ses domaines propres, au contraire de l'Homme que sa nature destine à la vie extérieure. Une nouvelle sémantique, qui va aussi

diviser le champ journalistique, s'établit pour désigner les caractères masculins et féminins par paires de contraires, hiérarchisées au profit du masculin : indépendant/dépendant ; rationnel/émotionnel ; propre à l'activité publique/propre à l'activité domestique. La sexuation des genres journalistiques et la facilité d'accès à telle ou telle écriture dans le cadre d'un espace périodique mixte s'expliquent par cette vision théorique des sexes. Le journal reproduit les mêmes divisions que la société en définissant un espace public hégémonique plutôt masculin et en marge un espace privé à la rigueur féminin. Les rubriques politiques et diplomatiques s'adressent plutôt aux hommes tandis que la part du journal qui concerne la maison, l'intimité et la mondanité est plutôt destinée aux femmes. Ce clivage peut aussi se révéler décisif dans le partage des différents régimes temporels : aux hommes, l'exceptionnel, l'événement ; aux femmes, l'itératif, le banal, le prosaïque.

Si l'on fait le tour des genres journalistiques, la question est donc rapidement réglée. Relève de la sphère masculine le premier-Paris, l'éditorial politique du journal quotidien, rubrique strictement interdite aux femmes durant tout le XIX^e siècle et cela d'autant plus qu'elle reste fondée sur un modèle rhétorique (discours public avec exorde, argumentation, réflexion, péroraison). Le reportage également échappe largement aux femmes, que ce soit le petit reportage

apparu dans les années 1850-1860, pratique difficile pour les bourgeoises parce qu'il faut enquêter dans la rue, fréquenter les cafés et le boulevard à des horaires parfois nocturnes, l'interview, qui apparaît dans les années 1880 difficile pour les mêmes raisons, ou le grand reportage, développé dans les années 1880, qui nécessite, selon beaucoup de témoignages d'époque, des qualités d'endurance physique et morale ainsi qu'une disponibilité d'esprit qui manqueraient aux femmes. La critique dans les grandes revues et dans les quotidiens est aussi réservée aux hommes. On ne trouve pas d'équivalent féminin d'un Sainte-Beuve, d'un Hippolyte Taine, d'un Ferdinand Brunetière, ni même d'un Jules Lemaitre, d'un Barbey d'Aurevilly, d'un Armand de Pontmartin. Sans être exclues du champ critique, les femmes sont au moins contraintes à exercer ce magistère dans des espaces réservés, par exemple dans des périodiques spécialisés ou sous pseudonyme. De fait, le seul grand genre journalistique qui, durablement et explicitement, reste ouvert aux femmes et où même la supériorité féminine est quelquefois affirmée est la chronique. Cette spécificité tient d'abord au caractère centripète du genre tourné vers les intérieurs, la mondanité, les modes, les fêtes, tous domaines réservés au féminin. Historiquement, la chronique semble constituer une forme de résistance textuelle de la sociabilité des salons du XVIII^e siècle. En privilégiant causerie, bel esprit et

conversation, la chronique s'affirme l'héritière de cette sociabilité traditionnellement féminine. D'ailleurs, le genre a été créé en 1836 par Delphine de Girardin, une femme qui a fait d'emblée de sa chronique une forme de continuation médiatique du salon aristocrate d'antan. Mais cette création n'est pas sans ambiguïtés. Le génie de Girardin lui a en fait permis d'ouvrir dans le journal un espace littéraire très contraint qu'elle lègue à la postérité, aux femmes et aux hommes, pour le pire et pour le meilleur.

LE COURRIER DE PARIS DE DELPHINE DE GIRARDIN

En juillet 1836, Émile de Girardin, déjà célèbre pour ses expériences journalistiques avec *Le Voleur* et *Le Journal des connaissances utiles*, fonde le journal *La Presse*¹. Pour attirer un public nombreux, il divise le prix de l'abonnement par deux, comptant d'un côté compenser sa perte par une augmentation des recettes publicitaires et de l'autre séduire le public par une partie littéraire. On a souvent réduit l'inventivité de Girardin à la création du roman-feuilleton. Or, c'est par l'ensemble du bas de page du quotidien qu'il compte séduire son public en recrutant l'élite des jeunes romantiques : Alexandre Dumas, Théophile Gautier, Frédéric Soulié, Honoré de Balzac,

1. Voir Thérénty et Vaillant (2001).

Gérard de Nerval et Delphine de Girardin. Lorsque Émile de Girardin présente le programme hebdomadaire du feuilleton de *La Presse*, le 21 septembre 1836, il décrit ainsi la case du jeudi, celle du « Courrier de Paris », feuilleton hebdomadaire du vicomte de Launay, pseudonyme donc de sa femme Delphine : « [...] un bulletin des livres nouveaux, des pièces en répétition, des modes nouvelles, des coutumes et usages nouveaux, de la musique en vogue, des objets de curiosité. »

En fait, Delphine de Girardin étend plus largement ses domaines de compétence et élit pour longtemps les thèmes de prédilection de la chronique. Avant elle, la chronique était la simple énumération des faits intervenus depuis la dernière parution du journal ; après elle, la chronique deviendra la rubrique parisienne du journal responsable de la description de l'itératif comme de l'exceptionnel en matière de mœurs et d'événements mondains. Paris est l'espace de la chronique girardienne, le passant est son héros, la Parisienne, son personnage clichéique de prédilection, toutes les autres provinces (villégiatures et promenades de banlieue) n'étant envisagées que comme des espaces de vacance au sens premier ou de passage. Les espaces semi-privés (salons, boudoirs, intérieurs) relèvent de la chronique tout comme les espaces publics (rue, boulevards) dans la tradition d'Étienne Jouy. La chronique est surtout un espace d'évaluation des

lieux producteurs de discours : salons, assemblées, clubs, Chambre des députés, Académie française, lieux de prédication et même journaux. La chronique traite de la météo, fait un peu de critique littéraire et dramatique, décrit les loisirs des mondains, donne des conseils de bonne conduite et de mode, crée quelques maronniers journalistiques comme la première neige ou les étrennes... Delphine de Girardin sauve donc les apparences : elle sort à peine des domaines d'attribution réservés à la femme selon la théorie des deux sphères. Sa chronique est tournée vers la maison, la mondanité, l'intérieur, le *domus*. Dès qu'il y a transgression, celle-ci est soulignée comme si faire repérer la transgression était déjà l'excuser. En fait, en ne manquant pas de souligner les domaines réservés et interdits de la chronique, en jouant sur les effets d'opposition entre les espaces (le bas de page où se trouve la chronique s'oppose au haut de page masculin), en profitant des potentialités de l'objet médiatique, Delphine de Girardin se permet bien des écarts.

Car Delphine de Girardin a une fine intuition de ce qui fait la particularité de la culture périodique et elle commente souvent les trois contraintes (périodicité, actualité, effet-rubrique) qui régissent son discours². Elle est sensible d'abord à l'enjeu de la périodicité : pour elle, le

2. Voir Thérenty (2007).

journaliste est contraint à l'exactitude comme « le conducteur de diligences » (*La Presse*, 24 mai 1837). Tout en respectant scrupuleusement le contrat d'actualité, elle est aussi l'une des premières à pourfendre sa tyrannie : « Le Courrier du jeudi demande à être écrit le mercredi soir, c'est-à-dire imprimé à minuit, comme *le lapin demande à être écorché vif* » (*La Presse*, 15 décembre 1836). Surtout, elle joue souvent avec le concept de rubrique, concept qu'elle fonde de fait puisqu'elle invente dans la durée cette case journalistique définie à la fois par un thème, un espace matériel, un genre d'écriture et une signature. Ainsi, le 30 novembre 1838, elle définit les limites thématiques et génériques précises de son feuilleton : « [...] les modes, les plaisirs et les commérages du monde. » Matériellement, son espace réservé se visualise dans celui du journal par la frontière du feuilleton qui matérialise à la fois une forme de ghetto – aucune femme ne franchit cette frontière pour avoir accès au premier-Paris – et un formidable espace de liberté. Elle sort quelquefois avec malice de ses domaines d'attribution et ne manque pas alors de souligner cette intrusion dans le discours de l'*autre*, du masculin :

Patience, nous vous parlerons tout à l'heure de ce qui vous intéresse, de niaiseries et de chiffons ; mais avant de vous raconter ce que vous désirez savoir, nous voulons dire ce que nous serons fiers un jour d'avoir dit. [...] Ne

vous effrayez pas, cela ne sera pas long. Nous vous dirons dans un moment que l'on porte des robes groseille à bouquets noirs qui sont fort jolies. Permettez-nous avant d'expliquer notre idée. [...] De grâce, encore quelques mots sur ce grave sujet ; dans un instant, nous vous dirons que mademoiselle Baudran fait des turbans de velours qui sont admirables [...] (*La Presse*, 30 novembre 1838).

Malgré son apparente futilité et sa désinvolture, la chronique de Delphine de Girardin s'avère très exactement médiatique et consciente de l'être. Mais médiatique ne signifie pas pour autant masculin.

Poétiquement, Delphine de Girardin s'inscrit dans un héritage féminin pleinement revendiqué : celui des salons mondains et de l'esprit de conversation. Delphine de Girardin, elle-même grande salonnière, pérennise ainsi dans sa rubrique un modèle de la conversation de salon directement hérité du XVIII^e siècle et dont la chronique de journal constitue pour elle dans un premier temps une sorte d'avatar. Sa description du salon de madame de Lieven fonctionne évidemment en miroir par rapport à sa propre chronique :

Madame de Lieven est la femme du monde qui s'entend le mieux à *semer* une conversation, et cela naturellement, sans culture extraordinaire. Si elle parle, ce n'est pas pour vous imposer ses opinions, c'est pour vous offrir l'occasion d'exprimer les vôtres. La société de madame de Lieven semble le type de

la politique dans une époque de haute civilisation : politique élégante, simple, froide, causerie de salon et non plus bavardage de club ; terrain neutre où toutes les idées sont également représentées, où le passé se fond dans l'avenir, où les systèmes vieillis sont encore respectés, où les pensées nouvelles sont déjà comprises ; refuge pour ceux dont on ne veut plus ; asile pour ceux que l'on redoute. Madame de Lieven a choisi le seul rôle politique qui convienne à une femme : elle n'agit pas, elle inspire ceux qui agissent ; elle ne fait pas de la politique, elle permet que la politique se fasse par elle, et puisqu'il faut que tout le monde ait dit ce mot-là une fois en sa vie, nous dirons que dans son salon, *elle règne et ne gouverne pas* (*La Presse*, 15 novembre 1836).

Les allusions et les mises en scène de salon fourmillent dans la chronique qui préconise une esthétique de la conversation, voire de la cause-rie et du bel esprit. La chronique, sous la plume de Delphine de Girardin, revendique d'être une collection de paroles futiles et amusantes : « Quand on veut dessécher un marais, écrit-elle par exemple, on ne fait pas voter les grenouilles » (*La Presse*, 11 juillet 1847). La chronique, selon son métadiscours, vaudrait moins pour ce qu'elle dit que pour la façon dont elle le dit.

Plus largement, la poétique de Delphine de Girardin ne s'inscrit pas en faux contre la théorie des genres tolérés pour les femmes. Au contraire même, elle fonde la poétique de la chronique dans les genres traditionnellement acceptés pour

les femmes, c'est-à-dire le roman, qu'elle adapte sous la forme d'anecdotes largement fictionnalisées, la lettre, donnée jusqu'au milieu du XIX^e siècle comme le mode d'expression féminin par excellence, et l'écriture intime³.

La *mimèse* de la conversation, l'anecdote fictionnalisée, la lettre et l'écriture intime seraient donc les quatre fondements poétiques de la chronique. Faut-il voir dans ce paradigme véritablement une innovation puisqu'il constitue à peu près l'espace générique d'écriture toléré pour les femmes sous la monarchie de Juillet? En fait, on l'a compris, l'innovation de Delphine de Girardin est d'intégrer cette matrice aux mutations déjà induites par le support quotidien : effet-rubrique, actualité, périodicité... Mais l'invention girardienne ne se limite pas à ses seuls emprunts génériques à la littérature et manifeste la pleine compréhension de la polyphonie induite par la structure même du journal. La ségrégation et la discrimination deviennent alors des principes d'oblicité, et là est le génie du *Courrier de Paris*.

La chronique de Delphine de Girardin, discours de la marge et de la virtuosité littéraire, joue aussi de sa position excentrée matérialisée par sa place même dans le feuilleton pour feindre de déconstruire la machine journalistique, son écriture, son idéologie, pour prendre le contre-pied de l'industrie du journal. Pour

3. Voir Nesci (2006).

comprendre l'enjeu du *Courrier de Paris*, il faut alors accepter de le lire dans son environnement naturel sur la pleine page du journal et de renoncer à la commodité de la lecture linéaire proposée par le recueil postérieur. Il s'agit en fait d'un mouvement éminemment paradoxal. La chronique déconstruit par la marge la machinerie journalistique en même temps qu'elle la valide en lui donnant sa portée polyphonique. Le feuilleton-chronique est le socle même du journal. Duel et duplice, le feuilleton joue une curieuse partie dans l'économie du journal qu'il érotise, qu'il littérarise aussi tout en feignant de l'invalider. À cet égard, il n'est sans doute pas surprenant que ce soit une femme qui ait inventé ce genre ironique de la chronique. Il n'est sans doute pas non plus complètement innocent que ce mécanisme journalistique de la connivence par l'opposition ait été inventé et mis au point par un couple.

Delphine de Girardin pose d'emblée la question du contre-pouvoir que peut constituer le lieu de la chronique. Le feuilleton d'abord inquiète le principe même du journal, la notion d'événement journalistique, soit en niant son existence, soit en promouvant à la hauteur d'événement un détail, soit en mettant en pratique un certain « puffisme » journalistique. Le premier feuilleton de Delphine de Girardin commence le 28 décembre 1836 par ce nivellement de l'événement journalistique :

Il n'est rien arrivé de bien extraordinaire cette semaine : une révolution en Portugal, une apparition de république en Espagne, une nomination de ministres à Paris, une baisse considérable de la Bourse, un ballet nouveau à l'Opéra, et deux capotes de satin blanc aux Tuileries.

La révolution de Portugal était prévue, la quasi-république était depuis longtemps prédite, le ministère d'avance était jugé, la baisse était exploitée, le ballet nouveau était affiché depuis trois semaines : il n'y a donc de vraiment remarquable que les capotes de satin blanc (*La Presse*, 28 septembre 1836).

De plus, le feuilleton prétend montrer les apparences sous le réel, quitte à tenir un discours de déconstruction, de dénonciation des évidences, du discours établi, du « politiquement correct » dirait-on aujourd'hui. Il s'agit d'initier le lecteur « aux fictions du journalisme » afin qu'il devienne un « spectateur indifférent, amusé par des parades périodiques, au lieu d'être à ses dépens l'instrument involontaire de toutes les ambitions subalternes » (*La Presse*, 27 avril 1839). Le feuilleton, véritable outil pédagogique, tente de démontrer par l'absurde, c'est-à-dire par le *puff*, la parole fantaisiste et l'ironie, la gigantesque mystification du journal.

Le Courrier de Paris représente un monde à l'envers où les efforts de Girardin pour investir politiquement et idéologiquement le régime de la monarchie de Juillet sont minés. L'étude du

premier-Paris – article éditorial du journal situé dans la première colonne et généralement rédigé par le mari, Émile de Girardin – et de la partie économique du journal prouve que *La Presse* préconise de faire de l'art de gouverner une industrie politique ayant pour ambition un vaste programme de travaux publics dont la politique constitue à la fois la fin et les moyens (*La Presse*, 9 septembre 1836). Alors même que le premier-Paris de Girardin ne cesse de vanter avec une fervente ardeur le commerce, l'agriculture, l'industrie, les routes, les chemins de fer, les canaux, les banques, les assurances, alors même que le chiffre hypnotise le premier-Paris (chiffre des importations et exportations de céréales, nombre d'ouvriers travaillant à la décoration de l'arc de l'Étoile, nombre d'aliénés, nombre de kilos de coton filé, nombre de lieues de chemins de fer qu'il faudrait construire, nombre de chevaux en Angleterre), le feuilleton ne cesse de demander plus de poésie, de fantaisie et de lettres, ne cesse de vitupérer contre les « marchands de filoselle et de pommes de terre ». Ainsi Delphine de Girardin déplore-t-elle le 23 novembre 1836 :

Le vaisseau de l'état n'est plus un superbe navire aux voiles dépendantes que les vents capricieux font voguer au hasard ; c'est un lourd bateau à vapeur, chargé de charbon et de pommes de terre, partant à heure fixe, arrivant à jour fixe, au port qui lui est assigné. [...] Tant que le charbon brûle et que les

patates cuisent, *il roule*, car le vaisseau de l'état ne vogue plus. Cela vaut sans doute mieux pour le passager et pour tout le monde, pour vous surtout qui vivez de petits amendements et de longs rapports, vous qu'une loi de tabac et de betteraves intéresse des mois entiers; mais pour nous qui n'aimons que les arts et les plaisirs, nous regrettons le beau navire (*La Presse*, 23 novembre 1836).

Le discours feuilletonesque s'oppose donc au reste du journal, soit au discours sérieux⁴. «Les laboratoires de la pensée valent bien les usines de l'industrie», écrit Delphine de Girardin par exemple ou encore: «La politique est un loisir d'infirmités qu'on laisse aux petits esprits» (*La Presse*, 9 novembre 1836). Le premier-Paris croit à l'adéquation des mots et des choses, sa première caractéristique étant la pertinence, son rêve et son modèle étant le performatif, discours idéal de l'autorité efficiente. Le premier-Paris, comme le discours sérieux, est du côté du pouvoir. Le *Courrier de Paris* prend en tenailles le discours sérieux:

Ô lecteurs! faudra-t-il tous les ans vous le redire: *La Presse* et le «*Courrier de Paris*» sont deux choses complètement distinctes et tout à fait indépendantes l'une de l'autre. *La Presse* n'est nullement responsable de ce que dit le *courrier de Paris*, de même que le *courrier de*

4. Voir Hamon (1996).

Paris n'est nullement responsable de ce que publie *La Presse*.

L'un est un journal sérieux, l'autre est une gazette moqueuse, c'est-à-dire que leur caractère, leurs opinions, leur point de départ, leur but et leurs devoirs à tous deux sont différents. [...] *La Presse*, engagée par des convictions profondes, est soumise cependant à toutes les considérations de la politique, questions de convenances, questions d'opportunité, etc., etc. Il lui faut souvent cacher une partie de sa pensée sur telle ou telle personne. Il lui faut attendre jusqu'à demain pour dire telle ou telle vérité dangereuse à publier aujourd'hui; elle doit enfin ne voir l'avenir que dans le présent.

Le courrier de Paris, au contraire, est une sorte d'observation insouciant que nulle considération relative n'enchaîne. Il est absolu dans ses opinions comme tous les esprits indifférents [...] (*La Presse*, 15 juin 1841).

La chronique définit une certaine possibilité d'écriture du présent, une certaine façon d'être « mémorien », écriture complémentaire de celle du premier-Paris, ce qui fait du quotidien de la monarchie de Juillet un authentique texte polyphonique. Le Courrier de Paris est certes duplice par rapport au premier-Paris, mais il représente aussi la condition même de l'existence de la polyphonie du journal. Cette histoire écrite à deux mains est constituée grâce à la division du feuilleton dans le journal, grâce à la formation d'une case ironique, constamment discordante et dont

la stéréophonie permet l'existence même du journal.

Et puis, en disant nettement notre pensée, nous espérons toujours qu'on nous accusera de compromettre le journal, qu'on se révoltera contre nous et qu'on finira par nous remercier. L'autre fois, nous nous flattions en secret, en voyant l'effet produit par le dernier feuilleton, nous rêvions déjà le silence, c'est-à-dire la liberté; nous disions déjà avec un joyeux sourire : C'est un scandale ! — C'est un succès ! nous a-t-on répondu sans pitié; et loin de nous congédier, loin de nous faire taire, on nous a demandé un feuilleton nouveau. C'est désespérant ! nous avons beau être insupportable, on nous agrée ! (*La Presse*, 7 mars 1847)

Si Émile de Girardin a bien contribué à créer le roman-feuilleton, Delphine de Girardin a aussi favorisé le développement dans le journal d'une écriture du quotidien, en totale contrevenance avec les codes rhétoriques définis par la pratique fortement discursive du premier-Paris. Delphine de Girardin fait de cette écriture ironique – et ce moment historique a été souvent occulté – le principe de la polyphonie du journal au XIX^e siècle. Sinon l'origine, au moins le point d'ancrage d'un journalisme à la française, à la tradition fortement littéraire se joue ici. Son espace-gynécée lui fournit les moyens de sa transgression qui sont généralisés à l'ensemble de l'écriture du feuilleton. Historiquement, le journalisme au XIX^e siècle est lié au féminin.

Cela posé, la filiation de Delphine de Girardin est difficile à assumer. Malgré le coup de génie de l'écriture oblique, elle a aussi défini une écriture fortement contrainte qui se fonde sur une approche mondaine et volontairement futile de la société. La chronique s'est fixée au moins deux règles : elle feint de restreindre ses interventions aux domaines considérés comme féminins et elle surenchérit, avec beaucoup d'esprit, sur les discours dévalorisants envers les femmes. À ce prix, elle s'autorise quelques transgressions qui sont aussi efficaces qu'exceptionnelles : l'intervention politique d'un côté, l'intervention critique de l'autre. Cet héritage de Delphine de Girardin va être pleinement assumé par les hommes qui ne cessent de la revendiquer comme modèle mais pour les femmes, il va constituer un legs ambigu.

UN DISCOURS DE LA NORME DU GENRE (POUR LE PIRE)

Dans le sillage de Delphine de Girardin se développe donc sous le Second Empire une chronique mondaine, légère, parisienne, destinée à une élite, marquée par le paradoxe et l'esprit. Il faut dire que le cautionnement à fournir, très lourd, décourage beaucoup de journaux de devenir politiques sous le Second Empire. Le régime des avertissements gouvernementaux qui peut conduire à la suspension des journaux force

de plus les journalistes à l'autocensure. Le vaste domaine des sociabilités, de la vie mondaine, la chronique causotière et racontarde, le *parisienisme* envahissent le journal. Les journaux entretiennent donc une batterie de chroniqueurs tous rivaux et tous experts dans l'art de faire de la vie parisienne le premier événement de la semaine et de construire une véritable mythologie autour de la Ville Lumière.

Commence la grande époque des maréchaux de la chronique, ceux qui « parlent du haut du balcon » comme dira Jules Vallès et que les rédactions des petits journaux s'arrachent pour leur art de parler de rien avec esprit. La chronique devient la rubrique essentielle du quotidien sous le Second Empire, surtout quand celui-ci fait le pari, comme *L'Événement*, de ne pas payer le cautionnement politique. « Un journal sans chronique, c'est une jolie femme qui n'a pas de dents », déclare *Le Gaulois* en 1868 au moment de son lancement, et l'éditorialiste détaille les impondérables de la chronique :

Je sais tout ce qui intéresse le vrai Paris, le Paris des théâtres, des courses et du lansquenets. Il n'est pas un cercle, pas une écurie, pas un boudoir où je n'entre à toute heure. Il n'est pas une bête qui ait paru sur le turf, et, ce qui est plus difficile, pas une cocotte, dont je n'aie la généalogie. Je connais leur âge, leurs jockeys et leurs amants ; je sais quand elles changent de nom ou de propriétaire, je note jour après jour la finesse de leur jambe ou la

couleur de leurs cheveux (*Le Gaulois*, 7 juillet 1868).

Au premier-Paris politique succèdent des chroniques parisiennes qui déclinent leur titre autour du toponyme parisien (« Gazette de Paris », « La comédie parisienne », « Chronique de Paris », « Courrier de Paris ») et autour de signatures d'élite. Dans cette chronique, une thématique (Paris, les boulevards, les journalistes) qui se concentre autour de quelques « marronniers » (les cartes de visite, le printemps à Paris) s'associe à une poétique.

Le trope essentiel de la chronique parisienne à partir du Second Empire est bien le paradoxe, figure qui permet non pas de concilier les contraires mais de les contenir dans la même phrase, signe de l'indécidabilité des temps et de la vaste « blague » moderne. Aurélien Scholl écrit en tête de son premier recueil de chroniques : « Le paradoxe est plus vrai que la vérité. C'est la vérité qui va vivre et remplacer celle qui meurt » (1854 : 9). Cette chronique s'apparente donc à une causerie spirituelle. Les phénomènes d'interlocution avec le lecteur, les familiarités, les calembours douteux y abondent : « Donc, écartons la crinoline et revenons à la femme, ce sujet sur lequel on ne saurait trop s'étendre, suivant l'expression d'un philosophe aimable du siècle dernier » (About, 1866 : 14)

La chronique sous le Second Empire et au début de la Troisième République est travaillée comme une forme contrainte sur les plans thématique (on ne peut pas parler de tous les sujets), idéologique (on ne peut pas dire n'importe quoi) et également poétique (il faut parler d'une certaine façon). La chronique qui se veut hymne à la Femme est pourtant généralement conservatrice et peu favorable au mouvement d'émancipation des femmes. Elle se fera donc souvent, dans les grands quotidiens comme dans les journaux de mode, machine de guerre antiféministe au moment où ce mouvement prendra forme. Un autre paradoxe vient du fait que cette écriture revendiquée comme féminine est le plus souvent pratiquée par des hommes, voire par des hommes signant de prénoms féminins. On se trouve donc, si l'on regarde le rapport entre les femmes et les chroniques, devant un bilan en demi-teinte. D'un côté, l'héritage de Delphine de Girardin est complètement assumé. Il est donc nécessaire de le souligner : une femme, en France, a créé un genre journalistique. De l'autre, la chronique concentre le discours de la norme du genre.

Certes, les chroniques fourmillent de déclarations de principe pour les chroniqueuses, certes la possibilité est affirmée d'une écriture féminine de la chronique mais souvent d'une manière finalement un peu ambiguë comme dans la chronique suivante où la chroniqueuse finit par

se transformer en « reporteuse », pour ne pas dire « rapporteuse » ou « cancanreuse » :

Aujourd'hui, *Le Figaro* revient à la chronique hebdomadaire, la seule qui ait le temps d'être vraie, d'être actuelle. De la vérité, de l'actualité, vous en aurez, je vous le promets. De l'esprit, je vous en promets aussi ! Si ce n'est le mien, et je suis ici à bonne école, ce sera celui de mes reporteuses, et vous n'y perdrez rien. Les femmes sont la vie, l'âme de la chronique. Ce qu'elles ne savent pas, elles le devinent ; ce qu'elles savent, elles en doublent le prix par le tour piquant qu'elles lui donnent. Croyez-vous que le vicomte de Launay eût écrit ses exquis courriers de Paris, s'il n'eût été inspiré par Mme de Girardin ? Et Villemot, un autre fin et charmant chroniqueur, il n'entrait jamais dans un salon, mais avait deux *Égéries*, les reporteuses d'alors, la vicomtesse L....et madame P..., qui y allaient pour lui ; elles causaient et il écrivait. Je mets la chronique du monde sous la protection des femmes. C'est le moins que je puisse faire pour le sexe auquel je devrai mes reporteuses (*Le Figaro*, « chronique du monde », signée Un revenant, 3 janvier 1875).

La femme est plus finalement le sujet de prédilection de la chronique que son auteur. Ce genre est lié à une représentation de la femme en être superficiel et parisien, passionné par les apparences, si bien que poussé à son comble par le travestissement et la parodie, il produit un discours machiste. Symptomatiquement, les deux plus importantes journalistes du XIX^e siècle,

c'est-à-dire George Sand et Séverine, éviteront soigneusement le genre de la chronique. En fait, la part des chroniques de première page tenues par des femmes dans les articles quotidiens est relativement faible au moins sous le Second Empire. On signalera par exemple les articles de l'actrice Augustine Brohan qui écrit pour *Le Figaro* en 1857 des chroniques potinières adressées à Figaro et signées Suzanne ou Fanchette, et les chroniques de la fille de Marie d'Agoult, C. de Sault qui signe régulièrement le feuilleton culturel du *Temps* à partir de 1861, sous le titre rebattu de Courrier de Paris.

Cependant, comme la chronique continue à être un genre dit féminin, les écritures sous pseudonyme se multiplient, beaucoup d'hommes choisissant une identité féminine pour faire de la chronique. Si donc on trouve des chroniques signées de prénoms féminins dans les quotidiens, il faut être très prudent avant d'attribuer ces chroniques à des femmes. Ainsi en est-il des confidences d'une curieuse, signées Pandore (en fait Émile Zola), qui paraissent dans *Le Figaro* en 1865 ou encore des chroniques d'Henri Fouquier signées Colombine dans *Le Gil Blas* à partir de 1888. Ce dernier corpus est particulièrement intéressant, car Fouquier publie à la fois des chroniques sous le pseudonyme de Colombine et d'autres sous le pseudonyme de Nestor. La différence qu'il impose aux deux chroniques exhibe le système de contraintes genrées de la

chronique et montre l'extrême carcan que constitue ce genre, forme de « prison dorée » pour une femme. Nestor délivre ses impressions à la première personne du singulier, Colombine à la première personne du pluriel. Fouquier, en Colombine, produit une écriture de l'émotion mais aussi du genre, toujours à la recherche de ce que l'auteur dit sur les femmes, une écriture circulaire. Toutes les chroniques signées Colombine portent sur la galanterie, l'amour et délivrent une curieuse conception de la liberté au féminin d'ailleurs explicitement énoncée :

(L'héroïne de ce roman) meurt pour la cause de la liberté des femmes, pour la plus essentielle de ces libertés, celle de se donner à qui il nous plaît, et même à personne, si cela nous fait plaisir (Fouquier, 1886 : 79).

Dans la chronique de Zola, le lecteur trouve aussi des autoportraits de la chroniqueuse au féminin qui dévoilent le stéréotype de la profession : Zola présente donc sa chroniqueuse comme une Pandore des temps modernes, une femme à la curiosité malsaine. Pandore ne manque pas également de se décrire comme potinière : « Je vais bel et bien passer pour une menteuse et une cancanière » (*Le Figaro*, 9 avril 1865). Certains domaines lui échappent comme l'histoire (« Je me moque de César, soit dit entre nous, et si un simple mortel s'avisait de me parler de lui pendant quatre-vingt-quinze pages,

je me fâcherais tout rouge»). D'autres lui sont réservés : Paris, « ses sottises et ses traits d'esprit, ses méchancetés et ses bonnes œuvres » (*Le Figaro*, 9 avril 1865) ; la mode : « Je suis femme, et j'aime les rubans et la soie, les robes élégantes et les chapeaux délicatement troussés » (*Le Figaro*, 9 avril 1865)... La contrainte du jeu de rôle force Zola à énumérer tous les attendus de la chronique au féminin qui se caractérise surtout par une méthode d'investigation peu morale :

Hélas ! qu'il y a de tristes semaines pour une curieuse. J'ai eu beau écouter aux portes, je n'ai rien entendu ; j'ai questionné, cherché, commis cent indiscretions, et me voici forcée de me présenter devant vous, toute confuse n'ayant pas la moindre confiance à vous faire (*Le Figaro*, 23 avril 1865).

C'est finalement parce qu'elle est le pire des genres journalistiques que la chronique est connotée comme féminine. Car de fait, la chronique, dans la tradition de Delphine de Girardin, impose toute une série de remarques génériques sur les femmes et leur futilité et contribue à en faire des stéréotypes :

Mais je maintiens que le supplice d'une femme est avant tout : une robe qui va mal, une amie trop belle ou trop riche, une première ride, un mari, etc., etc. J'emplirais la colonne si je voulais (*Le Figaro*, 23 avril 1865).

Le rôle de la chronique dans le journal est donc souvent de dessiner à l'intérieur de celui-ci un certain féminin clichéique et idéal. La déflagration est donc brutale dans les années 1880-1890 lorsque le monde commence à bruisser de discours féministes revendiquant des droits nouveaux pour la femme. Beaucoup de chroniques au féminin deviennent des machines de guerre antiféministes – comme elles ont été aussi parfois des machines antidémocratiques. La chronique défend la vision d'une femme séductrice et séduite, réduit les vies de femmes à leurs parcours amoureux, lutte pied à pied contre toutes les revendications féministes depuis les plus superficielles (le costume) jusqu'aux plus essentielles (l'accès aux droits civiques). La chronique de Colomba dans *L'Écho de Paris* en 1895 défend ainsi des positions conservatrices et antiféministes :

Mais hélas, il y a bel âge que je suis revenue de la doctrine décevante de la liberté. Elle n'est pas faite pour nous. Longtemps encore notre race aura besoin de tuteurs. Et il est bien clair que ceux-ci ont raison de ne pas vouloir que la confusion des sexes s'affirme dans le costume. Très comédienne, très accessible aux suggestions et à l'esprit d'imitation, la femme qui s'habille en homme arrive rapidement à se « dessexuer » comme le voulait, en sa fureur lady Macbeth. La virilisation du costume est une forme extérieure très puissante de la propagation de mœurs périlleuses pour notre

société et que les hommes, au lieu d'en sourire – mais ils sont si bêtes ! – devraient combattre par tous les moyens, dont le meilleur serait d'apprendre à mieux nous aimer (*L'Écho de Paris*, 20 août 1895).

L'ensemble du discours de Colomba d'ailleurs est outré, violemment antidémocratique et nationaliste. Le 22 octobre 1895, elle prend position de manière directe contre les positions féministes de Maria Deraismes et donne une interprétation particulièrement radicale de la théorie des deux sphères :

Pour notre race au moins, il se mêle au problème économique un autre problème dont le sentiment de l'amour est l'élément essentiel. C'est avec terreur que les hommes de notre race et beaucoup de femmes même entrevoient une société où nous ne serions plus des êtres faits pour l'amour et pour ses conséquences, où la femme, n'étant plus exclusivement amante, mère, éducatrice des enfants et gardienne et reine du foyer, deviendrait un être hybride, perdant son sexe par les nécessités professionnelles, pour le retrouver quelques heures de la nuit. Et le retrouverait-elle pour les hommes ? Y a-t-il possibilité pour une femme d'être, de neuf heures à cinq heures un avocat occupé, de cinq à dix, une maîtresse de maison, et du soir au lendemain, une femme apportant à l'homme le repos de l'intimité ou le charme du plaisir ? Je ne nie pas d'ailleurs la nécessité, la parfaite logique des tentatives faites pour nous émanciper. Mais cette émancipation professionnelle, je ne me résigne pas

à la regarder comme un idéal pour notre sexe et je ne puis y voir qu'une fatalité économique transitoire et née de l'abominable tyrannie de l'argent, enfantant d'ignobles égoïsmes. Dans une société moins barbare que la nôtre, la femme verrait son rôle limité à ses fonctions naturelles et aussi – tâche admirable – aux fonctions morales qui découlent et dérivent des premières (*L'Écho de Paris*).

Dans *Le Gil Blas*, on trouve de même durant l'année 1892 une Colombine exaspérée contre les lesbiennes, contre les filles au théâtre...

Que faire de cette cohorte de textes idéologiquement assez gênants? D'abord là aussi on peut supposer qu'un homme travesti emprunte le masque de la chroniqueuse. En fait, peu importe. Tous ces textes montrent que le genre de la chronique définit un espace très contraint idéologiquement, notamment propre à soutenir des discours topiques sur les modes, voire à devenir des machines de guerre contre les femmes qui voudraient justement sortir du rôle qui leur est traditionnellement réservé.

LA CHRONIQUE PARISIENNE COMME MACHINE TRANSGRESSIVE (POUR LE MEILLEUR)

Cependant, si ces caractéristiques de la chronique étaient déjà activées ou au moins potentiellement présentes dans la chronique de Girardin, celle-ci avait trouvé moyen de désamorcer en partie cette bombe réactionnaire en

transgressant les frontières, en jouant des possibilités du support médiatique, en refusant les jeux de rôle et les espaces réservés. La chronique effectivement, en offrant aux femmes un espace de premier plan dans le quotidien, les met aussi dans une position transgressive qui, dans le meilleur des cas, favorise les jeux ironiques et de contrepoids. Les incursions dans les domaines critique ou politique s'opèrent même si elles se font sous le couvert de la prétérition ou du déni. La chronique favorise des postures ironiques qui, malgré leur ambiguïté idéologique, constituent de véritables voies d'accès à la littérature.

Dès que l'on prend en compte une chronologie plus large que le seul Second Empire, l'horizon de la chronique au féminin s'éclaircit. Le nombre de chroniqueuses dans les journaux quotidiens sous la Troisième République augmente sensiblement même s'il est parfois difficile de les reconnaître sous leur pseudonyme masculin. Les années 1880 voient notamment surgir toute une batterie de chroniqueuses parisiennes : Ange Bénigne (pseudonyme de madame Paul Gaschon de Molènes) écrit dans *Le Gaulois*, Adèle de Chambry fait de la chronique mondaine pour *La Presse*, Camille Delaville, de la chronique parisienne pour *La Presse* et pour *L'Opinion nationale*, Jeanne Thilda (pseudonyme de madame Arthur Stevens) tient une chronique boulevardière dans *Le Gil Blas*...

La chronique offre donc des positions de grande visibilité dans le journal quotidien. Elle donne aussi l'accès à une écriture de la critique qui se dérobaît jusque-là aux femmes dans ce lieu. Certes, cette fonction critique s'exerce parfois dans une certaine clandestinité à côté de la grande critique tenue dans le journal par un homme. Mais il est admis, depuis Delphine de Girardin, que la chronique parisienne peut aussi porter des jugements de goût sur l'actualité éditoriale. Ce magistère critique s'exerce souvent avec un certain nombre de formules prétéritives visiblement là pour excuser le caractère transgressif de l'acte critique au féminin. Ainsi, Adèle de Chambry introduit un exposé critique par ses formules :

En passant, si ce n'était marcher dans les plates-bandes de mon confrère Jules Boissière, je vous dirais bien ce que je pense du dernier livre de Mme Ségalas (*Les Romans du wagon*) qui contient certainement la nouvelle la plus originale qu'on puisse imaginer, mais je n'en ferai rien, car Boissière est poète, et les poètes ont comme vous le savez, des susceptibilités de libellules.

Elle commente ensuite assez longuement le livre d'Anaïs Ségalas puis clôt sa critique par une nouvelle formule métadiscursive : « Après avoir beaucoup bavardé, il serait temps peut-être d'attaquer enfin les questions sérieuses et de parler un peu chiffons, la seule et véritable raison

d'être des chroniques mondaines» (*La Presse*, 23 juin 1884). L'acte critique, même s'il est souligné avec une grande ironie comme écart et transgression, a pu s'opérer avec efficacité.

Quelques chroniqueuses ne s'interdisent pas également de faire incursion dans le champ politique. À cet égard, le fait que la chronique sous la Troisième République ne soit plus systématiquement placée dans les colonnes du feuilleton mais ait réintégré le haut de page facilite l'accès à la parole politique. Camille Delaville, jouant peut-être aussi de l'ambiguïté sexuelle de son prénom, a visiblement dans *La Presse* une grande latitude d'expression et elle milite ouvertement sur des questions sociales (sur le divorce, *La Presse*, 30 juin 1884). Elle prend d'ailleurs aussi des positions politiques nettes, mais elle le fait en dehors de l'espace de sa chronique dans des articles autonomes qui portent un titre propre. Chez beaucoup de chroniqueuses, le paradigme girardien avec toute son ambiguïté et toute sa finesse reste cependant de mise pour aborder les questions sociales et politiques. Le recours à l'anecdote, à la prétérition ou à la parabole constitue un ressort courant dans la chronique. Ce type de fonctionnement se retrouve dans les chroniques de Foemina (Augustine Bulteau) dans *Le Figaro* en 1912. Sa chronique très intéressante littérairement se caractérise d'abord par une étonnante faculté à se dédoubler : être à la fois dehors et dedans avec des procédures ironi-

ques qui rappellent celles de Delphine de Girardin. Ainsi, dans une chronique très amusante sur une dame qui fait transporter à son mari en chemin de fer une monstrueuse boîte à chapeaux, la réflexion prend tout d'un coup un tour inattendu lorsque Foemina introduit l'idée que l'obsession frivole et tyrannique de cette boîte à chapeau est une diversion pour cette femme qui pourrait avoir sinon d'autres centres d'intérêt peut-être plus féministes :

S'il obligeait sa femme à ne mettre en voyage que des toques d'une dimension rationnelle, qui sait si elle ne tomberait pas en de menaçantes rêveries sur les suggestions où l'on nous tient, pauvres esclaves que nous sommes. Qui sait si, offensée dans sa boîte à chapeaux, cette ravissante créature ne deviendrait pas féministe... (*Le Figaro*, 11 avril 1912)

Et évidemment le lecteur de se demander s'il ne s'agit pas d'une mise en abyme symbolique et si la monstrueuse et tyrannique boîte à chapeaux de Foemina ne serait pas justement sa chronique.

La chronique offre aussi des possibilités de décalages poétiques qui sont parfois exploitées avec bonheur. Gérard d'Houville, fille de José-Maria de Heredia, revisite tous les marronniers de la chronique dans *Le Figaro* en 1911 avec une écriture fortement poétique. Malgré le pseudonyme masculin, la chronique est sans ambiguïté écrite au féminin. Le topos est là, mais son traitement décalé par la charge poétique qui remplace

l'ironie caustique du chroniqueur frappe. La chronique sur l'automne du 20 octobre 1911 s'appelle « Les grands amis » et est une sorte d'hymne aux arbres de son enfance. Le marronnier de la Toussaint du 4 novembre 1911 répond au titre antiphrastique d'« Invitation à la vie » et constitue une réécriture des poèmes épicuriens de Ronsard. Ce poème en prose est rythmé par le retour de deux octosyllabes : « Ô chère, ô peureuse, ô charmante ! demain, nous serons chez les morts. » La chronique intitulée « Chinoiseries », qui va être l'occasion d'une description très poétique d'ombres chinoises, commence, en pleins troubles chinois, par la parodie d'un aveu d'incompétence bien féminin :

Je sais bien que je n'ai pas un esprit précis... Mais je ne peux arriver à me représenter la révolution de Chine comme une chose actuelle, une chose réelle. Je ne peux m'imaginer les Chinois comme des hommes qui existent, agissent et pensent dans le même temps où je vis moi-même, et qui luttent et se battent pour conquérir une vraie liberté... (*Le Figaro*, 16 décembre 1911)

Mais de ces jeux ironiques sur la parodie de soi ou de sa représentation topique découle un merveilleux texte poétique qui montre la capacité du chroniqueur d'Houville à réécrire le topos.

Delphine de Girardin a créé avec la chronique un modèle journalistique particulièrement

ambigu pour les hommes d'abord mais surtout pour les femmes. Appuyée sur une idéologie et un scénario auctorial à la fois traditionnels et un peu superficiels puisqu'ils mettent la féminité du côté du salon mais aussi du parisianisme et de la mode, de la quête un peu vaine parfois d'une sorte de bonheur par le plaisir, du côté du bavardage parfois, la chronique est aussi une machine médiatique efficace qui, dans le meilleur des cas, active toutes les potentialités ironiques du journal quotidien, de distance par rapport à soi et par rapport à l'autre, de jeux avec le langage et de transgressions. Cette chronique au féminin a connu une histoire hétéroclite. D'un côté, elle a été activée, souvent par des hommes travestis d'ailleurs, pour constituer des machines de guerre contre d'autres modes d'être au féminin, de l'autre, elle a pu, sous la Troisième République notamment, fournir des espaces expérimentaux d'identités hybrides, de l'entre-deux, entre le traditionnel et le féministe, et des essais d'écriture du double jeu qui sont littérairement très intéressants. L'entrelacs d'une écriture féminine et d'une écriture féministe sera la caractéristique d'un renouvellement et d'une modernisation de la chronique très sensibles dans de nouveaux magazines comme *Fémina*.

BIBLIOGRAPHIE

ABOUT, Edmond (1866), *Causeries*, Paris, Hachette.

FOUQUIER, Henry (1886), *Paradoxes féminins*, Paris, Victor Havard.

HAMON, Philippe (1996), *L'ironie littéraire, essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette littérature.

NESCI, Catherine (dir.) (2006), «Delphine de Girardin : une écriture expérimentale», *Journal of the Society of Dix-Neuviémistes*, n° 7 (octobre), [En ligne], [<http://www.sdn.ac.uk/dixneuf/currentissue.htm>].

SCHOLL, Aurélien (1854), *Lettres à mon domestique*, Paris, Dentu.

THÉRENTY, Marie-Ève (2007), *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil.

THÉRENTY, Marie-Ève, et Alain VAILLANT (2001), *1836, l'an I de l'ère médiatique*, Paris, Nouveau Monde éditions.

Sara-Juliette Hins

Université Laval

FANTASIO ET M. MAHEU,
DEUX VOIX D'ÉVA CIRCÉ-CÔTÉ
DANS *LE PAYS*

Plusieurs écrivains du Québec, que ce soit des hommes ou des femmes, ont utilisé le pseudonyme pour signer leurs textes. Parmi les écrivaines, on compte notamment Robertine Barry (Françoise), Anne-Marie Gleason (Madeleine) et Henriette Dessaulles (Fadette), qui sont toutes des journalistes qui ont œuvré au tournant du ^{xx}e siècle. Éva Circé-Côté¹ a elle aussi eu recours à de nombreux pseudonymes² durant sa carrière. Sa particularité est que, contrairement aux femmes nommées plus haut, elle s'est entre

1. Éva Circé se marie le 22 avril 1905 avec Pierre-Salomon Côté. Elle ajoute alors à son nom celui de son mari : Circé-Côté.

2. Geneviève Dufour, dans «Influence romantique et modernité dans *Bleu-blanc-rouge* d'Éva Circé» (p. 77-102), propose notamment une interprétation de son pseudonyme de Colombine. Elle effectue un lien entre le ton léger de l'auteure et le personnage de la servante de la commedia dell'arte auquel correspond son pseudonyme.

autres servie de pseudonymes masculins, comme Fantasio et M. Arthur Maheu, pour masquer son identité. Cependant, il ne s'agit pas seulement de supercherie identitaire. En effet, au Québec, pendant longtemps, les femmes écrivains et journalistes ont été limitées dans ce qu'elles étaient autorisées à écrire, tant pour ce qui est du genre que pour ce qui est du ton. En adoptant des pseudonymes masculins, Circé-Côté a eu la possibilité de rédiger des chroniques qui ne relevaient pas uniquement de la « sensibilité féminine ». Dans ce texte, nous voulons montrer, par l'analyse de l'utilisation de ces deux signatures dans le périodique *Le Pays*, que Circé-Côté cherche à échapper à la page féminine en se construisant deux figures masculines qui ne portent pas avec elles les préjugés dévalorisants associés presque spontanément au féminin. Ainsi, en nous inspirant du terme *mosaïque*, utilisé par Marie-Ève Thériault dans l'ouvrage du même nom (2003), nous montrerons comment l'auteure morcelle sa pensée en tenant avec ces signatures deux types de discours différents. Tout d'abord, nous présenterons brièvement Circé-Côté ainsi que le périodique qui a été l'objet de notre étude, puis nous nous pencherons successivement sur les « personnages » de Fantasio et de M. Maheu.

D'abord, nous allons aborder la trajectoire de Circé-Côté en nous concentrant principalement sur sa carrière de journaliste. Fille de mar-

chand, Circé-Côté naît à Montréal le 31 janvier 1871. Avec le soutien de l'écrivain Louvigny de Montigny, elle commence son aventure dans le milieu journalistique en 1901. En plus du *Pays*, elle sera chroniqueuse notamment au *Nationaliste*, à *L'Avenir* et au *Monde illustré*, dans lesquels elle signe ses textes des pseudonymes de Colombine ou de Musette. Elle fonde un journal littéraire en 1902, *L'Étincelle*. Sous le nom de Julien Saint-Michel, elle participe au *Monde ouvrier/Labour World* pendant plus de vingt ans. Comme le mentionne Andrée Lévesque, «[s]on écriture devait servir à promouvoir une société juste et à extirper les préjugés de race, de sexe et de religion» (2006 : 63). En 1905, elle épouse le docteur Pierre-Salomon Côté, surnommé le médecin des pauvres. Lorsqu'il meurt en 1909, elle le fait incinérer pour respecter ses dernières volontés, ce qui est considéré comme une manifestation d'hostilité envers l'Église. Parce qu'elle est décriée, notamment par les journaux catholiques qui refusent de la publier, elle abandonne ses premiers noms de plume et en adopte d'autres. Circé-Côté meurt le 4 mai 1949.

En 1910, elle commence à écrire dans *Le Pays*, un hebdomadaire montréalais de type libéral radical appartenant à la Société anonyme d'imprimerie. Ce journal commence à paraître le 15 janvier 1910. Tiré à 4 000 exemplaires lors de sa première parution, il atteint 14 700 exemplaires en 1915. Grand in-folio, *Le Pays* compte de 4

à 12 pages sur 7 colonnes et il est divisé en 2 parties. Le premier rédacteur en chef, Godfroy Langlois, présente le journal comme une

[...] machine de guerre contre les arrivistes de tout acabit – surtout les éléments du parti libéral qui, pour se maintenir au pouvoir, étaient prêts à toutes les compromissions – et les « éteignoirs » qui s'opposaient aux « progrès intellectuel et social » (Beaulieu et Hamelin, 1979 : 335).

Le Pays dénonce donc les leaders du Parti libéral, qui sont jugés trop opportunistes, et les membres du clergé, qui sont estimés trop envahissants dans des domaines qui ne sont pas de leur ressort. Au début des années 1920, *Le Pays* connaît d'importantes difficultés financières et le nombre de pages est d'abord restreint, puis la publication du journal est suspendue.

Au cours de son existence, *Le Pays* a connu trois rédacteurs en chef, dont deux se succèdent pendant la période qui nous intéresse : nous avons dépouillé les numéros du 2 décembre 1916 au 30 juin 1917. Le premier rédacteur en chef du *Pays* est Godfroy Langlois, qui signe ses articles des noms de Vindicator, l'Ancien ou Ek, et rédige en collaboration. Puis, le 4 décembre 1914, entre en poste Roger Valois, qui écrit sous les noms de Jean Brisson ou Albert Charnot. À sa mort en 1917, Omer Chaput lui succède.

Cet hebdomadaire est présenté d'une manière sobre et utilise de façon efficace les titres

et les encadrés. Comme le soulignent André Beaulieu et Jean Hamelin, auteurs de *La presse québécoise: des origines à nos jours* (1979), il s'adresse de toute évidence à un public d'élite qui apprécie la lecture. La langue utilisée est claire et descriptive. Le ton employé est souvent combatif. Son contenu est le reflet d'un désir d'information, d'éducation et de défense de causes qui lui sont chères. Les nouvelles qui se retrouvent dans ses pages, qu'elles soient nationales, provinciales, montréalaises ou internationales, sont fréquemment choisies d'après les thèses du journal. Les chroniques publiées par *Le Pays* analysent et critiquent la situation politique canadienne. Fréquemment, *Le Devoir*, *L'Action sociale* ou quelques journaux conservateurs y sont écorchés au passage. Les centres d'intérêt du journal sont nombreux. Parmi eux, on compte les arts, la littérature, la politique française et le féminisme. Ainsi, il comprend une section destinée aux femmes signée par Andrée Claudel. Cependant, nous avons choisi de porter notre attention sur les chroniques attribuées à Fantasio et à Arthur Maheu parce qu'elles permettent à Circé-Côté, d'une part, d'échapper à la page féminine et, d'autre part, d'utiliser des signatures masculines auxquelles ne sont pas rattachés des idées préconçues ou des préjugés liés au féminin.

Dans *Le Pays*, Circé-Côté a recours à une première figure, celle de Fantasio. Il importe d'abord de déterminer la catégorie de pseudonyme qui

correspond à cette signature en particulier. Dans le chapitre « Le nom d'auteur » de son livre *Seuils*, Gérard Genette établit sept variantes liées à l'utilisation de noms de plume chez les écrivains. Parmi celles-ci, nous croyons que c'est le terme *pseudonymat* qui définit le mieux l'utilisation du nom de Fantasio par Circé-Côté. En effet, Genette mentionne que

[s]i l'auteur signe d'un faux nom emprunté ou inventé, c'est le *pseudonymat* [...]. Le nom d'auteur remplit une fonction contractuelle d'importance variable selon les genres : faible ou nulle en fiction, beaucoup plus forte dans toutes sortes d'écrits référentiels, où la crédibilité du témoignage, ou de sa transmission, s'appuie largement sur l'identité du témoin ou du rapporteur (1987 : 40).

De plus, comme le souligne Jean-François Jandillou dans *Esthétique de la mystification*, le choix d'un pseudonyme est rarement innocent :

Si le choix de la signature s'effectue en relation avec l'objet signé, il devient indispensable d'interroger cet élément linguistique qu'est le pseudonyme sur le double rapport de son signifié (en harmonie avec le « sujet » ou la « matière » traités) et de son signifiant (adéquat à la « manière » choisie) (1994 : 65).

Fantasio est le personnage principal d'une comédie homonyme de 1834 d'Alfred de Musset. C'est un gentilhomme de la ville fantaisiste et mélancolique. Rêvant de sortir de sa peau pour un

instant, il endosse les habits du bouffon du roi lorsque celui-ci meurt. Comme les auteurs du *Dictionnaire des personnages littéraires* le relèvent, en citant Jules Lemaître, «[s]a maladie, c'est "la grande maladie humaine [...] l'impatience de n'être que soi et que le monde ne soit que ce qu'il est" » (Laffont et Bompiani, 1960 : 370). Aussi pensons-nous que le choix de Fantasio comme signature est révélateur, car tout comme le fait de revêtir les vêtements du bouffon lui permet de changer d'identité, l'adoption de ce pseudonyme aide Circé-Côté à se construire une identité discursive dans sa chronique.

Comme le mentionnent les auteurs du quatrième tome de *La vie littéraire au Québec*, la chronique a des critères formels qui lui sont propres, même si chaque journaliste la colore de son style personnel. Ainsi, on affirme qu'

[e]lle prend son inspiration dans le fait d'actualité qu'elle commente avec verve et philosophie en usant de digressions, d'allusions, de coq-à-l'âne et de rapprochements divers. [...] Une chronique n'a pas d'objet préalablement défini : son auteur, en attirant l'attention sur un fait dont il a été témoin, tente surtout d'inculquer au lecteur une certaine lucidité (Lemire et Saint-Jacques, 1999 : 266).

De plus, Thérenty, dans « Boîtes à chapeaux et boîtes de Pandore. Chroniques et chroniqueuses parisiennes dans le journal quotidien au

xix^e siècle³», relève qu'il s'agit du seul grand genre journalistique qui demeure ouvert aux femmes de façon durable et explicite. L'auteure attribue cette particularité au «[...] caractère centripète du genre tourné vers les intérieurs, la mondanité, les modes, les fêtes, tous domaines réservés au féminin» (p. 25). Par ailleurs, les titres des chroniques attribuées à Fantasio changent chaque semaine. Ces textes paraissent en général aux pages deux, trois ou quatre du *Pays* et à quelques rares exceptions, à la première page. Ceux-ci occupent habituellement de trois à cinq colonnes. Ces chroniques sont, à part quelques exceptions, écrites dans un langage soutenu, voire littéraire. Elles sont généralement des réactions à des événements d'ordre politique ou religieux. Ainsi, l'abbé d'Amours⁴ et monseigneur Bruchési sont deux figures fréquemment critiquées. Fantasio leur reproche notamment de vouloir influencer le vote des gens en faveur des candidats de leur choix et de faire pression en faveur de la conscription : «La petite Église du Canada n'aura pas acquis un fleuron de plus à son diadème par l'intrusion de M. D'Amours dans la politique» (*Le Pays*, 2 décembre 1916). Fantasio signe aussi, plus rarement, des contes de type allégorique dans lesquels sont person-

3. Texte publié dans ce collectif, p. 23-56.

4. Circé-Côté utilise deux orthographes différentes pour l'abbé d'Amours. Nous nous en sommes tenue ici à la graphie la plus fréquemment utilisée.

nifiées entre autres la Vérité ou encore l'année qui se termine et celle à venir. Ces contes ont évidemment une visée moralisatrice et ont pour but de faire réfléchir les lecteurs. Les textes associés à Fantasio comprennent aussi des comptes rendus de conférences à saveur politique, religieuse ou littéraire ainsi que des réflexions sur l'identité canadienne-française, le féminisme ou la critique littéraire. À ce sujet, dans l'édition du 12 mai 1917, Fantasio rédige un article intitulé « Si nous avons une critique littéraire », dans lequel il réclame une critique plus axée sur la « valeur intrinsèque » des œuvres et plus vigilante.

Bien qu'on retrouve fréquemment dans ces articles des traces de la première personne du singulier, c'est surtout au « nous » que Fantasio s'exprime. Comme on peut s'y attendre, c'est le plus souvent le contexte qui permet de déterminer la collectivité qui est sous-entendue dans le « nous ». Il s'agit tantôt de Canadiens français, de l'être humain en général, des journalistes du *Pays* ou encore des libéraux : « Nous devons nous insurger contre la conscription ; nous libéraux, parce qu'elle est un attentat à la liberté » (*Le Pays*, 17 mars 1917). De toute évidence, ces textes s'adressent à un lectorat plutôt cultivé, puisqu'ils contiennent de nombreuses références qui demandent certaines connaissances pour être comprises. Par exemple, dans l'article que nous avons cité plus haut, l'abbé D'Amours est comparé, pour sa prose à multiples tranchants, à

Tomás de Torquemada et à Pierre Cauchon, respectivement le premier Grand Inquisiteur espagnol et l'évêque qui avait ordonné le procès de Jeanne d'Arc.

On trouve des phrases au « je » lorsque le chroniqueur veut s'interroger ou exprimer des opinions uniquement en son nom personnel, de façon à ce que ses propos n'impliquent que lui de façon directe. Ces réflexions peu nombreuses portent principalement sur l'art et la littérature. Par ailleurs, les citations et références savantes qui contribuent à renforcer la crédibilité de Fantasio sont nombreuses. Dans ses chroniques, on relève notamment les noms de Victor Hugo, Charles Baudelaire, Ésope, Jean de La Fontaine, Molière et Voltaire. Ainsi, pour appuyer une argumentation en faveur de l'égalité des sexes, l'auteure cite un aphorisme de ce dernier : « Ce que l'homme peut faire, la femme peut le faire » (*Le Pays*, 14 avril 1917). Les références à la Bible et aux mythes gréco-romains sont également multiples. Pour ne donner qu'un exemple, Fantasio évoque, dans un de ses textes, l'inscription J.N.J.R., pour « Jésus de Nazareth, roi des Juifs », qui avait été apposée sur sa croix pour le ridiculiser. Ses articles sont aussi jalonnés de métaphores et de comparaisons. Celles qui sont rattachées au registre négatif sont les plus fréquentes : « Quel tripotage d'encens et de saint-chrême pour sanctifier par une consécration infâme les mauvais désirs de sa cupidité et de sa soif d'hon-

neurs » (*Le Pays*, 10 mars 1917). Il est à noter qu'on trouve aussi, dans cette citation, un rabaisement des rites religieux. Ces métaphores sont généralement utilisées pour décrier des faits ou des gens qui soulèvent son indignation. Néanmoins, les textes présentent aussi des comparaisons et des métaphores liées au registre mélioratif ou laudatif : « M. Jean Charbonneau apparaît comme un chef d'orchestre dont la baguette ordonnatrice unifie une symphonie heureuse des instruments divers, en leur donnant la marseillaise comme thèse de composition » (*Le Pays*, 17 février 1917). Fantasio s'en sert, comme leur nom l'indique, pour rendre hommage surtout à des personnes dont les travaux ou les gestes suscitent son admiration et son respect.

Pour s'attaquer à ses adversaires ou pour dénoncer la bêtise humaine, Fantasio utilise par ailleurs l'ironie. D'ailleurs, Thérénty souligne que l'espace de premier plan dans le quotidien que la chronique offre aux femmes favorise les postures ironiques, qui sont de véritables voies d'accès à la littérature, et ce, malgré leur ambiguïté idéologique. Ainsi, les politiciens et les membres de la communauté religieuse sont le plus souvent les cibles de Fantasio, comme dans cet article où il est dit que pour « [...] éclairer les consciences des lecteurs du "Pays", nous allons projeter sur la blancheur du papier ces lumineuses paroles de Mgr l'Archevêque de Saint-Boniface [...] » (*Le Pays*, 27 janvier 1917).

L'utilisation de ce procédé rhétorique est directement liée à la cible visée. En effet, ce double discours se définit par le fait de dire une chose tout en sous-entendant son contraire : « [...] Le blâme pour la louange, implicite dans cette définition, est omniprésent dans tous les discours : il rappelle que l'ironie est toujours un jugement de valeur » (Schoentjes, 2002 : 320). Ce procédé permet donc de dénoncer des autorités qu'on ne pourrait critiquer autrement. Les marques d'ambiguïté de cette figure servent à critiquer le pouvoir en place, qu'il soit politique ou religieux, donc celui qui est le moins aisément contestable.

Mentionnons enfin que la question de l'identité de la personne qui se cache derrière le pseudonyme de Fantasio est abordée une fois par l'auteure dans sa chronique du 12 mai 1917. En effet, en réponse à Cyrano qui écrit dans *Le Nationaliste*, l'auteure tient ces propos :

Mon sexe, ou le sexe peut-être vous préoccupe. Sachez que je suis une conscience, une pensée. Habite-t-elle chez cette créature « qui a cheveux longs et des idées si courtes » ? Ce détail est sans importance, monsieur Cyrano, croyez-moi (*Le Pays*, 12 mai 1917).

À ce sujet, il est intéressant d'ajouter que Circé-Côté trahit une fois son sexe en s'exprimant à la première personne du singulier : « Je suis sûre que si quelque chercheur patient voulait se pencher sur ces bouquins [...] » (*Le Pays*, 6 janvier 1916).

Pour signer les textes qu'elle publie dans *Le Pays*, Circé-Côté aura recours à un second pseudonyme, celui de M. Arthur Maheu. Si le nom de plume Fantasio appartient à la catégorie plus large du pseudonymat, de toute évidence, il en est autrement pour ce deuxième pseudonyme. En effet, dans le cas de cette signature, nous pensons que le terme *hétéronyme*, proposé par Jeandillou, est le plus approprié pour la définir : « [...] l'hétéronyme, définissable comme un nom donné (ou prêté) par le *scriptor* à un autre imaginaire » (1994 : 80). L'utilisation de ce type de pseudonyme, que l'auteur appelle aussi auteur supposé, comporte certaines obligations que Thérénty relève dans *Mosaïques* :

[l']auteur supposé est un homme de lettres aux deux sens du mot, comme créateur et comme créature de mots. En général, ce faux nom est mimétique du réel, exempt d'originalité et c'est un faux nom bourgeois. [...] Il est également nécessaire de produire une biographie imaginaire de l'auteur supposé. Pour donner sa consistance à l'auteur, il lui faut à la fois un nom et une vie (2003 : 164).

Il se trouve que Maheu remplit tout à fait ces obligations. Déjà, l'image qui est jointe à chacun de ses textes laisse supposer qu'il s'agit d'un homme d'un certain âge. De plus, en lisant ses chroniques, on est à même de cerner certains éléments qui permettent de lui construire une biographie sommaire. En effet, l'article du

16 décembre 1916 nous apprend que Maheu a vraisemblablement une épouse dénommée Josette : « Moi, si j'avais le malheur de perdre Josette, je mettrais un crêpe de six pouces à mon chapeau et je ferais le veuf » (*Le Pays*, 16 décembre 1916). La chronique du 24 février nous fournit une autre information à son sujet : « [...] il m'envoya chez le diable [...] en criant — Cra-paud d'habitant, ça s'ingénue à être bête » (*Le Pays*, 24 février 1917). Nous pouvons donc déduire de ce qualificatif que Maheu est un paysan. Enfin, le texte du 10 mars 1917 nous permet de croire qu'il est père d'une famille nombreuse : « C'est comme Josette, à chaque fois qu'on faisait baptiser, elle disait : C'est le dernier Maheu... tiens-toé le pour dit » (*Le Pays*, 10 mars 1917).

Quant aux chroniques elles-mêmes, elles portent toujours le même nom, soit « Les idées de M. Maheu ». Elles occupent d'ordinaire une ou deux colonnes. Maheu écrit en général au « je », mais, fait intéressant et relativement peu courant, on trouve souvent des dialogues dans ses textes. Si par l'entremise de Fantasio Circé-Côté s'exprime généralement dans une langue soutenue, lorsqu'elle parle sous le nom de Maheu, ses propos sont davantage de niveau familial, voire populaire. En plus de l'exemple mentionné plus haut, on trouve dans ses chroniques des expressions comme « timber » (pour tomber), « cri » (pour quérir) ou « gosser » (pour faire la cour). Comme Fantasio, Maheu réagit aux événements de l'ac-

tualité politique, religieuse, mais aussi municipale, nationale et parfois même internationale, et les commente. En effet, comme il tend à comparer les événements qu'il commente à des gens, à des faits ou à des réalités de son entourage, nous croyons qu'il agit un peu comme une sorte de vulgarisateur de l'actualité. Par exemple, il compare ceux qui utilisent la Bible à tort et à travers pour étayer leur argumentation à une jeune fille crédule : « C'te pauvre bible, elle me fait penser à la fille à Monique de par chez nous. Les garçons lui faisaient dire tout ce qu'ils voulaient » (*Le Pays*, 24 mars 1917). À ce sujet, mentionnons que Thérénty souligne que « [l]e recours à l'anecdote, à la prétérition ou à la parabole constitue un ressort courant dans la chronique » signée par des femmes (p. 52). Également comme Fantasio, Maheu compte parmi ses cibles favorites l'abbé d'Amours, monseigneur Bruchési, mais aussi le maire de Montréal, Médéric Martin. Il critique entre autres la conscription, la pauvreté et plaide pour qu'une plus grande place soit accordée aux femmes dans la société. Ainsi, il est intéressant de constater, dans son texte du 6 janvier 1917, qui est un croisement entre une réflexion sur le service national et un conte, que c'est par la figure de la femme que la « sagesse » est véhiculée : « Montre que tu es un homme, ne va pas te jeter dans la gueule du loup » (*Le Pays*, 6 janvier 1917). Par ailleurs, il donne parfois la parole à sa femme, Josette.

Celle-ci est dépeinte comme une épouse exemplaire, mais c'est cependant Maheu qui détient le bon sens au sujet des événements qu'il aborde. Comme nous l'avons évoqué plus haut, Maheu fait fréquemment référence à la Bible et parfois aussi à des personnages dont l'histoire a retenu les noms, comme l'auteur Félix Arvers ou le professeur de médecine légale Cesare Lombroso. Cela lui confère donc une certaine érudition. Puis, comme Fantasio, il utilise l'ironie pour mettre en relief le ridicule des paroles de certaines personnes ou de certains faits d'actualité. Dans sa chronique du 30 décembre 1916, il tient ce discours sur un homme qui doit subir un procès parce qu'il a douté de récits bibliques : «Ce Michel Mockus, que vient-il faire avec ses pourquoi quand il s'agit d'histoire sainte, on lit avec les yeux de la foi et tout s'explique [...]» (*Le Pays*, 30 décembre 1916). Enfin, un peu comme dans la réponse à Cyrano où Circé-Côté fait allusion au pseudonyme de Fantasio, dans la chronique du 24 mars 1917, elle évoque de manière subtile, mais évidente pour le lecteur d'aujourd'hui, le fait que M. Maheu est également un nom de plume : «Je remercie le monsieur qui a bien voulu m'envoyer des cigares roulés dans le papier d'argent. Je dois avouer que c'est la première fois qu'on me traite en monsieur et j'en ai été un tantinet chatouillé. J'aurais peut-être été aussi surpris qu'on m'eût envoyé une blague [...]» (*Le Pays*, 24 mars 1917).



Circé-Côté, nous l'avons vu, morcelle sa pensée par l'intermédiaire de deux figures d'auteurs masculins dans *Le Pays*. Avec Fantasio, qui est un pseudonyme selon les distinctions proposées par Genette (1987), elle se construit un personnage d'intellectuel qui s'exprime dans une langue soutenue avec des références bibliques et savantes. Avec Arthur Maheu, elle se crée un auteur supposé, selon la terminologie établie par Jandillou (1994), un paysan dont le langage est plus populaire et qui agit un peu comme représentant d'un « gros bon sens » dans un registre moins cultivé. Par ailleurs, dans l'histoire littéraire, on a peut-être trop facilement présumé que les femmes étaient condamnées à n'écrire que dans le registre de l'intime, du personnel. Il serait intéressant de voir si la question de l'utilisation du pseudonyme par des femmes auteures ne pourrait pas s'avérer, en fait, beaucoup plus complexe. Comme le souligne Thérénty (2003 : 151), le fait d'écrire sous un autre nom que le sien est sans doute la supercherie littéraire la plus complexe à interpréter. C'est une pratique qui peut prendre plusieurs sens selon la personnalité, la trajectoire et l'insertion dans le champ littéraire de chaque écrivain. Dans cette perspective, pour les femmes écrivains, le fait de prendre un nom de plume pour masquer leur identité, pour se soustraire aux présupposés associés au féminin, pourrait

HISTOIRE LITTÉRAIRE DES FEMMES

s'avérer n'être finalement qu'un moyen de se construire une identité littéraire.

BIBLIOGRAPHIE

- BEAULIEU, André, et Jean HAMELIN (1973), *La presse québécoise : des origines à nos jours*, t. 4 : 1896-1910, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval.
- GENETTE, Gérard (1987), «Le nom d'auteur», dans *Seuils*, Paris, Seuil, p. 38-53.
- JEANDILLOU, Jean-François (1994), *Esthétique de la mystification : tactique et stratégie littéraire*, Paris, Minuit.
- LEMIRE, Maurice, et Denis SAINT-JACQUES (dir.) (1999), *La vie littéraire au Québec*, t. IV, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval.
- LÉVESQUE, Andrée (2006), «Une visionnaire oubliée : Éva Circé-Côté (1871-1949)», dans Jean-Philippe WARREN (dir.), *Mémoires d'un avenir. Dix utopies qui ont forgé le Québec*, Québec, Éditions Nota bene, p. 63-72.
- Le Pays*, Montréal, Société anonyme d'imprimerie, 15 janvier 1910-3 décembre 1921, 12 volumes.
- SCHOENTJES, Pierre (2002), «Ironie», dans Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, p. 320.
- THÉRENTY, Marie-Ève (2003), *Mosaïques : être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Paris, Honoré Champion.

Geneviève Dufour

Université Laval

INFLUENCE ROMANTIQUE

ET MODERNITÉ

DANS *BLEU-BLANC-ROUGE*

D'ÉVA CIRCÉ

Un tel livre échappe à toute définition ; c'est un recueil : et vous savez tout ce que l'on peut mettre en recueil. C'est une série interminable de petits articles que [...] l'auteur a égrenés [...] qui se suivent sans qu'ils s'appellent, et donc sans qu'on sache pourquoi ; qui se dispersent comme en se jouant et avec grande aisance [...], mais qui disparaissent, quelques-uns du moins, dès qu'on les touche, et qui fuient dès qu'on les aperçoit [...].

Camille ROY, « Causerie littéraire. Madeleine », *La Nouvelle-France*.

Une observation s'impose après un simple coup d'œil à la table des matières du recueil *Bleu-blanc-rouge* d'Éva Circé, paru en 1903 : il

s'agit d'un ensemble hétéroclite. À la lecture des nombreux titres – 47 chroniques et poèmes –, on peut d'emblée affirmer qu'il s'agit de textes divers et difficiles à organiser de manière cohérente. À la recherche d'un filon pouvant rassembler ce qui semble d'emblée disparate, des liens entre les textes apparaissent cependant qui amènent le lecteur à considérer *Bleu-blanc-rouge* selon une perspective romantique, bien qu'il ait été publié des années après la période romantique au Canada français¹. Ce sont d'abord les nombreuses références intertextuelles aux auteurs romantiques et à leurs œuvres qui ont entraîné cette lecture des textes. « Rêve d'un soir d'été », par exemple, par son titre, rappelle la pièce de théâtre shakespearienne *Songe d'une nuit d'été*, alors que Victor Hugo, Alphonse de Lamartine, Goethe, Charles Baudelaire, Alfred de Musset et Chateaubriand sont du nombre des écrivains auxquels l'auteure renvoie de façon ponctuelle. Plusieurs autres éléments contribuent en outre à appuyer cette hypothèse de travail. Je me propose donc d'interroger ces textes selon quatre perspectives : les thématiques, l'idéologie, l'esthétique, de même que la rhétorique, de façon à mettre en lumière l'orientation romantique de toutes ces modalités de l'œuvre. Finalement, l'analyse du caractère moderne de l'œuvre vien-

1. On dira donc de l'œuvre qu'elle est d'influence romantique pour ne pas formuler un anachronisme.

dra clore mon étude, mettant en avant la forme du recueil et la posture singulière de Circé à titre de femme et d'écrivaine.

Le recueil paraît en 1903, alors que Circé est âgée de 32 ans. Elle est toujours célibataire (elle se mariera deux ans plus tard avec le médecin Pierre-Salomon Côté). On peut d'emblée souligner ici une autonomie peu commune pour une femme de l'époque. Dans *La vie littéraire*, on précise d'ailleurs que, lorsqu'elle

se marie à 34 ans, sa carrière est déjà lancée – son mari décède prématurément, alors qu'elle a 38 ans. [Sa] trajectoire littéraire s'apparente ainsi à celle des célibataires, qui constituent le quart des femmes qui écrivent à cette époque (Saint-Jacques et Lemire (dir.), 2005 : 92).

Parmi ses réalisations, on retient sa participation à de nombreux périodiques à titre de chroniqueuse, notamment dans *L'Avenir*, *Les Débats*, *Le Pionnier*, *Le Nationaliste* et *L'Étincelle*, un journal littéraire qu'elle fonde en 1902². Les nombreux textes du recueil *Bleu-blanc-rouge* sont d'ailleurs issus de ces périodiques.

Outre ce recueil et ses chroniques dans les périodiques, elle écrira des pièces de théâtre, un essai politique sur Louis-Joseph Papineau et de la poésie. Engagée dans la vie communautaire, elle participe également à la fondation de la première bibliothèque municipale de la ville de

2. Voir Landry (1978 : 149).

Montréal. Elle deviendra bibliothécaire et occupera ce poste jusqu'en 1932. Préoccupée par la diffusion du savoir et de la littérature, Circé semble donc, d'emblée, partager des vues avec les romantiques, qu'on peut qualifier de libérales et humanistes.

Recourir à l'épithète *romantique* soulève par ailleurs plusieurs interrogations. De quel romantisme parle-t-on? Celui qui émerge en Europe au XIX^e siècle? Y a-t-il eu un mouvement semblable au Canada français au même moment? Le terme *romantique* est un concept vaste qu'on tentera ici d'éclaircir.

L'article publié dans *Le dictionnaire du littéraire*, de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, propose une piste intéressante pour cerner sommairement ce courant :

Le romantisme est un mouvement artistique européen qui naît en Allemagne (cercle d'Iéna) et en réaction contre l'hégémonie culturelle française des Lumières. Il se fonde sur l'exaltation des patrimoines nationaux contre l'universalisme rationaliste de la culture classique française (Maggetti, 2004 : 534).

On retiendra de cette même définition la dimension politique du courant romantique. C'est dans cette même perspective que Marie-Frédérique Desbiens développe sa thèse « La plume pour épée ». Elle s'engage dans une démonstration visant à « établir les filiations du romantisme canadien avec le mouvement international et d'en

déterminer les caractéristiques propres» (Desbiens, 2005 : 225). Deux générations de romantiques se sont donc succédé au Canada français, celle de 1830-1840, la génération des patriotes, et celle de 1860, la génération des rouges. Parmi les patriotes se distingue la figure de François-Xavier Garneau, qui est l'instigateur de la tendance poético-romantique des années 1830. Son œuvre affiche un caractère romantique perceptible entre autres par l'accent porté sur la question nationale. Elle véhicule également les « images de la liberté, du peuple, des ancêtres, de la mère patrie française, des opprimés » et « chante, dans une forme d'humanisme romantique, la victoire des vaincus » (Desbiens, 2005 : 225). L'exemple de Garneau est donc éclairant pour cerner les grands traits des œuvres romantiques canadiennes.

Sur le plan rhétorique, les œuvres romantiques sont empreintes de lyrisme, provoquent le pathos, utilisent des procédés de dramatisation et d'héroïsation dont le but est le « retournement de l'échec en victoire » (Desbiens, 2005 : 225) en ce qui a trait à l'histoire de la nation canadienne-française. Sur le plan idéologique, le libéralisme apparaît comme la voie privilégiée par les romantiques qui s'attachent à défendre la « démocratisation de l'éducation » (Desbiens, 2005 : 225) et, par extension, « l'instruction populaire » (2005 : 230). L'esthétique gothique, avec ses châteaux, ses cimetières et autres lieux lugubres, est

également privilégiée dans les œuvres littéraires. Les thèmes, quant à eux, sont ceux de l'amour, du rêve, de la nature, du patriotisme. À cet égard, le titre du recueil de Circé semble d'emblée présenter une piste pouvant associer l'œuvre au courant romantique.

Bleu-blanc-rouge fait effectivement référence au tricolore français, le drapeau de la mère patrie. La question nationale est donc affichée d'entrée de jeu. Le titre de l'œuvre renvoie d'ailleurs au premier texte du recueil. L'écrivaine y présente d'abord une réécriture de la bataille des Plaines d'Abraham, particulièrement le moment de la défaite. Les termes employés sont choisis de manière à atteindre le pathos, notamment lorsque Montcalm se relève une dernière fois avant de mourir, malgré sa blessure et la douleur :

Montcalm, oubliant qu'il allait mourir, ne cherchait qu'à se dresser sur ses jambes pour voler au secours de son armée menacée. Il grattait la terre de ses ongles, une écume rougeâtre aux lèvres, dans sa rage impuissante de ne pouvoir vaincre l'infâme, qui déjà immobilisait ses membres. Avec l'énergie de ceux qui ont fait l'holocauste de leur vie, il se traîna jusqu'au drapeau blanc, s'accrochant à la hampe, il porta ses lèvres sur le sublime haillon, et de ses bras défaillants il l'enlaça dans une étreinte passionnée. [...] Les officiers accoururent au-devant de Montcalm et le reçurent dans leurs bras. Mais le général français se redressa soudain, son grand corps sanglant domina un ins-

tant la plaine maudite, il apparut dans sa pâleur marmoréenne comme un dieu guerrier, avec une moue de défi au coin de ses lèvres minces : — « Je... meurs content... soupira-t-il. Je ne verrai pas la prise de Québec par les Anglais. » Le héros ouvrit plus grand ses yeux éclairés déjà de la lumière éternelle ; sa bouche, crispée par la haine, se détendit. Il roula sur le champ de bataille, confondu avec les humbles héros morts inconnus pour le drapeau de la France adorée (Circé, 1903 : 11).

Dans cette scène, le général français fait montre de bravoure même dans la défaite et malgré la mort. Son amour paraît sans borne pour le tricolore qui sert d'emblème à la mère patrie. Il s'élève ainsi au rang de héros, même s'il perd la vie au combat. Dans une perspective rhétorique, cette stratégie rappelle la volonté d'héroïsation par les romantiques des personnages historiques et reprend la position adoptée par Garneau dans son *Histoire du Canada*. La défaite des Plaines d'Abraham n'en est pas une, selon l'écrivaine : ce jour-là, les Français ont perdu une bataille, mais n'ont pas été vaincus : « la France sanglante, mais non vaincue, nous soupira un long adieu » (1903 : 12).

À la suite de cette reconstitution historique, un discours sur la valeur du tricolore est amorcé qui vise à illustrer l'importance du symbole. Il s'agit, plus encore, d'une véritable déclaration d'amour à la mère patrie qui débute par ces termes empreints de lyrisme et d'effusion de

sentiments : « Ô tricolore, je t'aime parce que le monde naquit le jour où tu claquas dans l'air ton premier baiser d'amour ! » (1903 : 12). Une inclination certaine pour la France, semblable au sentiment amoureux, se fait sentir dans ce passage. Plusieurs autres textes s'inscrivent dans cette lignée nationaliste, notamment « France... d'abord » et « France... toujours ». D'autres encore soulignent la mémoire des patriotes des rébellions de 1837-1838, qui sont élevés au rang de personnages historiques. Desbiens affirme, dans sa thèse, que « [l]es Rébellions de 1837-1838 donnent à la nation ses premiers véritables héros et martyrs » (2005 : 237). Le terme *martyrs*, pour désigner les patriotes, est d'ailleurs employé à maintes reprises dans le recueil, notamment dans « Les amours, la patrie ».

De plus, le but de certains textes est de restaurer la mémoire des grandes figures de l'histoire comme celles de Garneau et des patriotes. Les ancêtres sont fréquemment convoqués et avec eux, de multiples évocations de la mort. Cette dernière représente d'ailleurs un thème récurrent et est intimement liée à l'esthétique gothique du romantisme. Le poème « Réminiscences » met en avant cette esthétique, ce dont témoigne le vocabulaire employé : « cimetièr », « crêpes de deuil », « cercueil », « mausolée », « ossements », « débris », « tombe », « cendre », « caveau » (Circé, 1903 : 309). Le texte « Une visite au cimetière » est également éloquent à ce sujet :

La bonne saison des morts s'est envolée avec l'oiseau qui chantait sur la branche du saule pleureur. Ah ! la douce mélodie entrecoupée de soupirs, plaintive comme le susurrement des jets d'eau en automne. [...] Souvent, des amoureux attirés par le charme mystérieux des allées ombreuses et des vertes pelouses, s'égarèrent dans le dédale des tombes ; ils allaient tendrement enlacés, se disant des serments de tendresse. Alors, les vieux squelettes noircis, enfouis dans la terre glacée, tressaillaient aux accents d'amour dont jadis ils avaient vécu et pleuré : ainsi frémit l'aiguille d'acier au voisinage de l'aimant (1903 : 86).

La narratrice arpente le lieu funèbre et se laisse aller à la rêverie dans un lyrisme que l'on a déjà souligné et qui se rapproche de la plainte amoureuse propre à l'élégie. Après avoir converti le cimetière en objet de contemplation, la narratrice change de ton. À partir d'une évocation romantique du cimetière, elle s'engage ensuite dans une dénonciation des inégalités sociales, reprenant de cette manière la posture humaniste courante chez les défenseurs d'idées libérales. Selon la narratrice, le cimetière, ce « simulacre du monde des vivants » (1903 : 87), reproduit les différences entre les classes sociales, de sorte que tandis que certaines pierres tombales sont d'allure indigente, d'autres sont érigées dans le marbre.

La peinture de mœurs, à plus forte raison celle qui met en évidence les inégalités sociales, fait d'ailleurs l'objet de nombreuses chroniques.

C'est le cas, entre autres, de « La justice humaine », « Le marché Bonsecours », « Sur le vif » et « Boucherville ». Un regard critique est également porté sur le système monarchique et les aristocrates. Dans « Bravo ! », la chroniqueuse rend compte de la déception du peuple lors de la visite du duc et de la duchesse d'York et de l'accueil tiède que ceux-ci ont reçu. Elle compare le peuple canadien-français à un enfant maintenant devenu grand qui peut laisser de côté le hochet que représente la monarchie. Plusieurs aspects de l'œuvre témoignent de l'influence romantique des chroniques et des poèmes du recueil, notamment en ce qui concerne l'idéologie libérale défendue et les procédés rhétoriques visant à faire des vaincus de l'histoire nationale des personnages victorieux. Le lyrisme et le pathétisme sont également convoqués pour susciter l'émotion du lecteur. Mais ce n'est toutefois pas le cas de tous les textes. Effectivement, certains échappent quelque peu à ce filon de l'influence romantique défendu jusqu'à maintenant, du moins celui-ci apparaît moins prégnant. Empreintes d'humour, certaines chroniques s'emploient plutôt à débattre de la vaste et complexe question des femmes.

Le texte « Comme une reine », par exemple, propose de voir non pas les reines comme des femmes au destin privilégié mais plutôt comme des femmes au sort peu enviable. L'auteure énumère des figures célèbres qui ont été déchues

pendant leur règne, notamment Marie Stuart et Marie-Antoinette. Elle ajoute que les ouvrières n'ont pas à convoiter les diadèmes et les belles parures car, contrairement aux souveraines, elles ont accès à une plus grande liberté, si ce n'est que celle de pouvoir choisir leur amoureux. Elle s'exprime ainsi :

On ne t'imposera au berceau quelque prince imbécile, grotesque, ou précoce vieillard ; tu ne connaîtras jamais l'asservissement de l'étiquette des cours, le poids du diadème écrasant, courbe si vite le front de ces pauvres femmes qui vivent et meurent sans avoir connu l'amour!... «Heureuse comme une reine,» ô ironie (1903 : 47).

Elle clôt son texte en affirmant que les reines ne sont autres que des « esclaves couronnées » (1903 : 47).

D'autres textes de l'auteure portent sur les femmes, que ce soit au sujet de leurs rapports avec les hommes, du marché du travail qu'elles occupent ou du travail d'auteure. Le texte « Les femmes de lettres » est éloquent à cet égard. L'auteure intervient dans un débat qui a alors lieu dans *La Presse* entre Robert Lafrance et M. D. de S... au sujet des femmes écrivains. « Ce dernier, *l'offenseur*, soutient que les femmes écrivains sont des objets de luxe, des bibelots coûteux dont un homme d'esprit ne doit pas s'embarasser » (1903 : 72). La chroniqueuse, après avoir signalé qu'elle désire réconcilier les deux parties

de cette histoire, s'attaque à *l'offenseur*, comme elle le nomme. Elle le tourne littéralement en ridicule par différents procédés. Selon elle, il est souffrant. Elle le compare également à un enfant frustré qui n'a pas eu l'occasion de réaliser ses aspirations : « Vous êtes comme le bambin qui trépigne de rage parce que le bon Dieu ne veut pas lui donner la belle lune d'or pour jouer » (1903 : 73). Après l'avoir infantilisé, elle poursuit son offensive en insinuant que ses propos tiennent du délire d'amour :

En attendant, vous êtes agité, fiévreux ; vous extravaguez, comme disent les bonnes femmes, c'est que vous avez le mal d'amour!... [...] Vous éprouvez ce malaise des délicats que heurte le prosaïsme vulgaire des choses de la vie journalière (1903 : 73).

Elle s'oppose donc à son adversaire et à ses idées misogynes en dressant un portrait désavantageux, et non sans humour, de ce dernier. Finalement, elle défend la nature généreuse des femmes qui font profiter de leur talent à l'ensemble de la population plutôt que de demeurer égoïstement dans le confort de leur foyer. Et elle conclut avec cette idée que les femmes écrivains sont utiles :

« Lutter pour les idées généreuses et hardies, [...] faire de cette frêle plume l'outil des délivrances, proclamer le droit aux roses, le droit d'aimer, de penser, d'admirer, de vivre, » et tout cela sans bruit, sans l'expectative d'une

éphémère gloriole, avec l'espérance seulement d'être utile, douce et consolante au malheur, et, parfois, pour remplir un devoir sacré d'amour et de reconnaissance (1903 : 75).

Cette posture de l'auteure rappelle d'ailleurs le point de vue adopté par Christine Planté dans le chapitre « L'instrumentalisation de l'écriture » de son ouvrage *La petite sœur de Balzac* (1989). Même s'il s'agit d'une problématique étudiée dans une perspective française, tout porte à croire qu'une situation similaire se reproduit au Canada à la même époque.

Au XIX^e siècle, en France, les femmes auteures, par leur statut d'écrivaine, se trouvent dans une situation contradictoire. En fait, pour que les femmes auteures soient reconnues comme légitimes dans les champs social et littéraire et faire oublier qu'elles transgressent les interdits, elles doivent se résoudre à entrevoir l'écriture selon trois fonctions admises par la doxa de l'époque, soit comme un « exutoire », un procédé didactique ou un gagne-pain. L'écriture doit donc être envisagée dans une perspective utilitaire. Par sa portée pragmatique, le geste d'écrire gagne ainsi en légitimité et réussit à faire oublier sa nature subversive.

Circé se trouve dans une situation similaire à celle des femmes du XIX^e siècle en France du fait qu'elle se positionne dans l'un des seuls champs socialement admis à l'époque, soit la chronique. Marie-Ève Thériault, dans son article « Boîtes à

chapeaux et boîtes de Pandore » figurant dans ce même collectif, travaille d'ailleurs sur ce sujet. Circé, comme d'autres également, écrit dans les journaux des chroniques et occupe, par le fait même, une position controversée en raison de sa posture d'écrivaine et de femme autonome. Mais la controverse est minimisée du fait que Circé soutient le faire par humanisme, par générosité. L'écriture n'est pas pratiquée dans un but artistique, mais bien alimentaire. Elle rend service aux autres, sa plume étant un outil pour cimenter sa brique dans l'édifice social. Grâce à cette posture modeste, l'auteure peut ainsi faire partie, en toute légitimité, du monde de l'écrit. Du point de vue de son statut de femme de lettres, elle demeure modeste, mais ses idées concernant le mariage et ses prémisses ne s'inscrivent pas de façon aussi harmonieuse dans la doxa régnante.

Bien qu'elle tienne des propos moralisants visant à faire circuler des valeurs humanistes qui s'accordent avec les valeurs chrétiennes défendues par l'Église – la charité, la compassion, l'entraide –, Circé soutient, en outre, des opinions audacieuses pour l'époque, notamment sur la question des relations amoureuses. Elle avoue, entre autres, préférer le terme *fleurettage*, qui est d'ailleurs le titre d'un texte, au mot anglophone *flirt* qui rend mal ce temps des rencontres inoffensives où les jeunes gens se fréquentent. En ressort une certaine nostalgie du temps des amours platoniques où l'on se battait à coups de

madrigaux. Elle suggère aux jeunes filles de ne pas se laisser séduire par les paroles des beaux parleurs, souvent des infidèles distribuant les déclarations à tout vent. Les jeunes filles doivent plutôt apprendre, comme les garçons, le jeu de la séduction :

Apprenez l'escrime, vous aussi ; ripostez en tierce, en quarte, aux attaques de ces habiles joueurs. Inventez quelque botte secrète. Trouvez le défaut de la cuirasse ; enfoncez-y la dague à votre tour. Et si le jeu vous amuse, recommencez tous les soirs pendant toute une saison (Circé, 1903 : 96).

L'auteure prône, pour les jeunes femmes, un comportement qui contrevient aux idées admises, même s'il s'agit là de jeux inoffensifs. On est loin de la révolution sexuelle, mais on peut voir poindre, dans ces propos, une amorce d'autonomie pour les femmes, en dehors des liens du mariage. Cela s'accorde d'ailleurs bien avec le mode de vie célibataire de l'écrivaine.

Cet attrait pour les jeux de la séduction est également présent dans « Nouvelle vécue », où sont encouragées les prémices amoureuses, et ce, davantage que le mariage :

Donc, si le mariage est l'épilogue du roman, il faut en venir là le plus tard possible. Laissez votre fille soupirer aux étoiles et savourer l'ivresse, comme une poésie divine la prose incolore et banale souvent des lettres d'amour. Laissez-la croire en son fiancé comme en Dieu (1903 : 180-181).

Le mariage représente, non pas un passage obligé pour avoir accès aux joies de l'amour, mais plutôt l'aboutissement ultime de la relation amoureuse. Cela semble une opinion périlleuse pour l'époque alors plongée dans le catholicisme. Circé contribue, de cette façon, à répandre des idées libérales favorisant une plus grande liberté dans les rapports entre les sexes.

Or, une autre modalité ressort à la lecture des chroniques et contribue à faire se démarquer la plume de l'auteure : la tonalité humoristique de plusieurs textes, notamment lorsque la chroniqueuse nous entretient de la tâche insignifiante que représente la réponse au courrier des lecteurs. On peut d'ailleurs faire un lien entre le ton léger de l'auteure et son pseudonyme de Colombine, qui fait référence au personnage de la servante de la *commedia dell'arte*, forme de théâtre comique³. Plusieurs textes sont effectivement empreints d'ironie, d'autres donnent dans l'humour et sont de l'ordre de l'exagération, notamment « Coups de plume ». L'auteure s'adresse, dans cette chronique, aux correspondants qui lui transmettent des questions futiles et hors contexte auxquelles il est difficile de répondre

3. Au fil de sa carrière, Circé a fait appel à plusieurs pseudonymes, outre celui de Colombine. Sara-Juliette Hins, aux pages 57-75, traite de cette stratégie de diffusion dans son article « Fantasio et M. Maheu, deux voix d'Éva Circé-Côté dans *Le Pays* ». Elle centre ses recherches sur deux pseudonymes masculins, soit Fantasio et M. Maheu, employés par l'écrivaine pour signer ses textes dans le périodique *Le Pays*.

avec justesse. Elle affirme que les lecteurs ne doivent pas abuser du précieux temps des écrivaines avec leurs « ineptes fadaïses » (1903 : 127). Les réponses qu'elle peut offrir aux lecteurs sont difficilement salutaires pour leur destinataire étant donné qu'elle connaît mal ses interlocuteurs. Elle donne un exemple du genre de situation que cela peut entraîner :

Une ingénue (?) celle-là, posait cette question : « Puis-je embrasser un garçon, *quand il me le demande*. » Il fallait joindre un portrait à la lettre, pour permettre à la chroniqueuse de rendre un oracle judicieux. Si la fillette est marquée de la petite vérole, avec un œil qui regarde Notre-Dame et l'autre Saint-Patrice, c'est de lui écrire à toute vapeur : « Prenez le baiser aux cheveux!... » — Si la correspondante est jolie... L'impossibilité de faire honneur à toutes les réclamations qui lui tomberont dessus, lui fait un devoir de refuser *net* (1903 : 127).

Elle a donc recours à l'humour pour répondre à ses lecteurs qui souhaitent recevoir de l'aide de sa part. Elle leur suggère plutôt de se tourner vers un proche ou sinon vers Dieu, son ubiquité le rendant accessible en tout temps. Elle enchaîne ensuite avec une autre question qui lui a été posée visant à connaître son opinion sur les hommes en blouse dans les activités sportives. Comme la question est quelque peu futile, elle répond de manière humoristique et donne dans l'exagération en affirmant que le sort des

hommes se rapproche ainsi de celui des femmes. À quand le « triomphe de la jupe » ? nargue-t-elle son interlocuteur (1903 : 128). Elle renchérit avec l'idée qu'il n'y a qu'un pas avant d'atteindre l'égalité entre les sexes, du fait que les deux arborent la chemisette. Le texte se clôt sur une note ironique : « Chantez, adeptes du féminisme, l'ère de votre triomphe point à l'horizon, saluez l'aurore qui va changer la face du monde » (1903 : 129). Elle pousse donc l'idée du port de la blouse par les hommes à son point de rupture et fait ainsi ressortir le caractère ridicule de la chose. L'humour apparaît ainsi comme un procédé efficace pour aborder des sujets controversés, notamment en ce qui a trait aux femmes. L'auteure réussit à faire passer ses idées de façon légère, voire frivole, bien que celles-ci soient plutôt audacieuses. Dans un contexte sociohistorique où les femmes sont pratiquement exclues des sphères publiques, s'exprimer sous le couvert de l'humour s'avère une stratégie efficace pour formuler un point de vue dissident par rapport à la doxa régnante.

Un certain éclectisme se dégage de cette œuvre, propre à la nature du recueil, même s'il est possible d'en cerner des récurrences thématique, idéologique et rhétorique. René Audet signale, dans *Des textes à l'œuvre*, que la cohérence d'un recueil provient du travail du lecteur :

De fait, cette unité ne constitue pas tant une essence des recueils, une caractéristique intrinsèque, qu'un effet observable à la lecture des ouvrages. C'est dans l'omission de ce passage obligé par la lecture pour percevoir l'unité d'un recueil que se situe assurément la plus grande erreur théorique des chercheurs, attribuant à un assemblage textuel le résultat de son interaction avec le lecteur (2000 : 56).

Ce sentiment d'unité vient donc d'un effet de lecture davantage que d'une intentionnalité explicite de l'auteure, d'un projet d'écriture affirmé.

L'aspect disparate de l'œuvre peut également amener à faire un rapprochement entre la diversité des textes, leur tonalité, leurs sujets et le caractère fragmenté du moi de la femme écrivain, au XIX^e siècle, dont parle Planté dans « L'instrumentalisation de l'écriture » :

Cette tension de la création dans la vie quotidienne, et malgré la vie quotidienne, est une forme de résistance à la fragmentation et à l'insignifiance qui écrasent la vie des femmes, et le début de leur transformation par l'écriture (1989 : 204).

Le recueil mimerait en quelque sorte cette fragmentation, ce sentiment d'écartèlement entre différentes postures : celle de femme, d'auteure aux multiples postures et aux multiples pseudonymes. L'écrivaine emploie effectivement à la fois le pseudonyme de Colombine et son propre nom pour signer le recueil *Bleu-blanc-rouge*, ce

qui laisse percevoir un dédoublement de l'identité. Qui plus est, l'ensemble de son œuvre est marqué par cette pratique du pseudonyme. Elle fait appel à de multiples noms pour signer ses chroniques : Musette, Fantasio, Arthur Maheu et Julien Saint-Michel. Cette multiplication des identités donne une impression d'éclatement du moi, vision moderne de l'individu qui ne se voit plus un et unique, mais plutôt divers et multiple.

Parlant du recueil de nouvelles, Jean-Pierre Boucher établit un parallèle entre le caractère fragmenté de la forme de l'œuvre et un certain rapport au monde :

[il] permet [...] de traduire sa perception fragmentaire d'un monde en perpétuel changement, lui permet peut-être surtout de rendre compte des limites, de l'impossibilité ou du refus d'une vision du monde unifiée, synthétique. Éclatement, relativité, mouvement, morcellement, discontinuité, instabilité, rupture, questionnement, inquiétude, incertitude, voilà autant d'aspects de la sensibilité contemporaine que le recueil exprime peut-être mieux qu'un roman suivi. Au monolithe, on préfère le fragment (1992 : 21).

Même s'il s'agit là du cas précis du recueil de nouvelles, il est possible d'y voir des similarités avec la forme du recueil en général qui se situe en dehors des bornes de l'esthétique classique. Audet et Thierry Bissonnette s'expriment d'ailleurs à ce sujet dans leur article « Le recueil littéraire, une variante formelle de la péripétie » :

Mode particulier d'encadrement de la matière textuelle, la pratique du recueil favorise explicitement une conception fragmentée et mobile de l'œuvre ; celle-ci est en contradiction avec l'harmonisation traditionnelle du tout et des parties qui constitue un des principaux nerfs de la conception classique de la beauté (2004 : 16).

Cette impression d'éclatement qui se dégage à la lecture du recueil *Bleu-blanc-rouge* ne serait donc pas seulement une particularité féminine liée à la multidimensionnalité et à la difficulté de la vie des écrivaines de l'époque et, par le fait même, implicitement défavorable, mais elle serait aussi liée à une conception éclatée du temps, de l'individu issue de la modernité.

Jean-François Chassay souligne, dans son article sur le fragment dans *Le dictionnaire du littéraire*, qu'il s'agit d'une forme privilégiée par les romantiques :

La réflexion des romantiques allemands, à cet égard, a été déterminante. Pour ceux-ci, l'exigence fragmentaire correspond à une crise qui déborde le littéraire et touche aussi des domaines comme la morale, la politique, le religieux, l'art. La volonté de totalisation semble devenue impossible à satisfaire et le fragment en est la trace, le signe (2004 : 238).

L'éclatement ne serait donc pas une affaire de femmes, mais bien plutôt une affaire de société, un changement de paradigme éprouvé par tout l'Occident au XIX^e siècle :

[...] cette logique du discontinu qui « privilégie toujours la relance du questionnement et excite l'insatisfaction » (Heyndels, 1985 : 14). Ce qui est perçu comme un manque de cohérence par les tenants d'un discours harmonieux correspond pourtant à la recherche d'un nouveau langage dans un monde où l'unité et les certitudes ne semblent plus évidentes (Chassay, 2004 : 238).

En ce sens, le recueil de chroniques de Circé serait une représentation concrète de cette conception moderne du temps, du monde et de l'individu qui se perçoit, non plus dans sa totalité achevée, mais dans sa multiplicité et sa discontinuité.

Moderne serait donc un terme approprié pour qualifier l'œuvre de Circé. Combinant à la fois des thèmes, une idéologie libérale qui s'attache aux inégalités sociales, une rhétorique fondée sur la dramatisation et l'héroïsation ainsi qu'une esthétique gothique qui rappellent le romantisme des œuvres de Garneau, *Bleu-blanc-rouge* constitue un ensemble résolument discontinu et pluriel, qui propose une diversité de textes, de sujets et de tonalités – lyrique, ironique, pathétique, humoristique. Cette diversité, juxtaposée à l'éclatement de la figure de la femme écrivaine qui adopte différents pseudonymes, suggère donc l'appartenance de l'œuvre à la pensée moderne. L'éclatement pressenti dans le recueil n'est pas à associer à une posture

typiquement féminine, contrairement à ce qu'avance l'étude de Planté, ni à une conception inévitablement défavorable du composite. Affirmer que son œuvre s'assimile, en quelque sorte, au sentiment de fragmentation du moi propre à la condition féminine de l'époque reviendrait alors à ghettoïser l'écriture de Circé dans une compréhension restreinte et réductrice de son œuvre. Elle s'inscrit plutôt en continuité avec une nouvelle façon d'être au monde qu'ont en commun les héritiers du *xix^e* siècle et dont on conserve les traces encore aujourd'hui. La pratique du recueil, spécialement, appelle à reconsidérer la notion d'œuvre et son achèvement, de même que le concept de totalité. Instable et insaisissable, le recueil dérange l'idéal du Livre. Il impose, par ses nuances, ses avenues diverses, son morcellement, une vision foisonnante et forcément ambiguë du monde. Dans le cas de Circé, la forme complexe du recueil contribue à édifier une représentation étoffée de l'écrivaine, à l'image de l'étendue de son œuvre. Comme d'autres écrivaines, elle n'a jamais, ou très peu, été étudiées dans une perspective littéraire, en dépit du fait que son recueil, comme ses autres œuvres, possède des qualités littéraires. Peut-être est-ce dû au fait que ce recueil est composé de chroniques, forme suscitant encore peu l'intérêt des chercheurs? Mais si l'on endosse cette hypothèse pour expliquer le fait qu'elle est pratiquement tombée dans l'oubli, on soulève une

aporie commune au parcours de plusieurs auteures : ayant des qualités d'écrivaine et désirant les mettre à profit, en même temps qu'elles souhaitent adhérer à la doxa, elles doivent envisager le métier de façon alimentaire et faire, non pas du roman, mais plutôt des chroniques dans les périodiques. Difficile de passer à la postérité lorsque l'on écrit des chroniques, forme peu valorisée par l'institution littéraire. Le problème ne reposerait donc pas seulement sur la question de l'écriture au féminin, mais également sur les fondements mêmes de la littérature et de la littérarité.

BIBLIOGRAPHIE

- AUDET, René (2000), *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Éditions Nota bene.
- AUDET, René, et Thierry BISSONNETTE (2004), «Le recueil littéraire, une variante formelle de la péripétie», dans René AUDET et Andrée MERCIER (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec*, t. I: *La littérature et ses enjeux narratifs*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, p. 15-43.
- BOUCHER, Jean-Pierre (1992), *Le recueil de nouvelles. Études sur un genre littéraire dit mineur*, Montréal, Fides.
- CHASSAY, Jean-François (2004), «Fragment», dans Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, p. 238-239.
- CIRCÉ, Éva (1903), *Bleu-blanc-rouge*, Montréal, Déom Frères Éditeurs.
- DESBIENS, Marie-Frédérique (2005), «La plume pour épée: le premier romantisme canadien (1830-1860)». Thèse de doctorat, Québec, Université Laval.
- LANDRY, Kenneth (1978), «*Bleu, blanc, rouge. Poésies, paysages, causeries*», dans Maurice LEMIRE (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. II: *1900-1939*, Montréal, Fides, p. 149-150.
- MAGGETTI, Daniel (2004), «Romantisme», dans Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, p. 534-535.

HISTOIRE LITTÉRAIRE DES FEMMES

PLANTÉ, Christine (1989), *La petite sœur de Balzac*, Paris, Seuil.

ROY, Camille (1905), «Causerie littéraire. Madeleine», *La Nouvelle-France*, vol. IV, n° 2 (février), p. 58-75.

SAINT-JACQUES, Denis, et Maurice LEMIRE (dir.) (2005), *La vie littéraire au Québec*, t. V : «*Sois fidèle à ta Laurentie*», Québec, Les Presses de l'Université Laval.

DEUXIÈME PARTIE :
CROISEMENTS SOCIOLOGIQUES
ET CULTURE MATÉRIELLE

Lucie Robert

CRILCQ, Université du Québec à Montréal

LES STRATÉGIES ÉDITORIALES
DES PREMIÈRES AUTEURES
DRAMATIQUES¹

La relation entre le théâtre et l'édition ne va pas de soi. En effet, l'on croit généralement que ce sont les meilleures pièces de théâtre qui sont publiées et que les auteurs dramatiques aspirent « naturellement » à voir leur œuvre éditée sous forme de volume. Un examen, même succinct, de l'état de l'édition théâtrale, à toutes les époques de l'histoire du théâtre, montre cependant que la plupart des auteurs dramatiques n'ont jamais songé à publier leurs pièces et que plusieurs autres résistent à l'idée de se remettre à leur table de travail pour adapter leur pièce à la lecture. De même, on observe que les éditeurs de théâtre sont rarement inondés de textes dramatiques parmi lesquels s'opérerait une sélection semblable à celle qui préside à l'édition du

1. Cette recherche a été menée dans le cadre des travaux préparatoires à la rédaction de *La vie littéraire au Québec*, tomes V et VI. Voir Saint-Jacques (2005).

roman ou de la poésie. Souvent, au contraire, l'éditeur de théâtre est un dépisteur, qui doit découvrir les auteurs dramatiques et les convaincre de publier leur texte. Aussi la publication de textes dramatiques ne concerne-t-elle que très rarement des pièces qui n'ont jamais été portées à la scène, comme si la représentation était une condition préalable à la publication qui, elle-même, ne paraît pas nécessaire à la carrière de l'auteur dramatique. Il n'y a donc guère, à première vue, de distinction claire entre l'activité d'écriture que mènent ceux des auteurs dramatiques qui font jouer leurs pièces à la scène sans se préoccuper de les faire publier et ceux des auteurs dramatiques qui font jouer leurs pièces à la scène *et* entreprennent de les faire éditer. Pas de distinction claire, sauf celle-là précisément que la publication. Peut-être est-il alors pertinent de s'interroger sur le sens que peut prendre cette double activité quand elle advient puisqu'elle établit une relation singulière entre la littérature, qui vit dans la durée et dans la mémoire, et le théâtre, qui n'existe que dans l'instant et dans l'éphémère.

Je poserai cette interrogation à partir du cas singulier des premières femmes auteures dramatiques, qui offre l'intérêt de nous renvoyer aux origines mêmes de cette double pratique, dans un contexte où la nécessité ou la tradition ne sont guère des repères pertinents, m'arrêtant en 1933, année de la création de la toute première

pièce d'Yvette Mercier-Gouin (*Maman Sybille*²). Ces premières auteures dramatiques sont d'une époque où la ségrégation entre les sexes est non seulement apparente, mais bien réelle. D'une part, les femmes arrivent tardivement au théâtre et à la littérature. Or, le fait que, collectivement, elles arrivent *en même temps* à l'une et à l'autre activités rend plus apparents les effets de génération, les déterminants de classe et les stratégies de carrière. D'autre part, étant exclues de certaines activités professionnelles liées à l'une et à l'autre pratiques – elles ne sont ni éditrices ni metteuses en scène –, elles forment une catégorie dont l'homogénéité est plus grande que celle des hommes, ce qui met en valeur les traits marquants de leurs pratiques. Enfin, la question est encore plus vive du point de vue des femmes, qui n'ont pas, pour la plupart, à gagner leur vie et celle de leur famille : quel intérêt y a-t-il à écrire du théâtre et à le publier ?

Si l'entrée en scène de Mercier-Gouin représente ici une borne, c'est que celle-ci sera bientôt, deux ans plus tard, la première femme à faire jouer une pièce sur une scène professionnelle *et* à la publier sous forme de livre, ce qui lui vaut un statut particulier tant dans l'histoire de la littérature que dans celle du théâtre. Il y a, avec la création de *Cocktail*, sur la scène du

2. *Maman Sybille*, pièce en un acte, est créée au Studio du Montreal Repertory Theatre, le 8 février 1933.

Stella en 1935³ et dans sa publication subséquente aux Éditions Albert Lèvesque, quelque chose comme un changement de paradigme, qui repose sur l'unification des deux pratiques – le théâtre et le livre –, mais aussi sur le fait que l'écriture dramatique puisse apparaître dès lors comme une activité spécialisée. Précisons tout de suite que le cas reste unique, parmi les femmes auteures dramatiques, et qu'il l'est tout autant parmi les hommes dont aucun n'a fait de l'écriture dramatique son activité *principale*, mis à part Louis Guyon, dont *Denis le patriote* est imprimé en 1903, après avoir été créé sur la scène du Théâtre National. Toutefois, dans le cas particulier de Guyon – et sans doute en raison des conditions particulières qui ont présidé à cette édition⁴ –, la reconnaissance n'a jamais débordé dans le champ littéraire.

Il s'agit donc de retourner en amont, et de voir s'il est possible de reconstituer les conditions qui précèdent l'émergence de cette figure de l'auteur dramatique comme écrivain, reconnu *à la fois* dans le champ théâtral et dans le champ littéraire. Car Mercier-Gouin n'est pas la première femme à s'intéresser au théâtre. Au cours

3. *Cocktail*, comédie dramatique en trois actes, a été créée au Théâtre Stella, le 24 avril 1935, dans une mise en scène d'Henri Letondal.

4. Dans ce qui s'apparente plus à une opération de publicité qu'à une activité éditoriale, la pièce fut en effet imprimée sous forme de brochure, par les soins du Théâtre National, et distribuée au théâtre plutôt qu'en librairie.

de mes recherches, j'ai relevé les noms de 26 femmes qui ont écrit des textes dramatiques avant Mercier-Gouin, qui est alors la 27^e. Leur activité s'étend de 1870 à 1933 (voir tableau 1). Ce nombre peut paraître élevé, mais il est en réalité très prudent, car ne sont repérées ici que les femmes qui ont fait l'objet d'une certaine publicité. En ce sens, nous sommes en droit de croire que la liste des femmes qui ont écrit ou fait jouer leurs pièces sur une scène professionnelle est à peu près complète – puisque les théâtres ont besoin d'assurer leur publicité dans les journaux –, mais que le nombre de celles qui en ont fait autant pour le théâtre amateur est sans doute inexact. Les représentations données par les cercles de jeunes filles ou par les couventines, les spectacles de charité et de théâtre de société ne font pas l'objet d'une publicité aussi soutenue et n'ont souvent guère laissé de traces dans les journaux de l'époque.

Ainsi apparaît dans la liste le nom de Malvina Collette, une religieuse de la congrégation des Sœurs grises, en poste à Saint-Boniface, qui aurait écrit une demi-douzaine de mélodrames et de saynètes pour ses élèves de 1870 à 1875, date à laquelle elle est rappelée à Montréal. Nous ne savons pas grand-chose de sa carrière, mais nous pourrions croire qu'elle a continué d'écrire pour d'autres élèves dans d'autres couvents. Il en est de même pour les ursulines de Rimouski, dont on peut penser qu'elles poursuivent une tradition

bien plus répandue et qu'on la retrouverait, de manière à peu près identique, à Québec, Roberval ou Trois-Rivières. L'activité théâtrale des religieuses ne nous est ainsi parvenue que dans la mesure où elle se passe hors des grands centres urbains, là où les conditions particulières d'une socialité plus familiale contribuent à leur accorder une visibilité plus grande. En ville, où la socialité déborde les cadres familiaux, les religieuses (sur la recommandation des évêques, faut-il le rappeler?) ont plutôt résisté à ce que le théâtre des jeunes filles soit l'objet de publicité. De même, les sondages réalisés dans les archives de ces couvents n'ont pas révélé grand-chose, sinon le fait que personne n'a accordé assez d'importance à cette activité pour en conserver la mémoire avec soin, alors que les collèges classiques sont en cette matière bien plus riches et bien mieux organisés.

Ce premier commentaire fait déjà ressortir le cas particulier de sœur Joséphine du Sacré-Cœur, la seule religieuse enseignante à avoir fait publier ses pièces. Il s'agit d'une ursuline de Trois-Rivières, née Marie-Alice Ferron, issue d'une famille libérale connue dans la région. Par comparaison, rappelons qu'ils ont été une bonne douzaine de professeurs de collège classique à faire de même, de 1870 à 1930, et qu'ils ont ainsi imposé une tradition riche de théâtre patriotique et historique qui forme une bonne part du répertoire dramatique québécois connu de cette

époque. Or, Joséphine du Sacré-Cœur, qui signe ses pièces du pseudonyme de Claude Dupont, se réclame de cet héritage. Une de ses pièces est d'ailleurs inspirée d'un texte de l'abbé Jean-Baptiste Proulx, professeur au Collège de Sainte-Thérèse, lui-même auteur d'une demi-douzaine de pièces pour jeunes gens. Prenant exemple de ce modèle dans son écriture, elle s'en inspire aussi en adoptant une stratégie de publication pour ses deux pièces, *Un petit-fils de Pierre Gagnon* et *La meilleure part*, toutes deux imprimées en 1915 sur les presses du *Bien public* de Trois-Rivières.

À cette sous-représentation de l'activité théâtrale des couvents, il faut ajouter la sous-représentation de l'activité théâtrale destinée aux cercles de jeunes filles. L'existence de ces cercles et d'une écriture qui leur serait précisément destinée est attestée ici par la présence, dans la liste, de Corinne Rocheleau, Adèle Lacerte et Marie-Claire Daveluy, dont les pièces, toutes publiées, présentent des distributions exclusivement féminines. La publicité accordée aux cercles de jeunes filles n'est cependant pas de même nature ni de même ampleur que celle dont tirent profit les cercles de jeunes gens, nombreux en ville comme en région, et dont l'activité nous est parvenue grâce au répertoire des pièces écrites pour eux, souvent par le directeur de la troupe. Au début du xx^e siècle, une collection est même réservée au théâtre de jeunes gens

par la Librairie Beauchemin. De même, la collection consacrée au « Théâtre canadien » (1924-1931) par les Éditions Édouard Garand, dans les années 1920, est composée de pièces appartenant à ce répertoire particulier. La publication de ces pièces destinées aux jeunes gens est à cette époque une manière d'en assurer la diffusion auprès des autres cercles, souvent en quête de pièces à jouer. Les pièces ainsi publiées ont toutes été l'objet de représentations multiples, dans toutes les régions, et souvent pendant des décennies. Elles ont créé des carrières et des réputations, assuré une certaine pérennité. Que faut-il ainsi comprendre de la rareté des femmes dans cette catégorie? En l'absence de renseignements concernant les représentations, nous ne pouvons qu'observer le fait que les éditeurs n'ont jamais senti le besoin de créer des collections pour jeunes filles, et souligner du même coup le cas particulier de ces trois femmes qui, ayant adopté une stratégie de publication semblable à celle des directeurs de cercles, sont les seules dont la mémoire a été conservée.

Ces deux groupes sous-représentés concernent exclusivement les auteures du répertoire de théâtre destiné aux jeunes publics (voir tableau 2). À cette liste, il faut ajouter le nom de Joséphine Marchand, dont les saynètes pour enfants, destinées aux représentations de charité, ont été publiées chez Beauchemin, mais hors collection, et celui de Germaine Lippé, une co-

médienne professionnelle qui, sous le nom de Fifine, et avec son partenaire Ti-Pit (Eddy Gélinas), anime la première saison de théâtre professionnel entièrement destinée aux enfants, sur la scène du Théâtre Saint-Denis en 1932. Aucun de ses textes n'a été publié, pas plus que les sketches et comédies que le même duo destine aux adultes, sur les diverses scènes comiques de Montréal, à la même époque.

Toutes les autres femmes que nous avons recensées destinent leurs pièces aux publics adultes. On remarquera que les pièces écrites pour les publics adultes, en dehors de Montréal, sont extrêmement rares. Celles qui le sont, sous la plume de Mathilde Casgrain, à Québec, ou de Joséphine Marchand, à Ottawa (il s'agit ici de sa pièce *Victimes de l'idéal*), n'ont jamais été publiées. À l'inverse, celle que Laure Conan publie à Québec en 1886 (*Si les Canadiennes le voulaient*) n'a jamais été créée. La géographie paraît ainsi déterminante dans l'aventure des femmes au théâtre. Aussi, c'est à Montréal que Conan, résidant pourtant à Québec, connaîtra les feux de la rampe, avec sa deuxième pièce, *Aux jours de Maisonneuve*⁵. De même, comédienne amateur

5. C'est en 1917 que Conan soumet sa pièce à Antoine Godeau, alors directeur artistique du Théâtre Canadien-Français, espérant voir sa pièce à l'affiche à l'occasion des fêtes du 275^e anniversaire de Montréal. Godeau reporte d'abord la création à l'automne 1917, espérant la programmer en saison ordinaire, puis il y renonce. La pièce est finalement créée en 1921, mais au Monument-National par les

à Québec avant son mariage, Yvette Ollivier, devenue Mercier-Gouin, ne déploie sa plume qu'une fois installée à Montréal. Quant à Casgrain, dont nous ne savons rien justement, sa carrière s'arrête là, très vite, après la représentation de deux pièces en deux ans. Cette concentration géographique des femmes auteures dramatiques trouve cependant une explication dans la concentration parallèle, à Montréal aussi, de l'activité littéraire des femmes, concentration déjà bien observée par ailleurs dans l'ensemble des domaines artistiques.

Or, la scène montréalaise est composée de deux ensembles distincts : le théâtre commercial et la « Jeune Scène ». À partir 1898, mais surtout depuis 1900, avec la fondation du Théâtre National, dont Paul Cazeneuve prend rapidement la direction, Montréal se dote d'une scène professionnelle, entièrement commerciale, c'est-à-dire que les théâtres y sont des entreprises privées, sans subvention aucune, contraintes à la rentabilité financière. Au début du ^{xx}^e siècle, deux théâtres de cette catégorie organisent des concours pour les auteurs dramatiques et c'est par ces concours que les femmes, ici Madeleine (Anne-Marie Gleason-Huguenin) et Éva Circé-Côté, font leurs débuts sur les scènes professionnelles, c'est-à-dire qu'elles sont jouées, oui, mais hors

acteurs d'une troupe formée par Marie LeRoy-Masson et sans doute dans une mise en scène de Jeanne Maubourg. À ce sujet, voir la correspondance de Conan (2002).

de la saison ordinaire, en lever de rideau, dans des soirées de gala. Ces pièces ne sont pas publiées. Par la suite, l'une et l'autre sont remarquées par Cazeneuve, qui présente *L'adieu du poète*, une autre pièce de Madeleine, en lever de rideau, mais en saison ordinaire, en juin 1902 et en janvier 1903. De même, il met en scène une version remaniée de la pièce que Circé-Côté avait soumise au concours et qui est jouée, sous le titre *Hindelang et De Lorimier*, en saison ordinaire, en mai 1905. La pièce de Circé-Côté est ainsi la première pièce écrite par une femme à faire l'affiche seule, une semaine entière, dans l'histoire du théâtre québécois. Mais, contrairement à Madeleine, qui assure la pérennité de *L'adieu du poète* en l'insérant dans son recueil de chroniques en 1902, puis en la rééditant dans *La Revue moderne* en 1927, Circé-Côté laisse sa pièce inédite comme elle laissera inédite sa seconde pièce, *Maison neuve*, jouée en 1921, au Théâtre His Majesty's, renonçant – mais pouvait-elle le savoir? – au statut de première femme auteure dramatique dans l'histoire du Québec. Hors de ces deux cas, la scène commerciale ne joue que des pièces écrites par des actrices professionnelles.

Parallèlement se déploie un théâtre non commercial, dont la fonction se transforme progressivement dans les premières décennies du siècle. Les pièces destinées aux hommages ou aux œuvres de charité sont des représentations

uniques, hors du cadre des troupes constituées, et elles s'apparentent, par certains aspects, notamment leur caractère privé et le public forcément restreint auquel elles s'adressent, au théâtre de société. *Méprise* de Robertine Barry est ainsi présentée au Ritz-Carlton, en 1905, dans une soirée en hommage à l'auteure. *Fleur des ondes* de Gaétane de Montreuil aurait été jouée chez l'auteure, en 1913. De même, *L'heure est venue*, d'Alice Pépin-Benoit (Monique), est créée au Ritz-Carlton aussi, en 1923, lors d'une soirée du Women's Press Club. Appartient encore à cette série *Les deux lyres*, de Rose Birs-Desmarteaux, qui est jouée à la salle Saint-Sulpice en 1930.

Après la Première Guerre mondiale, ce type de représentation est plutôt pris en charge par des troupes d'amateurs puis par des troupes semi-professionnelles, que l'époque baptisera la «Jeune Scène», et qui s'inspirent à la fois du mouvement des «Petits théâtres» (Little Theatre), off-Broadway, et du nouveau théâtre communautaire français, mis en place par Jacques Copeau, Henri Ghéon et Léon Chancerel. Au cours des années 1920 et 1930, ce théâtre va peu à peu conquérir son indépendance par rapport aux scènes commerciales, mais aussi par rapport aux organisations catholiques. C'est ainsi sur la scène du Monument-National, qui accueille ces troupes, que Madeleine (*En pleine gloire*, 1919) et Circé-Côté (*Maisonnette*, 1922) font jouer leurs

pièces plus tardives. C'est là aussi que Conan trouve à faire créer *Aux jours de Maisonneuve*. Après 1914, la plupart des femmes qui écrivent pour le théâtre se retrouvent, à un moment ou l'autre de leur carrière, sur ce type de scène qui accueille, par ailleurs, une nouvelle génération de femmes auteures dramatiques, parmi lesquelles Magali Michelet et Mercier-Gouin. Aucune des pièces créées sur la scène professionnelle commerciale ne connaît de publication alors que près de la moitié des pièces jouées par la Jeune Scène ont été publiées. De même, on notera le déplacement de certaines carrières de dramaturges : si Rose Gervais et Circé-Côté ont fait jouer leurs premières pièces sur les scènes professionnelles – on pourrait ici ajouter le nom de Conan, envers qui Antoine Godeau s'était d'abord engagé –, elles font jouer là leurs pièces plus tardives.

Le fait qu'aucune des pièces jouées sur la scène professionnelle n'ait connu de publication peut s'expliquer par la nature des rapports contractuels qui lient un auteur à une troupe, auteur qui, le plus souvent, est contraint de céder ses droits ou d'accorder des droits d'exclusivité. Peut-être est-ce là une des causes du silence éditorial de Circé-Côté. Toutefois, ce type de motivation ne saurait expliquer les stratégies éditoriales irrégulières des auteures de la Jeune Scène, dont plusieurs avaient pourtant reçu des critiques favorables de la presse. On ne saurait

pas non plus justifier les stratégies éditoriales par la nature ou la composition des pièces ou par l'évolution que connaîtrait la carrière d'une dramaturge. En effet, les pièces en un acte ou levers de rideau sont publiés dans les mêmes proportions que les pièces (en trois, quatre ou cinq actes) qui représentent l'affiche complète. De même, les premières pièces sont aussi souvent publiées que les deuxième ou troisième pièces de la même auteure.

En revanche, le profil de carrière des auteures dramatiques apparaît comme un facteur déterminant (voir tableau 3). Il faut d'abord préciser cette notion de profil de carrière, car, s'agissant des femmes du début du ^{xx}e siècle, l'idée de carrière ne va pas de soi. En effet, alors que certaines femmes, les célibataires en particulier, sont contraintes de gagner leur vie, d'autres n'entrent jamais sur le marché du travail. Toutefois, plusieurs de ces femmes exercent une activité « continue » dans le champ culturel. Que certaines se soient provisoirement retirées de cette activité, le temps des maternités par exemple, ne change rien au fait que cet investissement ait été régulier et constant. Les renseignements disponibles permettent ainsi de distinguer trois profils de carrière : l'enseignante, la journaliste et l'actrice. Je ne reviendrai pas sur le cas, déjà discuté, des enseignantes, toutes religieuses.

Les journalistes forment une catégorie polymorphe, qui intègre autant les femmes qui ga-

gnent leur vie de cette manière que celles qui, ayant une autre profession ou n'en ayant pas, ont néanmoins une collaboration suivie avec les journaux. La plupart des femmes qui collaborent aux journaux publient une ou plusieurs pièces, mais le rôle des journalistes dans l'activité théâtrale s'amenuise, jusqu'à disparaître, après 1930, tendance que confirment les sondages effectués sur les années ultérieures. Ayant ouvert la voie du théâtre aux femmes, le journalisme, devenant progressivement un média de masse, dirige plutôt ses rédactrices vers la radio, au détriment de la scène. Parallèlement, l'écriture journalistique tend à disparaître des pratiques reconnues du champ littéraire.

Les actrices forment une catégorie nouvelle, qui émerge à partir de 1914. Le premier cas de figure est celui des actrices professionnelles, qui sont aussi des directrices de troupes : Germaine Duvernay et Juliette D'Argène (Caroline) écrivent chacune une douzaine de pièces en un acte, destinées au circuit de théâtre populaire. Elles suivent en cela les usages de ce milieu, où les directeurs fournissent à leurs acteurs un répertoire pas toujours original, mais abondant, aussitôt oublié que joué. Il en est de même pour Lippé, qui, au fond, écrit surtout ses propres rôles. Gervais, qui a exercé le métier d'actrice sous le nom de Liane Halmay, écrit d'abord pour la scène professionnelle ordinaire où elle fait jouer une première série de trois pièces

(*L'intrigante*, 1914, *L'étrange aventure*, 1919, et une revue, *Plante-toé Zoé*, 1919). Puis, après un silence de près de quinze ans, elle fait jouer, sous son nom de baptême, deux nouvelles pièces, mais cette fois sur la Jeune Scène (*Inexpérience ou Si femme savait* et *Le premier pas*, toutes deux en 1933). C'est là précisément que l'on retrouvera Mercier-Gouin, qui, ayant déjà exercé ses talents d'actrice à Québec avant son mariage, a rejoint les Community Players de Martha Allan en 1929, soit une douzaine d'années plus tard. Avec Allan, toujours, elle participe à la fondation du Montreal Repertory Theatre pour lequel elle écrit sa première pièce, *Maman Sybille*, jouée en 1933. Aucune de ces actrices, du théâtre professionnel ou du théâtre amateur, n'a publié de texte dramatique.

Un sondage prospectif, dans les années qui suivent 1933, tend à confirmer le déplacement de l'écriture dramatique vers les actrices, révélant en cela la spécialisation de l'activité théâtrale. D'autres femmes, en effet, exerceront leur plume au profit de la Jeune Scène, après y avoir fait leurs débuts d'actrices. C'est le cas, par exemple, de Laurette Larocque-Auger, qui écrit pour le Caveau d'Ottawa, sans jamais publier ses pièces. Parmi ces actrices, celles qui choisiront tout de même de publier leurs œuvres, c'est-à-dire de se définir comme écrivaines, le feront dans d'autres genres. Larocque-Auger publie des nouvelles dans *La Revue moderne* et, sous le

nom de Jean Desprez, elle deviendra la plus célèbre auteure de radioromans de son époque. On peut aussi envisager de cette manière le cas de ces autres actrices amateurs que sont, à la même époque, Jovette Bernier et Gabrielle Roy, lesquelles bifurquent vers d'autres genres, en particulier les genres narratifs, avant même d'avoir pris le temps d'écrire pour la scène.

«Se définir comme écrivaine»: peut-être est-ce là la clé de l'affaire. Car l'auteure dramatique hésite entre son statut de femme de théâtre et le statut éventuel d'écrivaine. La compatibilité entre les deux n'est guère apparente. Ce qui distingue, en effet, la génération des dramaturges-journalistes de la génération des dramaturges-actrices est précisément la relation que les unes et les autres entretiennent avec l'écriture. Au début du ^{xx}e siècle au Québec, époque où n'existe guère de scène libre, l'écriture dramatique présente certaines analogies avec l'écriture journalistique. Au bureau de direction des grands théâtres bourgeois siègent fréquemment les directeurs des grands journaux. La publicité du théâtre emprunte la voie du communiqué de presse et la critique dramatique peine à trouver son créneau tant est lourde l'obligation de respecter le cadre général de cette publicité et de paraître favorable aux bons payeurs. Aussi les déplacements latéraux sont-ils fréquents et ils sont quelques-uns, comme Gustave Comte ou Henri Letondal, à cumuler la fonction de critique

de théâtre et d'auteur dramatique, parfois même à devenir directeur artistique. Si les femmes journalistes publient plus souvent leurs pièces que leurs collègues masculins, peut-être est-ce dû au fait que les *autres* carrières théâtrales leur restent interdites.

Peut-être y a-t-il également quelque chose à retenir ici du fait que les femmes journalistes sont aussi des chroniqueuses, dotées d'une signature qui fonde en quelque sorte leur identité d'écrivaine et que, ayant entrepris de publier leurs chroniques en volume, il leur paraît « naturel » d'ajouter, sous une forme ou sous une autre, leurs textes dramatiques. Madeleine insère ainsi *L'adieu du poète* dans son recueil de chroniques, *Premier péché*. La plupart des journalistes font d'ailleurs imprimer leurs pièces par les journaux et revues, soit sous la forme de tirés à part, soit dans les pages mêmes du périodique, généralement le même que celui qui reçoit les chroniques et articles. Quand les périodiques présentent une structure éditoriale intégrée verticalement, l'édition théâtrale suit : ainsi, les sketches de Dave-luy, qui paraissent dans l'*Almanach de la langue française*, sont réimprimés en volume par la Bibliothèque de l'Action française.

Le silence éditorial des actrices résulterait donc, d'une part, de ce qu'elles ne se définissent pas comme écrivaines et, d'autre part, de la distance qui les sépare du monde journalistique en tant qu'instance éditoriale. Pouvons-nous pous-

ser plus loin la réflexion? Ces actrices, se seraient-elles définies comme écrivaines, auraient-elles pu trouver un éditeur? On en doute, car rares sont ceux qui s'intéressent au théâtre. Dans ce premier tiers du xx^e siècle, l'édition théâtrale apparaît surtout comme une activité morcelée, sans organisation cohérente. De cette époque, on l'a vu, nous sont essentiellement parvenus, d'une part, les textes dramatiques écrits pour les collèges et les cercles de jeunes gens, d'autre part, les textes dramatiques écrits par des auteurs s'étant illustrés aussi dans d'autres genres littéraires. Il n'existe aucun éditeur, aucune collection de théâtre qui puissent recevoir les pièces écrites par les femmes.

Comment alors la carrière de Mercier-Gouin est-elle possible? Revenons un peu en arrière. Au moment où Daveluy y publie son recueil de sketches intitulé *Aux feux de la rampe*, en 1927, la Bibliothèque de l'Action française est, depuis un an, sous la direction d'Albert Lévesque, qui crée alors un certain nombre de collections, parmi lesquelles la collection « La Scène ». *Aux feux de la rampe* est le premier ouvrage de cette collection qui en comptera six. Lévesque confie alors la direction de cette collection à Daveluy, avec l'objectif de « sortir des sentiers battus du théâtre historique canadien-français, "tout en restant dans le domaine de l'inspiration régionale" » (cité par Michon, 1980 : 289-290). C'est donc à Daveluy que l'on doit la publication de *Cocktail*

en 1935, première pièce de Mercier-Gouin à être imprimée, mais aussi première pièce de l'auteure à avoir été créée sur une scène professionnelle. Les deux femmes se connaissent, puisqu'elles siègent toutes deux au comité de direction de l'École du Théâtre Stella que Larocque-Auger vient de fonder. Daveluy publiera encore *Le jeune dieu*⁶, mais dans le recueil des *Œuvres d'aujourd'hui* (1937) et non dans la collection, qui s'est éteinte avec *Cocktail*. On voit là poindre cette figure de l'éditeur de théâtre comme dépis-teur, figure évoquée plus tôt. L'histoire s'arrête là cependant. Ni l'auteure ni l'éditeur n'y reviendront. Au creux de la crise économique, Lévesque cesse ses activités d'éditeur et ses collections disparaissent avec lui. Les pièces ultérieures de Mercier-Gouin resteront inédites. Il faut attendre la fin de la Deuxième Guerre mondiale avant qu'une autre pièce de théâtre, semblablement jouée sur une scène professionnelle, soit publiée. Il s'agira de *Tit-Coq*, de Gratien Gélinas, en 1948. Et il faudra attendre encore trente ans avant qu'une autre femme, Françoise Loranger, s'impose comme auteure dramatique à la fois sur la scène professionnelle et sur la scène éditoriale.

Une stratégie de publication indique un comportement précis dans le champ littéraire. En

6. *Le jeune dieu*, pièce en trois actes, a été créée au Théâtre Impérial, le 29 octobre 1936, dans une mise en scène d'Henri Letondal.

effet, publier, c'est se définir comme écrivain et prendre les moyens qui s'imposent pour conquérir ce statut. Parmi les femmes dont il a été question ici, seules quelques journalistes ont poursuivi cet objectif. Toutefois, l'écriture dramatique n'a joué pour la plupart d'entre elles qu'un rôle secondaire. En effet, cette forme d'écriture apparaît comme complémentaire aux carrières journalistiques et théâtrales; elle n'en représente jamais le centre. À cette époque, les conditions de l'édition théâtrale ne permettent pas aux auteures dramatiques qui feraient du théâtre le centre de leur carrière d'atteindre un statut durable dans le champ littéraire, ce que tend à montrer la trajectoire de Circé-Côté. Enfin, faut-il insister encore sur le fait que la publication est la condition essentielle de la mémoire historique? Car publier du théâtre, c'est avant tout s'inscrire au répertoire. Il n'existe guère de texte dramatique qui, resté inédit, ait connu une seconde production à la scène. Il n'en existe guère non plus qui, resté inédit, ait été reconnu comme une œuvre littéraire majeure. Il y a une conjonction unique, à l'époque de Mercier-Gouin, entre le fait que *Cocktail* ait été créée sur une scène professionnelle et que la pièce ait été publiée par un éditeur reconnu, dans une collection spécialisée. Là est, pour l'auteur dramatique, la condition de la mémoire littéraire.

BIBLIOGRAPHIE

- CONAN, Laure (2002), *J'ai tant de sujets de désespoir. Correspondance 1878-1924*, recueillie et annotée par Jean-Noël Dion, Montréal, Varia.
- GAGNON, Denise, et Lise LÉVESQUE (1981), *Répertoire des activités théâtrales dans l'est du Québec (1861-1980)*, Rimouski, [s.é.].
- LEMAY, Dominique (2008), «L'œuvre dramaturgique d'Yvette Ollivier Mercier-Gouin. Un parcours aux frontières de l'institution littéraire québécoise». Mémoire de maîtrise en études littéraires, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- LEMIRE, Maurice (dir.) (1982), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. II : 1900-1940, Montréal, Fides.
- MERCIER-GOUIN, Yvette (1935), *Cocktail. Comédie en trois actes*, Montréal, Éditions Albert Lévesque. (Coll. «La scène».) Pièce créée au Théâtre Stella en 1935.
- MERCIER-GOUIN, Yvette (1937), *Le jeune dieu. Pièce en trois actes*, dans *Les œuvres d'aujourd'hui*, n° 1, Montréal, Éditions de l'A[ction] c[anadienne]-f[ranaise], p. 101-174. Pièce créée au Théâtre Impérial en 1936.
- MICHON, Jacques (dir.) (1999), *Histoire de l'édition littéraire au Québec au xx^e siècle*, t. I : *La naissance de l'éditeur 1900-1939*, Montréal, Fides.
- SAINT-JACQUES, Denis (dir.) (2005), *La vie littéraire au Québec*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université

Laval, t. V : 1895-1918. « *Sois fidèle à ta Laurentie* »; t. VI : 1919-1933, sous presse.

SAINT-PIERRE, Annette (1980), *Le rideau se lève au Manitoba*, Saint-Boniface, Éditions des Plaines.

SIMARD, François-Xavier, et André LA ROSE (2002), *Jean Desprez (1906-1965). Une femme de tête, de courage et de cœur*, Ottawa, Vermillon. (Coll. « Visage », n° 12.)

TABLEAU 1
LISTE DES AUTEURES DRAMATIQUES, AVEC LE LIEU OÙ ELLES EXERCENT LEUR ACTIVITÉ¹

MONTREAL	QUÉBEC	OTTAWA	AUTRES
Circé-Côté, Éva (1902-1923) ² Huguenin, Madeleine (1902-1919) Barry, Robertine (1905) Montreuil, Gaétane de (1913) Gervais, Rose (1914-1933) Daveluy, Marie-Claire (1915-1933) Michelet, Magali (1918-1922) Duvernay, Germaine (1919-1930) Pépin-Benoit, Alice (1921-1927) Conan, Laure (1921-1922) Gendron, Emma (1922) Lemaire, Georgine (1923) Martineau, Simone (1924) D'Argère, Juliette (1925-1930) Birs-Desmarteaux, Rose (1930) Lippé, Germaine (1932) Mercier-Gouin, Yvette (1933)	Conan, Laure (1886) Marchand, Joséphine (1888-1895) Casgrain, Mathilde (1907-1909)	Marchand, Joséphine (1907) Lacerte, Adèle (1918-1920)	Collette, Malvina (1870-1875, à Saint-Boniface) Sœur Joséphine du Saint-Cœur de Marie (1915, à Trois-Rivières) Rocheleau, Corinne (1911, à Woonsocket) Une Ursuline (1920-1930, à Rimouski) Mère Marie-des-Anges (1923, à Rimouski)

1. Aucun compte n'a été tenu des manuscrits ou des fonds d'archives. Seules ont été retenues les auteures qui ont rendu leur pièce publique, soit sur scène, soit sur papier.
2. Les dates entre parenthèses renvoient aux années où ces femmes ont été actives en écriture dramatique.

TABLEAU 2
PUBLICS AUXQUELS LES AUTEURES DESTINENT LEURS PIÈCES³

	JEUNES PUBLICS	PUBLICS ADULTES	
		SCÈNE COMMERCIALE	JEUNE SCÈNE OU SCÈNE MONDAINE
Avant 1914	Collette, Sœur Malvina Marchand, Joséphine*	Circé-Côté, Éva Huguenin, Madeleine* Casgrain, Mathilde	Barry, Robertine Marchand, Joséphine Montreuil, Gaétane de*
1915-1930	Lacerte, Adèle* Daveluy, Marie-Claire* Rocheleau, Corinne* Sœur Joséphine du Saint-Cœur de Marie* Mère Marie-des-Anges Une Ursuline de Rimouski	Circé-Côté, Éva D'Argère, Juliette Duvernay, Germaine Gervais, Rose	Circé-Côté, Éva Conan, Laure Birs-Desmarteaux, Rose Gendron, Emma* Huguenin, Madeleine* Lemaire, Georgine Martineau, Simone Michelet, Magali* Pépin-Benoît, Alice*
1931-1933	Lippé, Germaine	Lippé, Germaine	Gervais, Rose Mercier-Gouin, Yvette

3. L'astérisque indique qu'il y a eu publication d'une ou plusieurs pièces jouées dans cette période. Si le nom de Laure Conan est disparu, c'est que *Si les Canadiennes le voulaient* (1886) n'a pas été portée à la scène. Si le nom apparaît plusieurs fois, c'est que plusieurs pièces s'adressent à des publics différents.

TABLEAU 3
CARRIÈRE PROFESSIONNELLE OU ACTIVITÉ PRINCIPALE⁴

	ENSEIGNANTE	JOURNALISTE	ACTRICE
Avant 1914	Malvina Collette (sœur grise)	Marchand, Joséphine * Circé-Côté, Éva Huguenin, Madeleine * Barry, Robertine Bélanger, Georgina * Conan, Laure*	
1915-1930	Sœur Joséphine du Saint-Cœur de Marie (ursuline)* Une Ursuline Mère Marie-des-Anges (ursuline)	Daveluy, Marie-Claire* Gendron, Emma * Lacerte, Adèle * Michelet, Magali * Pépin-Benoit, Alice * Rocheleau, Corinne *	D'Argère, Juliette (Caroline) Cadieux, Virginie (Germaine Duvernay) Gervais, Rose (Liane Halmay) Martineau, Simone
1931-1933		Lippé, Germaine	Lippé, Germaine (Fifine) Mercier-Gouin, Yvette

4. L'astérisque indique qu'une ou plusieurs pièces ont été publiées dans ces années.

Roxanne Martin

Université Laval

LE THÉÂTRE
D'ADÈLE BOURGEOIS-LACERTE.
LA RÉCURRENCE
DE CERTAINS MOTIFS
DANS UNE DRAMATURGIE OUBLIÉE

Au début du ^{xx}^e siècle, les scènes professionnelles du théâtre canadien-français offraient principalement des comédies de boulevard, des vaudevilles et des mélodrames. Elles présentaient ces spectacles très populaires où les risques financiers étaient très faibles et préféraient accueillir les tournées américaines et françaises dont le succès était assuré. Jean-Cléo Godin, dans le chapitre intitulé « 350 ou 25 ans de théâtre? » de l'ouvrage *Théâtre québécois I*, souligne que « la fin du dix-neuvième siècle, comme les quarante premières années du vingtième, [o]nt apporté peu d'œuvres significatives ; rien, en tout cas, qui s'impose à la postérité » (Godin et Mailhot, [1988] 1995 : 35). À cette époque, les théâtres avaient une vocation strictement

commerciale et présentaient une nouvelle pièce chaque semaine. Il faudra attendre la fondation des Compagnons de Saint-Laurent en 1937 pour voir naître un théâtre d'art et encore plus longtemps pour assister à l'arrivée d'un théâtre canadien-français novateur.

À ce sujet, Godin ajoute qu'au début du siècle,

ce sont les œuvres qui manquent le plus – en qualité, non en quantité : au dix-neuvième siècle, quelques œuvres médiocres mais significatives [sont produites], alors qu'on ne trouve même pas, aujourd'hui, de véritable intérêt historique ou sociologique aux nombreuses pièces créées en ce début de siècle, et qui ont fait beaucoup rire ou pleurer (Godin et Mailhot, [1988] 1995 : 36).

Le nombre impressionnant de productions – Godin parle même d'une « sorte d'âge d'or » (Godin et Mailhot, [1988] 1995 : 36) – a évidemment eu une influence sur la qualité des représentations et des textes, puisqu'ils ont dû être préparés très rapidement. La plupart des analystes concentrent leurs études uniquement sur le volet professionnel du théâtre de cette période, alors qu'au début du xx^e siècle, les théâtres amateur et collégial¹ étaient eux aussi très importants, tout en étant toutefois plus difficiles à répertorier.

1. Marcel Fortin situe le théâtre collégial : « Dans l'Outaouais, comme dans les autres régions du pays où les fran-

C'est peut-être pour cette raison que l'histoire du théâtre au Québec ne fait habituellement pas état de cette époque, faisant commencer l'histoire de la dramaturgie canadienne-française avec les *Fridolinades* en 1938 ou avec *Tit-Coq* en 1948, toutes deux œuvres de Gratien Gélinas. Pourtant, de nombreux auteurs dramatiques ont écrit et publié des textes de théâtre bien avant cette période. Plusieurs ont été joués sur des scènes professionnelles ou amateurs et parmi eux, des femmes dramaturges, telles que Marie-Claire Daveluy, Éva Circé-Côté, Mme R. Dandurand et la plus prolifique de toutes, Emma-Adèle Bourgeois-Lacerte.

ADÈLE BOURGEOIS-LACERTE

Née en 1870, Adèle Bourgeois vient d'une famille aisée de la ville de Trois-Rivières. Son statut privilégié lui a permis de fréquenter différents couvents de la région de la Mauricie et de Montréal et donc de parfaire son éducation axée surtout sur la musique et la littérature. À sa sortie du couvent en 1891, elle épouse Alcide Lacerte, ministre des Douanes pour le gouvernement fédéral, et déménage avec lui à Ottawa.

cophones forment d'importantes communautés, l'institution scolaire est à l'origine même de la vie théâtrale régionale. C'est elle qui, par l'enseignement littéraire qu'elle dispense et les modèles qu'elle propose, légitime l'activité théâtrale amateur et oriente les valeurs culturelles sous-jacentes » (1985: 88).

Reconnue comme une très grande lectrice, Bourgeois-Lacerte entretient encore sa passion après son mariage. Toutes les biographies de l'auteure évoquent l'anecdote selon laquelle l'amour de la lecture de Bourgeois-Lacerte aurait été si grand et les heures consacrées à lire, si longues qu'elle en aurait abîmé ses yeux, provoquant chez elle une quasi-cécité. En 1915, Bourgeois-Lacerte, toujours selon ses biographes, aurait été forcée par les médecins à ne plus s'exposer à la lumière naturelle ou artificielle et ainsi renoncer à la lecture. Elle se serait alors tournée vers l'écriture, qu'elle faisait les yeux fermés, littéralement !

L'histoire littéraire des femmes nous a enseigné à ne pas croire trop naïvement ces prétendues anecdotes qui ne servent, en fait, qu'à légitimer le besoin d'écrire de l'auteure. La présumée réclusion forcée de Bourgeois-Lacerte devient pour elle une excellente excuse pour se soustraire à toutes les activités mondaines que son statut de femme de ministre réclamait et pour ainsi avoir plus de temps et de liberté pour écrire. Même si les biographes nous la présentent comme une femme énergique et volontaire, Bourgeois-Lacerte ne pouvait se soustraire aux procédés d'humilité et de soumission auxquels presque toutes les auteures se pliaient pour justifier leurs ambitions d'écrivaines.

Chez l'auteure très prolifique, cette rhétorique de légitimation prend la forme d'une expia-

tion, comme si son apparente facilité à écrire ne pouvait être du talent, seulement un surplus d'imagination à évacuer. Le *Courrier fédéral* le souligne d'ailleurs dans sa biobibliographie consacrée à Bourgeois-Lacerte : « Madame Lacerte écrit avec une extraordinaire facilité. Tout en causant, elle peut composer, paroles et musique, une chanson de circonstance ou des couplets à dire » (1922? : 12). Cette insistance sur la rapidité et l'aisance à écrire de l'auteure tend à diminuer la perception de son talent, mais contribue à rendre sa présence dans le milieu littéraire tolérable, puisque, de ce fait, elle ne représente pas une menace pour les auteurs masculins et le canon littéraire canadien-français. Le *Courrier fédéral* va jusqu'à employer le terme *inoffensive* pour qualifier l'écriture de Bourgeois-Lacerte : « Écrire devient une passion, une toquade, si l'on veut ; toquade inoffensive d'ailleurs, et on ne peut plus agréable » (1922? : 5). Ces qualificatifs diminuent alors d'emblée les prétentions de Bourgeois-Lacerte à devenir écrivaine et limitent ainsi ses chances d'accéder au canon littéraire, et ce, malgré l'immense popularité de son œuvre.

Pourtant, Bourgeois-Lacerte participe activement à la vie littéraire de son époque et de sa région en étant l'une des auteures les plus populaires de l'Outaouais. En 1915, elle publie tout d'abord un recueil des contes et légendes qui est considéré par plusieurs comme étant la première œuvre pour la jeunesse de langue française en

Amérique du Nord. L'auteure fait ensuite paraître quelques romans, dont un roman fantastique, des petits livres pour la jeunesse et d'innombrables textes de chansons pour lesquels elle compose également la musique. Elle est aussi journaliste et écrit plusieurs chroniques sous son nom ou sous pseudonyme, tout en donnant des conférences un peu partout au Québec et en Ontario.

Même si Bourgeois-Lacerte publie une quantité importante de textes, la majorité de ses œuvres resteront à l'état de manuscrit, en particulier ses nombreuses pièces de théâtre. Notre recherche pour retrouver ces manuscrits s'est pourtant avérée vaine. Les couvents où les pièces de Bourgeois-Lacerte ont été produites n'ont pas conservé de copies de ses textes. Édouard-G. Rinfret a, par « des recherches intenses » (1976 : 253), lui aussi tenté de retracer les manuscrits de Bourgeois-Lacerte, et ce, sans succès. Quelques années plus tard, Marcel Fortin, dans le cadre de sa thèse intitulée « Le théâtre d'expression française dans l'Outaouais des origines à 1967 », a lui aussi essayé de les retrouver, mais ne put que constater leur disparition.

La principale raison de la perte de ces œuvres est probablement liée au fait que près de 50 saynètes et opérettes furent écrites pour le Cercle dramatique des débutantes, dont Bourgeois-Lacerte était la fondatrice et la directrice. Ce cercle de jeunes filles a été fondé en 1918 « dans le but de stimuler l'apprentissage du chant

et de l'expression dramatique chez les fillettes » (Fortin, 1985 : 143). Fortin a répertorié pas moins de 21 productions différentes lors des sept années d'existence du Cercle dramatique, soit trois productions par année. Fortin souligne également que les productions de Bourgeois-Lacerte représentaient 20,6 % de ce qui était présenté sur les scènes collégiales de l'Outaouais. La popularité de l'opérette, qui « est attribuable aux nombreuses représentations des élèves d'Adèle Bourgeois-Lacerte au cours des années vingt » (Fortin, 1985 : 99), diminue de façon importante après la fermeture du Cercle en 1925, pour finalement disparaître complètement au début des années 1960.

Bourgeois-Lacerte compose de petites pièces faites pour être jouées et vues par des jeunes filles et qui présentent une distribution exclusivement féminine. À ce sujet, Lucie Robert stipule :

À cette sous-représentation de l'activité théâtrale des couvents, il faut ajouter la sous-représentation de l'activité théâtrale destinée aux cercles de jeunes filles. L'existence de ces cercles et la présence d'une écriture qui leur serait spécifiquement destinée sont attestées ici par la présence, dans la liste, de Corinne Rocheleau, Adèle Lacerte et Marie-Claire Daveluy, dont les pièces, toutes publiées, présentent des distributions exclusivement féminines (2004 : 4²).

2. L'article est également disponible dans le présent ouvrage.

Cette sous-représentation vient principalement du fait que ces pièces ne s'adressaient pas à un grand public. Les personnages, qui devaient être interprétés par de jeunes couventines, orphelines ou débutantes, se devaient donc d'être des adolescentes ou de jeunes adultes. L'âge des personnages, mais surtout celui du public ont, de ce fait, grandement influencé les sujets que Bourgeois-Lacerte a abordés, tout en diminuant les chances de ces œuvres d'accéder à la pérennité.

Malgré tout, Bourgeois-Lacerte était l'une des auteures les plus populaires dans les couvents de la région outaouaise, et ce, tous sexes confondus³. De 1913 à 1940, elle y fut aussi populaire que Molière (produit 30 fois) et encore plus que Racine (produit 25 fois) alors que ses pièces furent produites à 30 reprises dans les collèges. Il faut également souligner que dans la liste des 12 auteurs les plus représentés sur les scènes scolaires, elle était l'unique Québécoise.

Le choix des deux œuvres que nous allons analyser a été dicté par deux motifs : tout d'abord parce qu'elles sont les seules à avoir été publiées, à l'exception de *Mes trois Castels* et de

3. Nous invitons le lecteur à consulter les résultats de recherche de Fortin (1985). Marcel Fortin souligne que la contribution de Bourgeois-Lacerte «à la vie théâtrale outaouaise est indéniable, sa production et sa participation aux représentations du Cercle des débutantes en témoignent largement. Elle mérite d'être considérée dans la région comme une pionnière du théâtre pour enfants» (1985 : 377).

Jeanne d'Arc, et ensuite parce qu'elles sont toutes les deux les pièces les plus citées par les analystes et les contemporains de Bourgeois-Lacerte comme étant à la fois les meilleures de l'auteure et les plus représentatives de son œuvre dramaturgique. L'analyse de *Dolora, la bohémienne*, opérette publiée en 1918, puis celle de *La Belge aux gants noirs*, drame publié en 1920, seront suivies d'une étude conjointe des deux œuvres qui permettra d'aborder les principaux motifs récurrents de la dramaturgie de Bourgeois-Lacerte. Cette analyse cherchera à étayer l'hypothèse selon laquelle les motifs récurrents contenus dans les deux œuvres à l'étude se retrouvent vraisemblablement dans l'ensemble de l'œuvre de la dramaturge.

DOLORA, LA BOHÉMIENNE

La pièce *Dolora, la bohémienne* est dédiée aux orphelines de l'Hospice Sainte-Anne de Yamachiche, en Mauricie, pour qui elle a été écrite, mais elle a également été présentée par le Cercle dramatique des débutantes et par les élèves de l'école Saint-Joseph de Wrightville le 29 mai 1940. La pièce met en scène le personnage d'Évelyne qui apprend qu'elle n'est pas la fille légitime de Mme de Latour, mais plutôt celle de la femme de charge, qui a interchangé les enfants et confié la véritable enfant de Latour à des bohémiens. Un hasard heureux, lors de la Fête de mai, fait en

sorte que l'enfant légitime, prénommée Dolora, est invitée à se joindre aux festivités et est couronnée reine de la journée. Évelyne tente tout d'abord de chasser la jeune fille, mais se repentira ensuite de son attitude. Elle prendra finalement le voile pour se faire pardonner sa méchanceté et son égoïsme après avoir avoué à sa mère la véritable identité de Dolora.

Contrairement à la plupart des dramaturges canadiens-français de son époque, Bourgeois-Lacerte fit le choix de ne pas situer l'action de son opérette au Canada ; un fait rare, qui a été souligné par Jules-Ernest Larivière : « Madame Lacerte ne fait pas du régionalisme, elle ne calque pas ses héros sur les gens qui l'entourent » (1926 : 159). En fait, le lieu de l'action de *Dolora, la bohémienne* reste indéterminé puisque la didascalie indique uniquement que la pièce se déroule dans un village. Toutefois, certaines indications, telles que la présence de bohémiens et la noblesse de Mme de Latour, laissent croire que l'action se déroule en Europe.

L'analyse que Cécile Tremblay-Matte fait de la musique de Bourgeois-Lacerte, dans l'ouvrage *La chanson écrite au féminin*, peut également s'appliquer à ses opérettes :

Cœuvres légères, naïves, faites pour émouvoir et divertir selon une conception fort répandue au XIX^e siècle, où l'on croyait que la musique – et tout spécialement le chant – pouvait contribuer à l'édification morale du peuple en for-

mant l'âme et le cœur aux valeurs humaines. Langage émotif, coloré de romantisme, triomphe des valeurs bourgeoises (1990 : 32).

La structure même de l'opérette s'apparente aux premières formes du mélodrame dans lequel, au XVIII^e siècle, selon le *Dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis, «la musique intervient aux moments les plus dramatiques pour exprimer l'émotion d'un personnage» (2002 : 201). L'opérette possède une fonction d'édification morale des jeunes filles, public ciblé par la pièce de Bourgeois-Lacerte. La musique sert ainsi de moteur pour à la fois émouvoir et divertir l'auditoire adolescent. De plus, les chansons sont essentielles à la compréhension de l'intrigue, puisqu'elles permettent d'exprimer des sentiments que le personnage ne pourrait extérioriser autrement. Les personnages chantent donc lorsqu'ils sont seuls ou lors de discussions avec certains protagonistes où le niveau émotionnel est particulièrement intense.

Par conséquent, la pièce de Bourgeois-Lacerte, qui se veut d'abord instructive, montre par l'exemple du personnage d'Évelyne comment une jeune fille bien élevée devrait se comporter et quels sont les sentiments et les actions à proscrire. Cette dernière, qui tient à tout prix à recevoir le titre de reine de mai, tente d'abord de chasser la bohémienne qui risque de lui ravir à la fois les honneurs de la journée et l'amour de

sa mère. Elle apprendra alors une dure leçon sur les méfaits de l'égoïsme et de l'égoïsme, et s'infligera elle-même une grave punition pour racheter sa faute : « Dans une heure, je m'enfermerai au couvent pour toujours » (Bourgeois-Lacerte, 1918 : 25⁴). Comme nous l'avons constaté plus haut, le motif de l'expiation de la faute, tout en étant très judéo-chrétien, était aussi, à l'époque de Bourgeois-Lacerte, extrêmement lié au sentiment d'inconfort des femmes relativement à la place qu'elles occupaient dans la société. Tout comme Bourgeois-Lacerte a justifié son ambition d'écrivaine, le personnage d'Évelyne a motivé son choix de devenir religieuse par l'obligation d'expier une faute : la première s'est excusée de son excès d'imagination tandis que la seconde a avoué son mauvais comportement envers Dolora. Dans les deux cas, Bourgeois-Lacerte et Évelyne cherchent à découvrir leur véritable identité, éprouvant toutes les deux un sentiment d'illégitimité dans leur milieu respectif.

Bourgeois-Lacerte utilise donc le personnage d'Évelyne pour, en quelque sorte, expier sa quête de légitimité et justifier ainsi son droit à l'écriture. Le motif de la puissance du destin et du caractère immanent de la noblesse prend alors tout son sens, et ce, avec le retour quasi

4. Dorénavant, les renvois à cette pièce seront signalés par la seule mention *DB* suivie du numéro de la page.

miraculeux de Dolora, l'enfant légitime. Le retour de la bohémienne et sa désignation à titre de reine de mai montrent à quel point la noblesse de Dolora est dans sa nature même et que la naissance l'emportera toujours sur l'éducation reçue : « Dans ce pays selon l'usage / On doit nommer / Une fillette douce et sage / Reine de Mai. / [...] / Celle que le hasard désigne / Pour cet honneur / Est, nous le savons toutes, digne / De ce bonheur » (*DB*: 18-19). Ce motif de la noblesse et de l'importance de la naissance est un choix d'ailleurs plutôt étrange de Bourgeois-Lacerte, qui présente sa pièce à un auditoire canadien-français, où la notion de noblesse est inexistante. Il amplifie cependant la distance entre les personnages et les jeunes filles et accentue le caractère de conte de fées de la pièce.

Cet effet est d'autant plus marqué par l'insistance de l'auteure sur la force des sentiments maternels. Mme de Latour est troublée par l'arrivée de Dolora : « Cette voix !... Ah ! Je ne pourrais chasser cette enfant qui me cause une impression que je ne saurais définir » (*DB*: 12). Elle sent une force maternelle qui l'unit à la jeune fille et qui la pousse à vouloir protéger Dolora et à veiller sur elle. Le lien entre la mère et la fille est d'ailleurs ce qui unit les trois personnages principaux. Évelyne, qui vient de perdre sa mère biologique, ne veut pas perdre l'amour de Mme de Latour, tandis que Dolora recherche désespérément la figure maternelle qu'elle n'a jamais

connue : « Ma mère, à moi, c'est la nature ; / Elle veut bien me protéger / Quand je chemine à l'aventure, / Elle écarte tous les dangers » (DB : 15). La figure maternelle s'apparente alors à la figure de Dieu, qui protège et éloigne les menaces. En se repentant de son égoïsme et de son égocentrisme et ne se sentant plus digne d'être aimée de sa mère adoptive, Évelyne se tourne vers la religion. Mme de Latour tente de la retenir, lui arguant qu'elle continuera à l'aimer comme sa fille, mais Évelyne quitte tout de même le foyer familial pour trouver une nouvelle forme de protection et d'amour.

Cette présence importante de la mère contraste cependant avec les romans ou les autres intrigues mettant en scène des orphelines, tels que *Angéline de Montbrun* de Laure Conan, où la mère est absente du roman. L'autre parallèle possible entre le roman de Conan et l'opérette de Bourgeois-Lacerte est la résolution des deux jeunes filles à prendre le voile afin d'expié leur faute, et ce, malgré l'assurance d'être aimées par un amoureux dans le cas d'Angéline et par une mère adoptive dans celui d'Évelyne.

LA BELGE AUX GANTS NOIRS

Ces motifs de l'expiation, du repentir et de la maternité se retrouvent également dans la seconde pièce que nous nous proposons d'analyser : *La Belge aux gants noirs*, publiée deux ans

après *Dolora, la bohémienne*, soit en 1920. L'auteure stipule toutefois dans les didascalies que le drame se déroule en 1928, soit huit ans plus tard. L'action a lieu en Belgique où un colonel allemand de la Première Guerre mondiale du nom de Müller a tranché les deux mains d'une fillette de cinq ans, Léonie Verchelden. Quelques années plus tard, la mère de Léonie, devenue veuve, épouse le colonel tout en ignorant qu'il est le bourreau de sa fille, maintenant adolescente. Peu de temps après, le couple meurt dans un naufrage lors de sa lune de miel, laissant seule la fille du colonel, Gethren, âgée de cinq ans et qui se réfugie chez Léonie. Celle-ci la met à la porte, condamnant ainsi la petite à une mort certaine. Rongée par le remords, Léonie tombera ensuite gravement malade, mais tout finira bien puisque la servante avouera ne pas avoir eu le courage de sacrifier l'enfant et avoir caché Gethren à sa maîtresse. Léonie jure alors d'adopter l'enfant et d'en prendre soin.

Comme on pouvait l'observer dans *Dolora, la bohémienne*, Bourgeois-Lacerte a voulu faire l'éloge de la vertu et montrer à son public adolescent que les mauvaises actions seront punies. L'expiation de Léonie prend la forme du remords et de la maladie. La pièce suit la structure du mélodrame, mais n'obéit cependant pas à toutes ses règles et s'apparente également au drame bourgeois. La façon dont Bourgeois-Lacerte adapte différents genres théâtraux fait en sorte que ses

pièces deviennent en quelque sorte un genre en soi c'est-à-dire un théâtre pour la jeunesse, comme le désigne le cinquième tome de *La vie littéraire au Québec* :

Le théâtre pour la jeunesse est surtout destiné aux élèves plus âgés des collèges, mais aussi, et la chose est nouvelle, aux jeunes filles des couvents ou des orphelinats. Le théâtre de collège est toujours caractérisé par la non-mixité, l'absence de toute référence à l'intimité, et la primauté donnée aux valeurs patriotiques (Saint-Jacques et Lemire (dir.), 2005 : 354).

Les personnages vils ou antipathiques, habituellement interprétés par des hommes, et l'intrigue amoureuse, normalement essentielle au genre du mélodrame, sont complètement évacués de l'intrigue en raison de l'absence de personnages masculins. Les femmes imaginées par Bourgeois-Lacerte portent en elles les forces du bien et du mal, tandis que le mélodrame divise plutôt les personnages dans l'un ou l'autre des camps.

L'objectif pédagogique de la dramaturgie de Bourgeois-Lacerte incite l'auteure à présenter des personnages plus nuancés et plus humains auxquels les adolescentes pourront s'identifier. Les erreurs commises par les protagonistes ont pour but cathartique de faire vivre à l'auditoire différentes émotions pour qu'il en retienne une leçon. Le contexte de la représentation, c'est-à-dire les collèges, les couvents et le Cercle dramatique des débutantes, explique également

l'importance de la religion dans le processus d'expiation de Léonie qui, grâce à sa foi et à sa conscience catholiques, revient dans le droit chemin.

Toutefois, avant de se repentir, Léonie énonce très clairement sa haine pour tous les Allemands lorsqu'elle s'exclame : « Ah ! Comme je les hais ces chiens de Boches !! » (Bourgeois-Lacerte, 1920 : 16⁵). Son racisme envers un peuple entier a été engendré par les agissements d'un seul individu, l'homme qui lui a coupé les deux mains. Les stigmates de la guerre sont chez Léonie à la fois physiques et psychologiques et empêchent la jeune femme d'éprouver tout sentiment d'empathie pour l'enfant qui est désormais sa sœur, comme le souligne Sister M. Eleanor : « Le conflit entre l'amour filial et la charité chrétienne d'une part et, d'autre part, son horreur, bien compréhensible, de tout ce qui est allemand présente une étude intéressante de l'âme de Léonie » (1947 : 44). Les principes moraux illustrés par le dilemme émotionnel de Léonie veulent montrer, à l'aide d'une situation particulièrement exemplaire, comment une victime doit pardonner à son agresseur même les pires erreurs et aller au-delà de ses propres préjugés afin de respecter le principe chrétien de l'amour du prochain.

5. Dorénavant, les renvois à cette pièce seront signalés par la seule mention *BGN* suivie du numéro de la page.

Étonnamment, Bourgeois-Lacerte ne fait aucune critique du phénomène de la guerre. Elle en ferait même la promotion, selon Étienne-F. Duval qui, dans son ouvrage *Le jeu de l'histoire et de la société dans le théâtre québécois, 1900-1950*, déclare que la pièce serait de la propagande militaire (1981 : 46). La guerre semble en fait servir à l'auteure d'outil d'apprentissage supplémentaire sur l'importance du pardon pour instruire les jeunes couventines des méfaits du racisme, et ce, par l'intermédiaire de l'un des exemples les plus terrifiants qui soient. Bourgeois-Lacerte utilise également la guerre comme référence temporelle lorsqu'elle publie en 1920 une pièce dont l'action se déroule en 1928. Ce théâtre d'anticipation avant la lettre permet de transposer la réalité des adolescentes qui ont vécu en contexte de guerre dans une existence qui pourrait être la leur en 1928, lorsqu'elles auront elles aussi l'âge du personnage de Léonie. Bourgeois-Lacerte incite alors les jeunes filles à intégrer à leur vie les valeurs du respect de l'autre et du pardon pour éviter le même sort que celui de Léonie.

Léonie souffre de sa haine qui empêche toute forme de pardon et qui aveugle son jugement. Bourgeois-Lacerte considère cette souffrance comme une maladie et comme la cause de son attitude envers Gethren. Sa maladie s'aggrave sous l'effet du remords d'avoir rejeté l'enfant et de l'avoir abandonnée à son propre sort

dans le froid et la neige. Léonie est certaine d'avoir provoqué la mort de l'enfant et est profondément bouleversée d'avoir agi aussi cruellement que son bourreau. Bourgeois-Lacerte expose alors la capacité de chacun à blesser son prochain en montrant avec quelle facilité la victime peut devenir bourreau. À la suite de l'aveu de Véronique, la servante qui a secrètement secouru l'enfant, Léonie guérit presque instantanément : « Véronique, tu me sauves la vie, assurément la raison. Je me croyais coupable d'un meurtre » (*BGN*: 39). La pénitence de Léonie, qui expiait son péché par le remords et la maladie, prend donc fin abruptement à l'annonce de la servante. La réparation de son péché passe alors non plus par la souffrance et la maladie, mais par l'adoption de l'enfant qu'elle considère désormais comme sa petite sœur.

DEUX ŒUVRES EXEMPLAIRES

Le fait que les deux pièces de Bourgeois-Lacerte se déroulent à l'étranger crée une distance entre les personnages et les jeunes filles, à qui la pièce est destinée. Cet effet d'éloignement est similaire à l'effet d'altérité que produit le procédé d'introduction « Il était une fois... », utilisé dans les contes de fées. Du point de vue pédagogique, l'effet de distanciation permet un certain recul puisque la situation exposée dans l'intrigue ne ressemble pas à la réalité que vit

l'auditoire de Bourgeois-Lacerte. Toutefois, l'âge des personnages et leurs émotions facilitent l'identification des adolescentes. De ce fait, les pièces de Bourgeois-Lacerte instruisent les couventines des bonnes mœurs de l'époque en transposant l'action dans une réalité assez lointaine pour ne pas reproduire l'environnement exact des jeunes filles, mais assez similaire pour permettre une assimilation des enseignements.

Le projet éducatif de Bourgeois-Lacerte dénonce également les dommages que l'absence de communication et le non-dit peuvent causer chez une personne, et ce, même si les personnages avaient les meilleures excuses possible pour expliquer leur silence. Les secrets et la peur de perdre l'amour ou l'estime de l'autre sont les principales raisons du silence des protagonistes. Dans son texte «La langue est la métaphore de l'histoire. Dire au théâtre», Robert explique que «la dramaturgie est d'abord un acte de parole. De plus, l'action dramatique est souvent un combat pour la maîtrise de la parole : dire, se faire entendre, interpréter sont l'objet premier de la quête des sujets » (1998 : 42). Ainsi, contrairement à la norme théâtrale où le but est habituellement de s'approprier la parole, les protagonistes de Bourgeois-Lacerte se battent pour maîtriser le silence, où il ne faut surtout pas «dire» la parole ni la faire entendre.

Dans la pièce *Dolora, la bohémienne*, ce silence est l'objet de chantage lorsqu'une servante

menace de révéler, et donc de *dire*, le secret des véritables origines d'Évelyne à Mme de Latour. Le secret et le silence ont cependant aussi leurs effets pernicioeux puisque Évelyne s'inquiète et est tourmentée par l'idée de ne pas pouvoir oublier ce qu'elle sait : « Ce secret me tue... Si je pouvais oublier ces confidences. [...] Pourquoi m'en inquiéteraient-je, pourquoi y songerais-je seulement?... » (DB : 4). Évelyne ne souhaite pas confier son secret à quelqu'un pour se libérer, elle préférerait *oublier* ce qu'elle sait. En aucun temps implore-t-elle de se faire entendre sur le secret qui la ronge, elle garde le silence, mais aurait préféré ne jamais recevoir de confidences et donc la parole qu'elle a entendue.

Dans *La Belge aux gants noirs*, les effets néfastes du silence et du secret sont évidemment causés par le souhait du père de ne jamais divulguer l'identité du bourreau de Léonie à sa mère, Mme Verchelden. Le refus de prendre la parole a, dans cette pièce, de graves conséquences puisque Mme Verchelden épouse Müller et périt avec lui lors de leur lune de miel. De plus, la mère de Léonie ne parle jamais à sa fille de ses fréquentations et annonce son mariage et son départ en voyage au moyen d'une lettre. Le secret n'a ainsi aucune chance d'être dévoilé puisque l'acte de parole est impossible.

Malgré tout, avec le secret vient le temps de sa révélation. Une révélation qui est une libération pour le porteur du secret et une immense

surprise – heureuse ou malheureuse – pour celui qui en est informé. Notons toutefois que le personnage d'Évelyne de *Dolora, la bohémienne* ne divulgue pas son secret à sa mère en utilisant la parole, mais bien, comme l'a fait la mère de Léonie dans *La Belge aux gants noirs*, à l'aide d'une lettre : « Ces papiers vont diront bien des choses, ils vous expliqueront aussi mon départ pour le couvent. Madame, vous m'avez vue jalouse de votre affection pour cette jeune fille, cette affection lui est due, car... voyez ! » (DB : 25). Évelyne révèle par une démonstration claire les véritables origines de Dolora lorsqu'elle montre la marque de naissance en forme d'étoile rose, signe distinctif de la famille de Latour, dans la paume de la bohémienne. Encore une fois, la parole n'agit pas à titre de révélateur, puisqu'après avoir utilisé l'écriture pour avouer son secret, Évelyne prouve visuellement ce qu'elle écrit à l'aide d'une preuve observable.

L'effet de surprise est, par contre, plus spectaculaire dans *La Belge aux gants noirs* quand Léonie apprend avec stupeur et soulagement que l'enfant est encore en vie : « C'est l'ombre de Gethren Müller ! » (BGN : 38). Personne ne lui annonce que la petite fille n'est pas morte ; elle voit plutôt ce qu'elle croit être l'ombre de Gethren ; on lui assure alors qu'il s'agit bel et bien de la petite en chair et en os. Le secret de la servante qui a sauvé l'enfant d'une mort certaine n'est donc pas révélé grâce à la parole, mais une fois

de plus par la vision. La parole n'est utilisée que pour confirmer la nouvelle. L'absence de prise de parole est très significative dans la culture canadienne-française, qui associe depuis la Conquête la parole à la langue et donc, à l'identité de son peuple. L'utilisation du non-dit chez Bourgeois-Lacerte n'est pas un acte de contrition envers la langue anglaise, mais plutôt un refus de s'engager dans le débat identitaire qui n'était pas à propos dans une dramaturgie écrite pour des couventines.

Les secrets et leur révélation constituent l'essentiel des intrigues des deux pièces à l'étude, provoquant des émotions fortes chez les spectatrices et suscitant un intérêt constant de leur part. Cet intérêt est essentiel puisque la distribution exclusivement féminine des deux œuvres empêche l'élaboration d'une intrigue amoureuse. L'absence de trame sentimentale force donc Bourgeois-Lacerte à imaginer des situations qui intéresseraient malgré tout son auditoire. Les relations entre les personnages sont par conséquent principalement basées sur la relation entre mère et fille, ce qui selon Christl Verduyn était plutôt rare à l'époque : « Le lien entre mère et fille a été éclipsé, dans le domaine de la littérature comme dans d'autres domaines, par des liens jugés plus importants : ceux entre père et fils, ceux entre fils et mère, ou le rapport d'amour entre homme et femme » (1992 : 204). Comme nous l'avons mentionné plus haut, les personnages se

définissent par la présence ou l'absence de ce lien maternel, comme c'est le cas de Dolora, qui a été élevée sans mère, et d'Évelyne, qui a été confiée à une autre femme par la sienne. Mme de Latour pallie ainsi ces abandons en désirant adopter Dolora et Évelyne, qu'elle souhaite considérer, toutes les deux, comme ses filles.

Le personnage de Léonie, dans *La Belge aux gants noirs*, a un réflexe similaire lorsqu'elle aperçoit Gethren pour la première fois :

Il me vient une idée, Véronique, je vais adopter cette enfant. Elle est si gentille !... On dirait que le ciel me l'envoie pour me consoler un peu. J'ai toujours désiré une petite sœur ; je vais l'adopter cette chérie (*BGN*: 25).

L'adoption comble alors chez Léonie le vide créé par la perte de sa mère, en transférant, grâce à l'enfant, le lien mère-fille à la génération suivante. Ce transfert permet également, dans le cas de Léonie, le passage à la vie d'adulte puisqu'elle passe d'un statut d'enfant à celui de parent.

L'omniprésence des mœurs et des valeurs religieuses qui est soulignée dans l'ensemble des analyses faites des écrits de Bourgeois-Lacerte est particulièrement importante dans les deux œuvres à l'étude, qui s'adressent à des jeunes collégiennes et couventines. La pièce devient ainsi, comme nous l'avons souligné plus haut, prétexte à un enseignement religieux aux ado-

lescentes. Ce catéchisme théâtral adopte alors une forme ludique que les jeunes filles devaient beaucoup aimer.

Les motifs religieux du repentir et de l'expiation sont récurrents dans les deux pièces à l'étude et sont sans doute les plus importants dans l'ensemble de l'œuvre de Bourgeois-Lacerte. Léonie, habitée par le remords, n'envisage que la mort comme solution à l'expiation de sa faute : « Je souffre et je souffrirai toujours de cette maladie contre laquelle le médecin ne peut rien ; cette maladie, hélas ! C'est le remords... J'en mourrai » (*BGN* : 37). Le repentir très judéo-chrétien des personnages d'Évelyne et de Léonie se reflète dans la punition qu'elles s'imposent elles-mêmes pour leurs « crimes », l'une par l'entrée au cloître et l'autre par la maladie : « Dieu tout puissant, [dit Évelyne,] écoutez, ma prière, il est si vrai, si grand mon repentir. [...] Vous acceptez, je sais, ma repentance... » (*DB* : 22).

La prière d'Évelyne ne fait qu'appuyer la volonté catéchuménale du théâtre de Bourgeois-Lacerte, qui était somme toute de son époque si on se réfère à cet extrait d'un article de *La Presse* du 20 avril 1901 :

Le théâtre, le bon théâtre, est tout à la fois une école de mœurs, de langue et d'idées. Il instruit [...]. La littérature dramatique est la littérature pratique et populaire par excellence. C'est le genre qui a le plus de portée sur les

masses. Différente des autres genres littéraires qui n'atteignent en partie que les cultivés, elle atteint toutes les classes de la société. Le théâtre est virtuellement le livre de lecture du gros public ; c'est la nourriture intellectuelle et artistique, le complément de son éducation aux belles manières et son instruction aux vérités morales (cité dans Cotnam, 1976 : 42).

Au début du ^{xx}^e siècle, les valeurs chrétiennes étaient au cœur de la dramaturgie canadienne-française. La haine des autorités cléricales envers le théâtre, qui était considéré comme un lieu d'impureté, tendait à diminuer lorsque les pièces représentées instruisaient les spectateurs sur les bonnes mœurs catholiques. De ce fait, Bourgeois-Lacerte s'est principalement inspirée de cette dramaturgie dans l'élaboration de ses pièces qui ont été écrites quelques années plus tard. De plus, le théâtre « moral, utile et éducatif », selon l'expression de Danaé Michaud-Mastoras (2006 : 41), qui était présenté sur les scènes professionnelles était, tout comme le théâtre de Bourgeois-Lacerte dans les couvents et les collèges, sous haute surveillance ecclésiastique⁶.

La prépondérance dans les deux œuvres étudiées des valeurs chrétiennes du repentir et de l'expiation des fautes, mais aussi celle de la

6. Soulignons ici que les deux pièces à l'étude ont également été produites sur des scènes professionnelles d'Ottawa.

confession des secrets et de l'importance de la mère – qui pourrait être associée à la figure de la Vierge Marie – montrent l'influence de la religion sur les écrits de Bourgeois-Lacerte. Si l'on ajoute à cela la volonté d'instruire un public constitué de jeunes couventines et d'orphelines, il est possible d'affirmer que les motifs analysés ici se retrouvent très probablement dans l'ensemble de l'œuvre de l'auteure.

En somme, il est possible d'affirmer que la récurrence de certains motifs dans les deux œuvres à l'étude provient à la fois des contraintes imposées par le public cible, de l'objectif éducatif que Bourgeois-Lacerte s'était fixé et de l'influence de la dramaturgie canadienne-française de l'époque. L'histoire moderne du théâtre canadien-français n'a pas retenu l'œuvre dramatique de Bourgeois-Lacerte, tout comme elle n'a pas retenu celles des dramaturges du début du ^{xx}e siècle. Cette exclusion n'est donc pas due au sexe de Bourgeois-Lacerte, mais bien au contexte d'un théâtre principalement religieux, qualifié d'inintéressant par les spécialistes.

Les influences françaises du mélodrame et celles du théâtre moraliste canadien-français chez Bourgeois-Lacerte la situent dans une filiation qui n'est pas uniquement féminine. Ainsi, même si certaines de ses œuvres ont été publiées, alors qu'une majorité a été égarée, la postérité de l'œuvre de Bourgeois-Lacerte s'observe difficilement. Toutefois, un rapprochement peut

se faire entre l'écriture de Bourgeois-Lacerte et celle d'Yvette Mercier-Gouin, à qui l'on doit la pièce *Cocktail*, qui a connu un grand succès populaire. La dramaturgie de Bourgeois-Lacerte n'est certes pas révolutionnaire, mais l'auteure de cette œuvre, à la fois prolifique et l'une des plus populaires de son époque, a malgré tout sa place dans l'histoire littéraire ne serait-ce que pour son apport inestimable à la littérature pour la jeunesse francophone d'Amérique du Nord.

BIBLIOGRAPHIE

- BELLERIVE, George (1933), *Nos auteurs dramatiques. Anciens et contemporains. Répertoire analytique*, Québec, s. éd.
- BERTRAND, Dominique, *et al.* (1996), *Le théâtre*, Paris, Bréal.
- BILODEAU, Françoise (1956), «Bibliographie du théâtre canadien-français de 1900-1955». Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval.
- BOURGEOIS-LACERTE, Adèle (1918), *Dolora, la bohémienne*, opérette en trois actes, Ottawa, Imprimerie Beauregard.
- BOURGEOIS-LACERTE, Adèle (1920), *La Belge aux gants noirs*, drame en trois actes, Ottawa, Imprimerie Beauregard.
- CORRIVEAU, Sœur Jeanne (1965), «*Jonathas* du R.P. Gustave Lamarche et le théâtre collégial». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- COTNAM, Jacques (1976), «Du sentiment national dans le théâtre québécois», dans Paul WYCZYNSKI, Bernard JULIEN et Hélène BEAUCHAMP-RANK (dir.) (1976), *Le théâtre canadien-français: évolution, témoignages, bibliographie*, Montréal, Fides, p. 341-368.
- COURRIER FÉDÉRAL (1922?), *Mme A.B. Lacerte et son œuvre*, Ottawa, Courrier fédéral.
- DOAT, Jan (1973), *Anthologie du théâtre québécois 1606-1970*, Québec, Éditions La Liberté.

- DUVAL, Étienne-F. (1981), *Le jeu de l'histoire et de la société dans le théâtre québécois, 1900-1950*, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières.
- ELEANOR, Sister M. (1947), « Les écrivains féminins du Canada français de 1900 à 1940 ». Thèse de doctorat, Québec, Université Laval.
- FILTEAU, Louise (1978), « *Mes trois castels*, opérette de Madame Alcide Lacerte », dans Maurice LEMIRE, avec la collaboration de Jacques BLAIS, Nive VOISINE et Jean DU BERGER, *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. II : 1900-1939, Montréal, Fides, p. 704.
- FORTIN, Marcel (1985), « Le théâtre d'expression française dans l'Outaouais des origines à 1967 ». Thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa.
- GODIN, Jean-Cléo, et Laurent MAILHOT ([1988] 1995), *Théâtre québécois I. Introduction à dix dramaturges contemporains. Nouvelle édition*, Montréal, Bibliothèque québécoise.
- GOULET, Micheline (2001), « Une littérature de la contrainte et de l'obédience : analyse des œuvres des écrivains féminins du Canada français de 1900 à 1919 ». Thèse de doctorat, Sherbrooke, Université de Sherbrooke.
- HAMEL, Réginald, John HARE et Paul WYCZYNSKI (1976), *Dictionnaire pratique des auteurs québécois*, Montréal, Fides.
- HAMELIN, Jean (1964), *Le théâtre au Canada français*, Québec, Ministère des Affaires culturelles. (Coll. « Art, vie et sciences au Canada français ».)

- HOULÉ, Léopold (1945), *L'histoire du théâtre au Canada: pour un retour aux classiques*, Montréal, Fides.
- LARIVIÈRE, Jules-Ernest (1926), « Mme A.-B. Lacerte », *Le Passe-Temps*, vol. 32, n° 782 (octobre), p. 146, 159.
- LARRUE, Jean-Marc (1987), « L'activité théâtrale à Montréal de 1880 à 1914 ». Thèse de doctorat, 2 tomes, Montréal, Université de Montréal.
- LE BLANC, Alonzo, « *La Belge aux gants noirs*, drame de Madame Alcide Lacerte », dans Maurice LEMIRE, avec la collaboration de Jacques BLAIS, Nive VOISINE et Jean DU BERGER, *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. II: 1900-1939, p. 1038-1041.
- LEPAGE, Françoise (2000), *Histoire de la littérature pour la jeunesse. Québec et francophonie du Canada; suivie d'un Dictionnaire des auteurs et des illustrateurs*, Orléans (Ontario), Éditions David.
- LEWIS, Paula Gilbert, et Elaine MARKS (1985), *Traditionalism, Nationalism, and Feminism: Women Writers of Quebec*, Westport, Greenwood.
- MADORE, Édith (1996), « Constitution de la littérature québécoise pour la jeunesse (1920-1995) ». Thèse de doctorat, Québec, Université Laval.
- MADORE, Édith (1994), *La littérature pour la jeunesse au Québec*, Montréal, Boréal.
- MALCHELOSSE, Gérard (1917), « Mme A.-B. Lacerte », *Le Pays Laurentien*, vol. II, nos 11-12 (novembre-décembre), p. 187.

- MALCHELOSSE, Gérard (1919), « Mme A.-B. Lacerte », *Le Passe-Temps*, vol. 25, n° 624 (22 février), p. 77-78.
- MASSÉ, Sylvie (2000), « La deuxième culture : la littérature féminine au Québec de 1935 à 1980 ». Thèse de doctorat, Québec, Université Laval.
- MICHAUD-MASTORAS, Danaé (2006), « Étude sociocritique de la pièce *Maison neuve* d'Éva Circé-Côté ». Mémoire de maîtrise, 2 tomes, Montréal, Université de Montréal.
- MILLIGAN, Jennifer E. (1996), *The Forgotten Generation : French Women Writers of the Inter-war Period*, Oxford, Berg.
- MONTREUIL, Gaétane de (1914), « Madame A.B. Lacerte », *Pour vous Mesdames*, vol. 2, n° 10 (octobre), p. 291.
- PAVIS, Patrice (2002), *Dictionnaire du théâtre*, édition revue et corrigée, Paris, Armand Colin.
- PORTER, Laurence M. (2002), « The Francophone women authors of Canada », *Women in French Studies*, p. 182-199.
- RAOUL, Valérie (2002), « Women's writing in Québec », *Women in French Studies*, p. 200-219.
- RINFRET, Édouard G. (1976), « Lacerte, Emma Adèle, Madame Bourgeois », dans *Le théâtre canadien d'expression française, répertoire analytique des origines à nos jours*, t. 2, Montréal, Leméac, p. 250-253. (Coll. « Documents ».)
- ROBERT, Lucie (1983), « Réflexions sur trois lieux communs concernant les femmes et le théâtre », *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, vol. 5 (janvier), p. 75-88.

- ROBERT, Lucie (1987), « D'Angéline de Montbrun à la *Chair décevante*. La naissance d'une parole féminine autonome dans la littérature québécoise », *Études littéraires*, vol. 20, n° 1 (avril), p. 99-110.
- ROBERT, Lucie (1998), « La langue est la métaphore de l'histoire. Dire un théâtre », *Les Cahiers de l'histoire du Québec au XX^e siècle*, n° 9 (printemps), p. 42-48.
- ROBERT, Lucie (2004), « Les stratégies éditoriales des premières auteures dramatiques ». Texte présenté au colloque *Les premières femmes de lettres québécoises et la culture de l'imprimé*, Montréal, Université McGill, 12 novembre.
- SAINT-JACQUES, Denis, et Maurice LEMIRE (dir.) (2005), *La vie littéraire au Québec*, t. V : 1895-1918 : Sois fidèle à la Laurentie, Québec, Presses de l'Université Laval.
- SIMARD, Gisèle (1950), *Notes bio-bibliographiques sur Madame Emma Adèle Bourgeois Lacerte*, Montréal, Université de Montréal, École des bibliothécaires.
- TREMBLAY-MATTE, Cécile (1990), *La chanson écrite au féminin : de Madeleine de Verchères à Mitsou. 1730-1990*, Laval, Trois.
- VERDUYN, Christl (1989), « La prose féminine québécoise des années 1930 », *Québec Studies*, n° 8, p. 43-57.
- VERDUYN, Christl (1992), « Une voix féminine précoce au théâtre québécois : *Cocktail* (1935) d'Yvette Ollivier Mercier-Gouin », dans C. POTVIN et J. WILLIAMSON, en collaboration avec S. TÖTÖSY DE

ZEPETNEK, *Women's Writting and the Literary Institution/L'écriture au féminin et l'institution littéraire*, Edmonton, Research Institue for Comparative Literature (University of Alberta), p. 199-209.

WYCZYNSKI, Paul, Bernard JULIEN et Hélène BEAUCHAMP-RANK (dir.) (1976), *Le théâtre canadien-français : évolution, témoignages, bibliographie*, Montréal, Fides.

Michel Lacroix

Université du Québec à Montréal

« MON PETIT COMMERCE ».

MICHELLE LE NORMAND,
FEMME DE LETTRES
ET FEMME D’AFFAIRES

L'Auteur.
Quand il a publié un livre
[...] il se fait commerçant.
Albert LOZEAU

« Moi, je voudrais vendre beaucoup de livres pour devenir assez riche pour m'acheter une auto¹. » Cette déclaration de Michelle Le Normand à Albert Tessier dévoile dans sa brutale franchise une attitude rarement exprimée par les écrivains, lesquels sont bien davantage portés à nier toute apparence d'intérêt économique². Elle

1. Michelle Le Normand à Albert Tessier, 24 avril 1937, fonds Albert-Tessier, Séminaire de Trois-Rivières.

2. Cette dénégation est au cœur même du champ littéraire, selon Pierre Bourdieu (1992). Il est plus rare encore que l'intérêt économique soit publiquement proclamé. Un des rares exemples à cet effet est celui de Louis-Ferdinand Céline, as provocateur comme on sait, qui affirma n'écrire

est cependant complètement assumée par Le Normand, et d'autant plus aisément qu'elle condense en une formule saisissante un des traits majeurs de sa carrière d'écrivaine : l'obsession du commerce, de la vente, des chiffres. C'est ce rapport bien personnel au milieu littéraire que j'entends examiner, en me basant sur son abondante correspondance ainsi que sur ses journaux intimes. J'analyserai son discours et ses pratiques au sujet des capitaux économique, social et symbolique, en m'inspirant de l'opposition entre stratégie du succès et stratégie de la réussite mise au point par Alain Viala (1985 : 178-238) et appliquée au parcours de Lionel Groulx par Marie-Pier Luneau (2003 : 15-20). Les tactiques de Le Normand s'apparentent si étroitement à celles de Groulx qu'une comparaison entre les deux s'avère des plus éclairantes.

Mais avant de me lancer dans cette analyse, il me faut dresser un portrait général de la carrière de Le Normand, qu'on connaît généralement très peu³. De son vrai nom Marie-Antoinette Tardif, elle est née en 1895 à L'Assomption dans une bonne famille bourgeoise. Son père, propriétaire d'une compagnie de chemin de fer, vendit celle-ci peu d'années après et déménagea

que pour s'acheter une machine à laver. Voir à ce sujet Lacroix (2009).

3. Il n'y a à ma connaissance aucun article savant consacré à son œuvre, aucune réédition de ses textes après sa mort, en 1964.

à Montréal. Cela permit à Marie-Antoinette de faire partie d'une des premières cohortes féminines ayant pu poursuivre des études avancées⁴. Elle suivit en effet les cours des sœurs de la Congrégation de Notre-Dame, à l'Académie Saint-Léon de Westmount, puis obtint un certificat et un diplôme d'études supérieures en littérature à l'Université Laval de Montréal, où elle eut comme professeurs René du Roure et René Gautheron⁵. Mais déjà, elle avait publié ses premiers billets, en 1910 et 1911, dans *L'Avenir du Nord* de Jules-Édouard Prévost, sous le pseudonyme de Claude, et commencé à correspondre en 1911 avec Albert Lozeau⁶. Ce ne fut que sous le nom de Michelle Le Normand, et dans les pages du *Nationaliste*, qu'en 1915 elle entama véritablement sa carrière littéraire⁷, mais sa double activité de chroniqueuse et d'épistolière marquera durablement sa trajectoire ultérieure. Très vite, ses billets du *Nationaliste* furent remarqués, tant et si bien qu'un an plus tard elle en tirait un

4. Sur le rôle majeur joué par l'accès à l'éducation supérieure dans les trajectoires d'écrivaines, voir entre autres, Mary Loeffelholz (2004).

5. Voir à ce sujet, dans le dossier « Travaux d'étudiante de Marie-Antoinette Tardif », les rédactions de Le Normand corrigées par René du Roure, fonds Michelle Le Normand et Léo-Paul Desrosiers (désormais MLN-LPD), Bibliothèque et Archives nationales du Québec, MSS 026/016/026.

6. Les lettres de Lozeau à Le Normand ont été publiées sous le titre *Lettres à Marie-Antoinette* (Lozeau, 2006).

7. Aucune notice biographique, d'ailleurs, ne mentionne sa collaboration à *L'Avenir du Nord*.

recueil, aux Éditions du Devoir. Ce premier ouvrage, intitulé *Autour de la maison*, se vendit si bien qu'on en fit une première réédition en 1918. L'année suivante, ce furent ses billets du *Devoir*, où elle écrivait depuis 1916⁸, qu'elle publia sous le titre *Couleur du temps*, toujours aux Éditions du Devoir. Pour elle, *Le Devoir* sera non seulement son employeur régulier pendant plus de dix ans et la maison d'édition de ses cinq premiers ouvrages, mais aussi le milieu auquel appartenaient ses premières relations intellectuelles, dont son « futur ». Léo-Paul Desrosiers, qu'elle épousa en 1922, était aussi journaliste au quotidien d'Henri Bourassa, avant d'y publier, lui

8. Elle collabora de 1916 à 1918 à la rubrique des « Billets du soir », dans le sillage de Lozeau, qui en a tiré trois recueils, tous publiés au *Devoir*, en 1911, 1912 et 1918. S'ils furent, chacun à leur époque, les principaux responsables de cette rubrique quotidienne, ils durent tous deux la partager avec d'autres collaborateurs. À partir de 1917, Le Normand fut plus spécialement chargée de la page « Le Foyer ». Voir à ce sujet la lettre du 8 août 1917, qui lui précise la nature de cette nouvelle responsabilité : on y suggère « d'abord une chronique de trois quart [sic] à une colonne », puis « des recettes aussi neuves que possible, quelque chose sur la mode, une courte piécette de vers, de très courtes reproductions. Pour la mode, nous la mettrons à votre gré ». « Il s'agit d'abord d'inspirer confiance aux lectrices et de leur donner du neuf, n'importe quoi qui puisse intéresser les femmes. [...] Des suggestions sur la tenue d'une maison, sur l'utilisation de tout, dans le ménage, sur la cuisine économique, quelques observations fantaisistes, etc. » « L'important c'est que vous ayez confiance en vous [...]. Michelle LeNormand [sic] vaut bien Madeleine et, à plus forte raison, les chroniqueuses des autres journaux » (lettre du 8 août 1917, dans le dossier « *Le Devoir* » (MLN-LPD, MSS 026/009/017), probablement rédigée par Georges Pelletier).

aussi, six de ses huit premières œuvres. Plus largement encore, l'association au *Devoir* représentera pour tous deux un positionnement esthétique et idéologique en faveur du régionalisme, du nationalisme et du catholicisme⁹.

Après un intervalle de quatorze ans, rempli par un mariage, trois naissances et une nouvelle réédition d'*Autour de la maison*, Le Normand fit paraître un premier roman en 1933, *Le nom dans le bronze*, puis un deuxième en 1937, *La plus belle chose du monde*. Dès lors, elle alternera nouvelles, romans, hagiographies et récits divers, jusqu'à sa mort, en 1964. Cependant, bien qu'elle eût toujours droit à une réception favorable, aucun de ces ouvrages n'éclipsa son premier livre, dont on ne fit pas moins de six rééditions¹⁰, totalisant sans doute plus de 30 000 exemplaires. Le succès de ces évocations d'enfance explique peut-être pourquoi elle est surtout vue, de nos jours, comme une écrivaine pour la jeunesse, pieuse et moralisatrice, dont Gérard Tougas trace ainsi le portrait en trois lignes : « Son premier roman [...] résume tous ceux qui ont suivi :

9. Sur les Éditions du Devoir, voir Michon (2004 : 78-84). Sur le journal lui-même, les travaux sont nombreux ; signalons ici Comeau et Desrochers (dir.) (1996) et Lahaise (dir.) (1994).

10. Les deux premières au *Devoir*, en 1918 et 1930 (cette dernière édition valut à Le Normand une médaille de l'Académie française en 1931, décernée conjointement à Léo-Paul Desrosiers pour *Nord-Sud*), la troisième en 1939 aux Éditions du Bien public, les suivantes en 1944, 1954 et 1958 aux Éditions Fides.

œuvres d'édification religieuse et nationale pour adolescents » (1960 : 204). Pourtant, la plupart de ses textes n'étaient pas, à l'origine, destinés à ce public et ne se réduisent pas simplement à leurs visées moralisatrices ou nationalistes. D'ailleurs, une régionaliste canadienne-française de l'entre-deux-guerres qui voit en Léon Tolstoï un modèle d'écrivain national, place en exergue d'un de ses romans un extrait de l'étude sur le roman russe de Voguë et cherche à emprunter à Aldous Huxley des procédés romanesques, ne saurait être aussi unidimensionnelle qu'on le penserait à première vue.

De même, on ne soupçonnerait guère, à la lecture d'*Autour de la maison* ou des récits cyclistes de *Dans la toile d'araignée*, la pugnacité de Le Normand, la somme de travail accompli pour défendre son œuvre. Or, elle s'est considérablement dépensée, mais non pas sans compter, bien au contraire, puisque ses journaux prennent souvent l'aspect de « livres de dépenses » consignnant les moindres débits et crédits encourus pour ou par l'œuvre, des lettres à écrire aux entrées d'argent, en passant par les heures de travail, les critiques publiées, etc.¹¹. Ce travail

11. Le Normand écrivit un journal intime de 1908 jusqu'à la fin de sa vie. L'ensemble de ses cahiers compose une part importante de ses archives. Dès le troisième cahier (non daté, mais sans doute écrit vers 1918-1919), elle comptabilise sur la dernière page ses heures de travail. Prenons comme exemple son cinquième cahier, où elle tient le compte, toujours aux dernières pages, des ventes et recettes de *Couleur*

« paratextuel » place au premier plan de ses rapports littéraires la nécessité de réussir, et plus exactement de vendre, et met le capital social au service du capital économique, donnant ainsi à de grands pans de sa correspondance l'apparence d'une vaste entreprise de démarchage.

Ses origines familiales auraient pourtant pu la mener sur d'autres voies. Avec l'accès aux études supérieures et les relations avec quelques figures importantes du monde intellectuel que sa sociabilité mondaine et estudiantine permettait, elle pouvait miser sur la rentabilité symbolique de son réseau social. Ainsi, elle a sans doute dû à Lozeau d'écrire comme lui des billets dans *Le Nationaliste* et *Le Devoir*, de la même façon qu'elle put écrire dans *L'Avenir du Nord* grâce à ses liens intimes avec Prévost. La volonté persistante de publier en France, chez Grasset, Plon ou Gallimard, et les démarches auprès d'intermédiaires témoignent d'ailleurs en ce sens¹².

du temps et d'*Autour de la maison*. Ainsi, en mars 1920, elle a vendu 50 exemplaires (sans doute à la Librairie de l'Action française), à 75 sous, ce qui lui rapporte 24,38 \$, 35 % étant déduits, sans doute pour la librairie. Le bilan de mai totalise 36 exemplaires, pour une rentrée nette de 17,55 \$, puis s'ajoutent 60 exemplaires en date du 26 juin, pour 29,25 \$. Moins précises, les notes pour le mois de janvier 1920 indiquent des ventes de 400 exemplaires, sans que l'on puisse deviner où ils ont été vendus. Enfin, sur une autre page, elle fait le bilan des ventes de la manière suivante : « Chez nous. 200, vendus au Devoir 200, Librairie Deom, 250 » (« Journal V », MLN-LPD, MSS 026/003/003).

12. Elle soumit *Autour de la maison* à Daniel Halévy, en 1922, dans l'espoir de le publier dans la collection dirigée par

Toutefois, bien qu'il y ait chez Le Normand une recherche manifeste de capital symbolique par l'intermédiaire d'un travail important de sociabilité, cela ne constitue qu'une faible part de sa stratégie d'ensemble. De plus, même dans les cas où elle fait le pari de la légitimation la plus prestigieuse, celle de Paris, les arrière-pensées économiques ne sont jamais loin. Ses lettres à Henri Pourrat l'indiquent assez bien : il s'agit aussi, voire surtout, de vendre des livres en France, en exploitant la sympathie de certains acteurs pour la littérature canadienne-française¹³. C'est dire l'importance, chez elle, de la logique économique. Il ne s'agit donc ni de poursuivre en solitaire une carrière entièrement vouée à l'art pour l'art, car elle dénigre cette position esthétici-

celui-ci chez Grasset, «Les Cahiers verts», celle-là même qui avait été inaugurée, l'année antérieure, avec *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon. Mais Halévy lui annonce son refus, le 1^{er} mars 1922, jugeant qu'il s'agit d'un livre «très jeune», sans construction et sans plan, mais qu'il reste ouvert à une proposition de roman (MLN-LPD, MSS 026/009/014). Elle soumit le manuscrit de *La plus belle chose du monde* à Plon, qui refusa, malgré «un don certain [et] en particulier un certain sens psychologique et une adresse indéniable dans la façon de camper les personnages en quelques phrases», en raison de la composition «assez défectueuse» (lettre signée «un administrateur», 19 août 1937, MSS 026/009/017). Elle parvint à obtenir une première publication en France à la réédition de *La plus belle chose du monde* (deux ans après l'édition originale au Devoir en 1937), avec la très modeste maison Lumières de France.

13. «Nous aimerions atteindre le public franç[ais] et avec nos petites éditions canadiennes, c'est impossible» (lettre du 22 août 1935 – Lacroix, 2010 : 84).

que, ni de mobiliser un capital social au profit de la renommée littéraire, comme le fit une Simone Routier, ni non plus de progresser par des acquis successifs en s'adressant en premier lieu aux institutions, comme le font ceux qui poursuivent la stratégie de la réussite, telle que la définit Viala.

La primauté des considérations économiques dans le discours de Le Normand sur le monde littéraire est assez remarquable. En plus de la phrase citée en introduction, un extrait de son journal ramène l'équivalence entre livres et automobiles : « L[ouvigny] de Montigny a maintenant une auto : son jury l'a payé ! » écrit-elle le 12 novembre 1932, toute à la déception de l'échec du roman de Desrosiers, *Nord-Sud*, au concours du prix David¹⁴. Cet extrait est certes caricatural mais révélateur. Pour Le Normand, la sphère littéraire est dominée par les intérêts financiers, les livres et les prix sont des produits comme les autres, soumis aux lois de l'offre et de la demande. Vendre des livres (ou un vote dans un jury) permet d'acheter une auto ou un voyage en France, comme le signale un autre extrait du journal de Le Normand : « Que le ciel en bénisse la vente, note-t-elle à la sortie du *Nom dans le bronze*, je ne tiens pas à la gloire, mais à l'argent. Je voudrais que nous allions ensemble, en famille, en France un bon été. Pour cela, il

14. « Journal IX », MLN-LPD, MSS 026/003/007.

faudrait du capital¹⁵.» Avec elle, l'écrivaine canadienne-française se fait donc ouvertement femme d'affaires, et sans vergogne, allant même jusqu'à vanter sa petite entreprise familiale à Pourrat :

Ce que vous dites au sujet des écrivains de France nous a bien intéressés. Ici, aucun écrivain ne vit non plus de sa plume. Nous n'en tirons que de très petits bénéfices. Moi, j'ai hérité d'un certain esprit des affaires, et je m'occupe de nos éditions, et je vends assez bien nos livres, en faisant appel aux communautés, qui donnent des prix, et en veillant de très près sur ce que j'appelle « mon petit commerce ». Cela amuse mon mari. C'est sur l'argent ainsi gagné que nous irons en France¹⁶.

On voit dans cet extrait une des sources probables de la logique économique : Le Normand y indique en effet qu'elle s'occupe de ses éditions ainsi que de celles de son mari. Dans les faits, elle n'en a guère le choix, dans la mesure où, pendant vingt-cinq ans, la vaste majorité des ouvrages du couple fut publiée à compte d'auteur. Comme la plupart de ses contemporains, dont Groulx, Le Normand est en effet contrainte à emprunter à un éditeur sa raison sociale, tout

15. «Journal IX», MLN-LPD, MSS 026/003/007. Entrée datée du 4 décembre 1933. Notons en passant que le voyage de Le Normand en France et en Italie, en 1920-1921, a essentiellement été financé par la vente d'*Autour de la maison* et de *Couleur du temps*.

16. Lettre du 4 décembre 1933 (Lacroix, 2010 : 52).

en assumant l'essentiel du travail de relations publiques¹⁷. Sa correspondance et ses journaux intimes constituent à cet égard une mine de renseignements pour la pratique de l'édition à compte d'auteur. Dès le 30 août 1916, Lozeau, qui pilote pour elle sa toute première édition et qui connaît le système pour l'avoir pratiqué à plusieurs reprises, lui en explique les grandes lignes :

Les conditions sont celles-ci : tu passeras au *Devoir* les commandes que tu recevras, il fera collecter, et quand les frais d'impression seront couverts, le reste t'appartiendra. Écris tout de suite aux religieuses pour savoir ce qu'elles prendront. La semaine prochaine tu écriras au Gouvernement, et j'appuierai ta demande. Tout va bien marcher. Du reste, je me porte garant des frais, qui seront bien vite remboursés. J'ai dit au gérant de préparer ton contrat pour 2000 exemplaires, format des *Lettres* de Fadette (2006 : 145).

Un conseil pratique de Lozeau dévoile à quoi se résume bien souvent l'activité de l'auteur-éditeur : l'écriture de lettres. L'écrivaine femme d'affaires que fut Le Normand ne répugnera pas à la besogne, elle qui multipliera les lettres aux critiques des journaux et revues, ainsi que les requêtes auprès des responsables des

17. Sur la pratique du compte d'auteur par les éditeurs de l'époque, voir Michon (2004 : 53-60). Sur la très active promotion de son œuvre effectuée par Groulx, voir Luneau (2003).

achats dans les collèges classiques, les commissions scolaires, les communautés religieuses ou au gouvernement. Elle note par exemple, au moment de la parution de la troisième édition d'*Autour de la maison*, en février 1930 : « Je vais commencer tout de suite des démarches pour vendre des “Autour de la maison”. Je nous mets 500 piastres sur les bras », et un mois plus tard : « Je suis affairée. J'écris des tas de lettres. Je tire des ficelles. Si l'édition peut se vendre¹⁸. » De même, en avril : « Ma 3^e édition est arrivée hier, et depuis, je ficelle, j'adresse, j'écris des lettres¹⁹. »

Sa correspondance avec Tessier donne une idée de ce commerce épistolaire assidu. Des 76 lettres conservées dans les archives Tessier, à Trois-Rivières, près des deux tiers traitent de commandes de livres pour le Séminaire de Trois-Rivières. Dans celles-ci, Le Normand sait se faire persuasive et insistante, bien que courtoise. Ainsi, dès la deuxième lettre, en mars 1919, elle écrit : « Merci de votre commande. J'ai besoin de vendre encore pas mal d'“Autour de la m[aison]” pour pouvoir éditer autre chose. Y aura-t-il des chances de commandes, en faisant une remise de 25 % – de votre côté²⁰ ? » De même, à la sortie de *Nord-Sud*, en 1931 : « [P]réparez-vous à un assaut. Je vais encore venir quêter une commande !

18. « Journal IX », MLN-LPD, MSS 026/003/007.

19. « Journal IX », MLN-LPD, MSS 026/003/007.

20. Archives Albert-Tessier, Séminaire Saint-Joseph, Trois-Rivières, P2/40.

Pour la distribution de prix²¹. » L'année suivante, de nouveau :

[J]e vous envoie ma lettre circulaire. Vous avez été bien généreux les années précédentes. Je suppose que la crise vous affecte [...] Mais j'espère une toute, toute petite commande. Si mes lettres circulaires continuent à recevoir des réponses, j'écoulerai ma troisième édition cette année²².

Et ainsi de suite jusqu'aux années 1960.

Le Normand met donc en place un circuit de distribution qui ressemble beaucoup à celui de Groulx, lequel comptait sur les réseaux cléricaux et scolaires pour écouler sa propre production. La démonstration de Luneau s'avère parfaitement convaincante, à ce sujet : comme Le Normand, Groulx se sert d'un capital social constitué et entretenu grâce à un recours quotidien à l'épistolarité afin d'atteindre le public le plus vaste possible. Tous les acteurs assurant la circulation des livres sont ainsi susceptibles d'être joints, relancés puis remerciés à chaque

21. Archives Albert-Tessier, Séminaire Saint-Joseph, Trois-Rivières, P2/40.

22. Archives Albert-Tessier, Séminaire Saint-Joseph, Trois-Rivières, P2/40. Dans le cas de Tessier, la relation se complexifiera à la fin des années 1930 quand le « préfet des études » se fera éditeur, pour la quatrième édition d'*Autour de la maison* en 1939 (avec illustrations d'Henri Beaulac). Sur Tessier, les Éditions du Bien public et le vaste réseau d'auteurs et d'appuis qui les alimente et les soutient, voir Roux-Pratte (2008).

nouveau titre. Dans l'optique de Luneau, ces démarches du chef de file de *L'Action française* s'inscrivent dans le cadre d'une stratégie du succès. Est-ce à dire que les tactiques de Le Normand procèdent de ce type de stratégie ? Dans la mesure où elle essaie d'atteindre le public et de faire ainsi sa marque dans le milieu littéraire, on pourrait répondre par l'affirmative. Toutefois, des nuances s'imposent, étant donné les déterminations infrastructurelles du monde de l'édition. Groulx, Le Normand et Lozeau, pour ne prendre qu'eux, sont tous trois dans la même situation (celle du compte d'auteur) et doivent tous trois, quelles que soient les différences entre leurs œuvres, travailler à la vente de leurs productions. De plus, tous trois souscrivent à une esthétique qui vise un public élargi, plutôt que celui, plus limité, plus bourgeois et plus urbain, des exotiques. Pour eux, être lu du plus grand nombre n'est pas une tare mais un fait de gloire. Malgré cela, leur rapport aux institutions, au scandale n'est pas le même, non plus que l'autoreprésentation qu'ils construisent dans leur correspondance.

Comme l'a montré Luneau, Groulx ne répugne nullement à la confrontation, à la polémique, dans son entreprise de conquête intellectuelle, au point de « cracher son indépendance à la face des puissants » (2003 : 46). De pair avec ce mépris ostensible de la critique et des institutions littéraires, Groulx se place par rapport au

public dans la position du guide, du prophète. Dans cette perspective, l'écriture est une forme d'action et la vente de livres, une nécessité de propagande. Le Normand, pour sa part, tout en misant d'abord sur le public, ménagera tout de même les institutions, se gardant de toute attitude tranchée, de tout geste audacieux²³. Pour elle, l'écriture est une carrière, l'idéal étant de parvenir à vivre de sa plume, attitude que l'on peut considérer assez novatrice pour l'époque. D'une stratégie à l'autre, on observe ainsi des différences sensibles. Il y a chez Le Normand un autre rapport au social, à l'économique, au littéraire que chez Groulx. Plutôt que de stratégie du succès, il faudrait parler d'une stratégie de la prospérité, ouvertement capitaliste car centrée sur un objectif d'aisance financière (lequel comprend l'achat d'une automobile et le financement d'un séjour en Europe).

Le Normand s'adapte ainsi à une condition éditoriale partagée par nombre de ses confrères, celle du compte d'auteur, et la redéfinit sous les traits de la femme d'affaires. Cela explique l'image de la commerçante, de la négociatrice projetée dans ses écrits intimes. On la voit ainsi discuter âprement et longuement du tarif d'impression proposé par les Éditions du Devoir,

23. Elle ne s'approchera de la polémique qu'à la toute fin de sa vie, lorsqu'elle voulut combattre les jeunes écrivains « scandaleusement » indifférents au catholicisme, selon elle, dont Anne Hébert.

dans une lettre où elle écrit : « Tant qu'à être "manager", je le suis²⁴. » Or, il s'agit en l'occurrence d'un livre de son mari. On aborde ici un aspect particulièrement intéressant de la situation de Le Normand, que je tiens à souligner. Femme d'affaires et épistolière acharnée, elle le fut pour deux. Dès sa première lettre à Pourrat, elle écrit : « je suis la secrétaire des deux²⁵. » Mais elle ne fit pas qu'écrire des lettres et qu'envoyer des paquets au nom de Desrosiers, puisqu'elle alla jusqu'à signer les contrats d'édition de plusieurs de ses textes à lui, devenant ainsi propriétaire exclusive des droits des *Engagés du Grand Portage* publié chez Gallimard, par exemple. Elle fut donc pleinement, et doublement, femme d'affaires littéraires.

Toutefois, deux sources de tension viennent tirailler cette image, dans ses journaux et sa correspondance. La première, qui tient presque de l'ordre du refoulé, vient du désir vif mais étrangement inavouable de devenir un véritable écrivain. Aux alentours de Pâques, en 1919, elle note dans son journal : « Je voudrais bien être un très grand écrivain, savoir observer, fouiller, décrire, mais je sens que je suis plus mon âme de

24. Double de la lettre du 26 février 1931 à Georges Pelletier, du *Devoir*; MLN-LPD, MSS 026/008/017.

25. Lettre du 15 janvier 1933 (Lacroix, 2010 : 42). Elle employa une formule quasi identique dans une lettre à Tessier, deux ans plus tôt : « Je suis le secrétaire de la famille » (16 mars 1931, Archives Albert-Tessier, Séminaire Saint-Joseph, Trois-Rivières, P2/40).

femme tendre attentive, et que les sentiments occuperont plus, toujours, que la littérature²⁶», esquissant ainsi une opposition de principe entre la sentimentalité féminine et le caractère sérieux, documenté, de la grande littérature. Près de dix ans plus tard, en 1928, elle exprime à nouveau ce souhait : « Ah ! Dieu, si j'écrivais plus, si j'écrivais plus, si j'étais un grand, grand écrivain²⁷ », mais c'est cette fois pour s'accuser de ne pas écrire assez, de ne pas travailler assez régulièrement sa littérature. Elle pose ainsi ce rêve comme impossible, tant à cause de ses limitations personnelles que du fait de sa « nature féminine ». Tout se passe ainsi, chez Le Normand, comme si la dénégation portait sur la valeur symbolique, et non pas sur la valeur économique de la littérature, comme si le tabou portait sur les rêves de prestige et non pas sur le commerce des livres. Sous la femme d'affaires, il y avait une femme de lettres bien incertaine de son talent, en définitive. Ou, pour le dire autrement, l'habitus bourgeois de la sociabilité « efficace », du « commerce épistolaire », de la comptabilisation et de la capitalisation l'emporte sur l'image, fantasmatique, de la femme de lettres entièrement dévouée à son art. Pire encore, la comptabilisation l'amène à juger qu'elle ne consacre pas assez d'heures à l'écriture.

26. « Journal IV », MLN-LPD, MSS 026/003/002.

27. « Journal IX », MLN-LPD, MSS 026/003/007.

Les enjeux propres à la place de la femme, dans la famille comme dans le monde littéraire, constituent la seconde source majeure des tiraillements mettant à mal l'image bien lisse de la femme d'affaires. Rendant visite, en 1920, à une amie enceinte de son premier enfant, Le Normand exprime à son retour l'inquiétude qui point en elle : « quand je serai maman et maîtresse de maison, aurai-je ce souci, ce regret, de ne pas écrire²⁸ ? » Une fois mariée et mère de famille, elle tiendra une comptabilité serrée des heures consacrées à l'écriture, dans laquelle s'opposeront bien souvent la femme de lettres et la femme de maison. Bien loin d'avoir une chambre à elle, elle écrira par exemple : « J'ai fait des tartes, pour faire plaisir à Paulo [surnom de son mari]. Mon avant-midi y a passé. Mon roman peut se reposer²⁹. » Ce conflit, intériorisé, se trouvera brutalement exprimé par Claude-Henri Grignon et Albert Pelletier, dans leurs lettres à Le Normand. Le premier écrit ainsi, le 22 juin 1938 :

28. Entrée du 27 janvier 1920, « Journal V », *op. cit.* Est-ce un hasard si elle se marie relativement tardivement, pour une femme de son époque, soit à 27 ans, et seulement après avoir publié ses deux premiers ouvrages ou doit-on y voir une hésitation entre les rôles d'écrivaine et de mère (opposition qui sert de trame, d'ailleurs, à son roman *La plus belle chose du monde*) ? Chose certaine, après son mariage, en 1922, elle fut accaparée par la vie familiale (elle fut rapidement mère de trois enfants, dont une fille lourdement handicapée) et ne publia de nouvel ouvrage qu'après onze ans, en 1933.

29. Entrée du 6 déc[embre], sans doute 1928, « Journal IX », MLN-LPD, MSS 026/003/007.

« Je veux la femme à sa place, dans son rôle. Les arts ne lui sont pas interdits. Elle a le droit de s'en occuper à la condition que son mari ne manque de *rien*. [...] Le mari doit passer avant tout³⁰. » Quant au second, guère plus nuancé ou délicat, il déclare : « [c]hère madame, ne tenez donc pas à mon estime "comme écrivain" : je vous jure que je vous estime cent fois plus dans l'intimité de vos lettres et mille fois plus dans votre besogne quotidienne de vraie femme³¹. » Qu'elle soit vue comme bas-bleu, avec les accusations de dilettantisme et de légèreté de la part des écrivains « de vocation », ou qu'elle tente d'en faire une carrière, ce qui menace alors la division sexuelle du travail, en littérature comme ailleurs, la femme de lettres est ainsi constamment renvoyée à l'intimité, à son statut de femme ou de « femme de », surtout si le mari en question est lui aussi écrivain. On comprend dès lors que beaucoup aient choisi de retarder le plus possible leur mariage, pour éviter de sacrifier la plume au torchon.

Le cas de Le Normand femme de lettres et femme d'affaires soulève ainsi de multiples questions sur les stratégies littéraires ouvertes aux écrivaines de son époque, sur les relations à l'argent et à la sociabilité des femmes et sur les

30. MLN-LPD, MSS 026/009/013.

31. Lettre du 22 décembre 1933, MLN-LPD, MSS026/009/010.

discours accompagnant condition et écriture des femmes. Tirillée entre les considérations moralisatrices ou nationalistes, héritées du régionalisme, la commercialisation des œuvres et la recherche, malgré tout, de légitimité esthétique, tantôt individuelle tantôt « conjugale », l'activité littéraire de Le Normand n'apparaît guère novatrice, à première vue. Or, il s'agit sans doute du premier cas d'écrivaine québécoise ayant ouvertement cherché à vivre de sa plume. Sous des dehors conventionnels, la stratégie littéraire qu'elle adopte apparaît ainsi nettement novatrice sur le plan professionnel. Une telle démarche implique, comme on l'a vu, un lourd travail épistolaire, effectué le plus souvent au nom du couple. Certes, il est habituel de voir les femmes être chargées de la sociabilité familiale, devant en particulier œuvrer à soutenir, par ce moyen, la carrière du mari (c'est bien souvent l'objectif premier d'un salon). Toutefois, on voit bien rarement un écrivain comme Desrosiers se délester aussi de la part proprement littéraire de sa sociabilité. Comment imaginer, par exemple, un André Gide, un Paul Valéry, un Louis-Ferdinand Céline laisser leurs femmes écrire aux collègues et aux éditeurs, voire signer leurs contrats ? Faute de travaux, cependant, on ne peut que difficilement établir si le rôle d'agent littéraire joué par Le Normand fut exceptionnel. Le cas des couples d'écrivains pourrait à cet égard offrir un objet d'étude particulièrement intéressant. Enfin, si

l'image de la mère canadienne-française chargée des cordons de la bourse est bien connue, au point de friser la mythification, on peut se demander si beaucoup d'épouses de l'époque de Le Normand poussaient cette fonction économique jusqu'à gérer complètement l'entreprise familiale. Quitte à pousser un peu l'interprétation, on pourrait avancer, en somme, que Le Normand concilia, malgré elle, une idéologie conservatrice et nationaliste avec une pratique économiquement libérale (individualiste et capitaliste) de la littérature. De même, elle semble avoir intériorisé le discours de domination masculine tout en acquérant, par sa prise en charge du capital social familial, un certain pouvoir sur la carrière de son époux. À divers endroits, d'ailleurs, ses romans ou son journal portent trace de ces contradictions entre bonheur individuel et destin collectif, rêve de réussite littéraire et dévouement pour l'autre. Dire qu'elle était en quelque sorte une féministe pragmatique doublée d'une antiféministe idéologique serait absurde, mais pointerait dans la bonne direction, en amenant à voir que, dans son irréductible volonté d'écrire et de faire de cette activité un travail rémunéré, Le Normand esquissait un personnage bien éloigné des rôles traditionnellement dévolus à la femme dans le Québec de l'époque, celui de l'écrivaine-femme d'affaires.

BIBLIOGRAPHIE

- BOURDIEU, Pierre (1992), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.
- COMEAU, Robert, et Luc DESROCHERS (dir.) (1996), *Le Devoir, un journal indépendant, 1910-1995*, Québec, Les Presses de l'Université du Québec.
- LACROIX, Michel (2009), «Le "galérien du style" et le "grand jeu" de "l'interviewe"», *Études littéraires*, vol. 40, n° 2 (été), p. 109-125.
- LACROIX, Michel (2010) (éd.), *Des «Amitiés paysannes» à la NRF. Henri Pourrat, Michelle Le Normand et Léo-Paul Desrosiers. Correspondance 1933-1959*, Québec, Éditions Nota bene.
- LAHAISE, Robert (dir.) (1994), *Le Devoir: reflet du Québec au xx^e siècle*, Montréal, Hurtubise HMH.
- LOEFFELHOLZ, Mary (2004), *From School to Salon: Reading Nineteenth-Century American Women's Poetry*, Princeton, Princeton University Press.
- LOZEAU, Albert (2006), *Lettres à Marie-Antoinette*, éditées par Michel Lemaire, Québec, Éditions Nota bene.
- LUNEAU, Marie-Pier (2003), *Lionel Groulx. Le mythe du berger*, Montréal, Leméac.
- MICHON, Jacques (2004), *Histoire de l'édition littéraire au Québec au xx^e siècle*, vol. I: *La naissance de l'éditeur, 1900-1939*, Montréal, Fides.
- ROUX-PRATTE, Maude (2008), «*Le Bien public* (1909-1978): un journal, une maison d'édition, une imprimerie. La réussite d'une entreprise mauri-

cienne à travers ses réseaux». Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal.

TOUGAS, Gérard (1960), *Histoire de la littérature canadienne-française*, Paris, Presses universitaires de France.

VIALA, Alain (1985), *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la vie littéraire à l'époque classique*, Paris, Minuit. (Coll. « Le sens commun ».)

Marie-Pierre Gagné

Cégep de Lévis-Lauzon

« TU SERAS JOURNALISTE »
DE GERMAINE GUÈVREMONT.
AVATAR DU PARCOURS
D'UNE ÉCRIVAINNE
DE LA FIN DES ANNÉES 1930

En mars 1938, dans le premier numéro de la revue féminine rurale conservatrice *Paysana*¹, paraît un conte au nom aujourd'hui évocateur en littérature québécoise : « Les survenants ». Son auteure alors inconnue, la journaliste Germaine Guèvremont, s'inscrit sans le savoir dans l'histoire littéraire et confirme que l'exercice du journalisme, pour les femmes surtout, apparaît

1. Cet article est tiré de notre mémoire de maîtrise paru en 2008 : « « Aussi belle fille [...] que Maria Chapdelaine » : la littérature dans la revue féminine rurale *Paysana* (1938-1949) ». La revue, fondée et dirigée par Françoise Gaudet-Smet, participe activement à la vie littéraire de son époque ; elle produit en effet en abondance des textes littéraires, publie une certaine forme de critique et contribue de plus à la diffusion de la littérature par l'édition. La production littéraire dans ses pages peut être reçue comme participant à la littérature régionaliste.

souvent comme l'étape première vers la formation concrète de l'écrivain et la formulation d'un projet d'écriture. Guèvremont maîtrise les bases du journalisme lorsqu'elle arrive à *Paysana*, mais c'est dans ses pages qu'elle publie ses premiers textes de fiction. D'ailleurs, à mesure que son œuvre dans le périodique se diversifie, on sent que le besoin de subsistance fait place à un véritable projet d'écriture formulé par les différentes formes que Guèvremont expérimente. En effet, les premiers textes que Guèvremont offre à la revue sont des récits brefs régionalistes qui s'adressent aux femmes. Parallèlement, elle fait paraître des articles plus référentiels où s'insère parfois la fiction et qui, pour certains, cherchent à conforter sa « vocation » d'écrivaine par la valorisation de modèles féminins atypiques. Une deuxième forme littéraire fait son apparition au sein de *Paysana* qui nous permet de constater la formation d'un projet d'écriture véritable chez Guèvremont : un roman-feuilleton semi-autobiographique intitulé « Tu seras journaliste ». Le discours donné à lire dans ce texte sur la pratique d'écriture des femmes, l'inscription de son personnage, Caroline Lalande, dans la généalogie de l'écriture féminine, les thèmes et l'installation d'un point de vue féminin sont autant d'éléments qui font de « Tu seras journaliste » un cas intéressant de l'histoire littéraire des femmes qui tend vers la modernité.

Particulier est le cas de ce roman-feuilleton inédit, livré en 18 épisodes dans *Paysana*, d'avril 1939 à octobre 1940. Le texte de Guèvremont s'ouvre sur une tentative de suicide de la protagoniste Caroline Lalande. Le juge lui offre alors de se rendre à l'Anse-à-Pécot où elle travaillera au journal *La Voix des érables*. Elle devient également correspondante pour *Le People* de Montréal, mais la jeune femme ne trouve pas la gloire et le bonheur souhaités dans son nouveau métier. Elle retourne finalement dans sa campagne où elle retrouve son amoureux d'autrefois, Arcade Boisjoly. Heureusement pour les lectrices de *Paysana*, les déboires de la jeune femme dans le monde du journalisme auront finalement raison de son entêtement. Le roman-feuilleton peut ainsi s'intégrer à l'idéologie de *Paysana*. Cependant, pour une première fois dans l'écriture de Guèvremont, une tentative de s'aventurer vers des sentiers plus «modernes» se fait sentir, mais le dénouement de son roman montre clairement que cette allée n'est pas à privilégier dans une revue au caractère idéologique conservateur fortement marqué². D'ailleurs, le sous-titre

2. Nous ne possédons pas d'information sur la date d'écriture du roman-feuilleton ni sur l'intention de Guèvremont de le publier sous forme de roman. Guèvremont même ne semble pas le considérer dans son œuvre, les critiques non plus d'ailleurs. De tels renseignements auraient pu éclairer notre réflexion, mais ce silence semble toutefois appuyer notre idée selon laquelle ce roman-feuilleton fait figure d'exception dans l'œuvre guèvremontienne.

« Étude de la vie réelle » apparaît dès la cinquième tranche du feuilleton. Marquées de cet argument d'autorité, la visée didactique et l'intention documentaire peuvent prendre le dessus sur l'autobiographie, car la similitude de parcours (journalistique) entre Guèvremont et son double à peine caché, le personnage de Caroline Lalande, est frappante. Yvan G. Lepage qualifie d'ailleurs le texte de « feuilleton semi-autobiographique » (1998 : 41). Il reste, comme le mentionne Lucie Joubert dans le seul article publié consacré à « Tu seras journaliste », que Guèvremont offre dans son roman « une écriture méconnue, qui tranche avec celle à laquelle elle a habitué ses lecteurs » (2006 : 215). Si l'écriture semble quelque peu maladroite, encore hésitante, elle instaure une pause, voire une coupure, entre les contes du terroir publiés dans *Paysana*, la publication du recueil *En pleine terre* (1942a) et plus tard les deux romans³.

VERS UNE PAROLE AUTONOME⁴

Le journalisme pratiqué par les femmes et la projection de l'écriture au féminin, comme le

3. Lepage affirme que « Tu seras journaliste » « renoue avec la veine sombre de la plupart des courts articles que « Janrhève » (pseudonyme auparavant employé par Guèvremont) avait jadis fait paraître dans *l'Étudiant* et *la Patrie* » (1998 : 34).

4. En référence à l'article de Lucie Robert, « La naissance d'une parole féminine autonome dans la littérature québécoise » (1987).

titre «Tu seras journaliste» l'indique, sont au cœur du roman-feuilleton. Guèvremont oscille cependant entre deux opposés : tantôt l'écriture s'avère, d'un point de vue féminin, une activité libératrice et valorisante, tantôt elle se heurte à la représentation sociale qu'en ont principalement les hommes. Littéralement, c'est à une tentative de prise de parole féminine que l'on assiste dans «Tu seras journaliste», à une appropriation du langage de la part du personnage principal, Caroline Lalande. Effectivement, la jeune Lalande, à l'instar de la réelle Guèvremont, se frayera progressivement un chemin dans le monde du journalisme, et nous tenterons de montrer comment, par l'écriture, mais aussi par la parole, elle revendique son autonomie. En empruntant certaines notions à un article de Lucie Robert (1987), nous verrons comment cette prise de parole tente de construire son propre point de vue féminin.

CAROLINE LALANDE : UN ÊTRE D'EXCEPTION

Caroline Lalande a quitté son métier d'institutrice pour se rendre à Montréal dans le but de devenir journaliste et ainsi «pénétrer au cénacle de la culture» («Tu seras journaliste», avril 1939 : 12)⁵. Elle est d'abord mue par de grandes ambitions :

5. Dorénavant, les renvois à ce roman-feuilleton seront signalés par la mention TSJ, suivie du mois de la parution dans *Paysana* et du numéro de la page.

Pendant des mois, elle se sentit porter par une force secrète ; elle vaincrait tous les obstacles pour puiser dans l'eau vive, à la source de l'inspiration, des vocables et une histoire qui enchanteraient l'univers. Déjà des mots doux miraient dans son idée... fraîcheur, cil, les plus doux de tous » (TSJ, avril 1939 : 12).

Mais la réalité, cette « rogneuse d'ailes », la rattrape et plus que l'échec de sa quête professionnelle, ce sont les hommes qui sont avant tout pointés du doigt comme responsables, car « moins rares que les dieux sont les hommes de chair qui exhortent les belles filles à autre chose qu'à la littérature [...] » (TSJ, avril 1939 : 12). Seule et face à cet échec, Caroline Lalande tente alors de se suicider. D'entrée de jeu – ce discours a lieu dans la première colonne de la toute première tranche du feuilleton –, le processus littéraire est sublimé, même déifié :

dieux-auteurs que l'Art conviait à certaines heures à dispenser une prose surnaturelle, sorte de manne que des sujets-lecteurs s'arrachaient avant le jour ; dieux-critiques qui, d'une plume impartiale, rendaient des jugements sans appel (TSJ, avril 1939 : 12).

En juxtaposant le « dieu » littéraire à l'homme « de chair » pour mieux en montrer l'opposition, Guèvremont s'inscrit dans la même mouvance que les poètes de l'entre-deux-guerres dont parle Robert, celles qui « [...] recréent l'homme à l'image de leurs attentes et de leurs aspirations, portant,

par là même, un jugement fort sévère sur les hommes réels de leur entourage » (1987 : 105). Caroline Lalande est déçue par les hommes.

Ainsi s'ouvre le seul roman-feuilleton en carrière de Guèvremont, sur une tentative de suicide. Ce geste marque de fait la protagoniste d'une tache qui « n'est pas le résultat d'un accident mais celui d'une "faute", tout en demeurant une marque qui [la] rend socialement inacceptable [...] », comme Angéline de Montbrun et Didi Lantagne, protagonistes respectives des romans *Angéline de Montbrun* (1882) et *La chair décevante* (1931) étudiés par Lucie Robert (1987 : 106). Caroline Lalande est dès lors un être d'exception qui, bien que n'ayant pas commis la même « faute » que Didi Lantagne, doit « surmonter sa méfiance et [...] retrouver une respectabilité en même temps qu'un nom [...] » (Robert, 1987 : 106). S'adressant à Dieu avant de passer à l'acte, Caroline Lalande est consciente de sa marginalité : « Vous m'avez fait don d'une sensibilité qui m'a causé bien des déboires » (TSJ, avril 1939 : 12). Guèvremont place alors son personnage devant une quête qui, étrangement, est elle aussi socialement marginale et ressemble pour beaucoup à sa propre trajectoire : pour racheter sa faute, le juge offre à Caroline de devenir journaliste, d'« [ê]tre quelqu'un aux yeux des autres [...] ». À l'Anse-à-Pécot, vous serez Caroline Lalande, jour-na-lis-te » (TSJ, mai 1939 : 29). C'est déjà beaucoup pour un personnage, dans un

feuilleton donné à lire à des femmes des milieux ruraux. Voyons comment, dans un premier temps, la quête est une réussite.

LE POUVOIR DES MOTS

L'écriture – le journalisme en est la première forme – évolue donc pour ce personnage féminin en même temps que la parole prend forme. D'une impossibilité de parler à une prise de parole progressive qui s'incarne dans l'écriture d'un radio-roman autobiographique, la jeune Caroline Lalande, toujours tourmentée, chemine dans le monde du journalisme féminin. Dans son adresse à Dieu, elle souligne son incapacité de parole, qui s'oppose à sa sensibilité :

J'aurais extériorisé, j'aurais crié et ce cri même m'aurait rassurée. Au lieu de cela, le silence, toujours le silence, rien que le silence. [...] Dès mon jeune âge, quand je reçois cette poupée féerique, mille fois plus belle que celle que j'espérais, je n'ai pas eu de mot pour dire mon émerveillement [...] Et pourtant, y a-t-il une femme sur la terre qui a vibré plus que moi, dans son âme, à la vue des splendeurs naturelles [...] (TSJ, avril 1939 : 12).

Cette image de l'impossible parole, celle d'un cri étouffé, s'opposera toujours à la parole facile qui accompagnera les réussites littéraires du personnage.

Caroline fait d'abord siens les mots des autres, en attente d'extérioriser cette sensibilité dont elle se sait porteuse. Les mots ont alors un pouvoir énorme ; c'est en effet à un extrait de roman que pense l'héroïne lorsqu'elle décide de passer à l'acte : « Le mot du héros d'un roman de Jack London lui montait à l'esprit : "Ce n'est pas la mort qui est terrible, c'est la vie !" Elle se suiciderait » (TSJ, avril 1939 : 12). Refusant de profaner cette activité sacrée qu'est l'écriture, Caroline ne veut laisser aucune lettre expliquant son geste : « Pas une ligne, pas un mot écrit ne signerait son arrêt de mort volontaire » (TSJ, avril 1939 : 12). Ses sentiments sont réconfortés par la littérature : « Mademoiselle, des raisons de vivre, quand on croit n'en plus avoir, on en crée. [...] Laissez à Mauriac et aux autres littérateurs ce scepticisme qui ne sied pas à votre âge [...] » (TSJ, mai 1939 : 28). C'est encore à un livre que pense Caroline lorsqu'on lui annonce qu'elle sera journaliste :

Quelque chose battait de l'aile étrangement en son cœur. Stefan Zweig, dans « Érasme », prétend que le destin, en ses grandes manifestations, se fait toujours précéder par quelque message mystérieux (TSJ, mai 1939 : 29)⁶.

6. Guèvremont donne la même référence dans une conférence publiée dans *Paysana* en 1943, « La découverte de Sorel en 1926 » : « Stefan Zweig, l'auteur d'« Érasme », prétend que le destin, dans les grandes manifestations de l'existence, se fait toujours précéder par un message mystérieux. Il faut croire que ma carrière de journaliste ne devait pas être

La jeune femme est d'emblée associée à la littérature, ce qui en dit long sur ses ambitions.

Lorsqu'elle arrive à *La Voix des érables*, elle trouve en la personne de Noé Dulac, propriétaire du journal, un allié autant qu'une oreille attentive et un homme à la parole réfléchie : « Caroline avait devant elle un être rare : quelqu'un qui écoute » (TSJ, juillet 1939 : 7). C'est après avoir fait connaissance avec Philippe Dulac, son fils et son contraire, qu'«[à] son insu, une révolution se levait en elle » (TSJ, août 1939 : 10), nous apprend le narrateur. Le moment est encore au silence, mais de façon constructive cette fois : « Pour le moment, elle se contentait de sourire et de mettre des fleurs sur les pupitres, de ces boutons d'or lumineux comme le soleil. Mais plus tard ? » (TSJ, août 1939 : 10).

L'EXPÉRIENCE MYSTIQUE

Sublimée, l'expérience de l'écriture apparaît comme mystique et libératrice : « Soudain à travers les couches profondes où reposent les voix qui nous guident, une voix s'éleva, mince d'abord comme un filet d'éclaircie puis pareille à rayon de lumière » (TSJ, novembre 1939 : 7). Les mots viennent enfin :

marquée du signe de la gloire car le matin de mon entrée dans le journalisme, je ne reçus aucun signe de l'autre monde » (1943 : 6). Cette confidence, qui lie incontestablement l'écrivaine à son personnage, en marque par le fait même sa différence.

Dans un appel à la jeunesse paysanne à ne pas désertier la campagne, elle lançait à tous vents le cri d'un cœur ardent dont l'accent ne trompe pas ; une longue plainte qui déchire l'air et qui, longtemps après qu'elle s'est tue, prolonge son écho dans les âmes, ainsi que les coquillages enclos dans leur spirale de nacre le bruit de la mer. [...] L'aube pointa, le jour parut et bientôt le soleil glissa dans la chambre. Caroline écrivait toujours. Elle ne ressentait ni le froid, ni la faim, ni les larmes ruisselantes, tant son esprit était complètement dégagé de son corps. Pour la première fois elle venait de connaître la joie pure de la création (TSJ, novembre 1939 : 13).

La parole se matérialise, en témoigne le champ lexical du cri. Comme l'expérience mystique, l'écriture est un bonheur individuel lorsqu'elle est pratiquée de façon confidentielle, car n'ayant pas signé l'éditorial de son nom et malgré les lettres reçues au journal qui « prédis[ent] au jeune journaliste une brillante carrière », Caroline reste seule :

[q]ui le comprendrait [son bonheur]? Seule, devant l'humble image de la Madonne bleu-ciel qui ornait son pupitre, elle s'agenouilla et enferma toute sa joie dans une simple invocation : Notre-Dame des Neiges, protégez-moi ! (TSJ, novembre 1939 : 13).

Le littéraire est encore associé au religieux. L'épisode donne à Caroline une certaine assurance qui, toujours lorsqu'elle est seule et sans obstacle

(M. Dulac lui a confié la direction du journal alors que son patron, Philippe, est à l'hôpital), trouve la parole. Elle se surprend même à répondre à une dame dont l'histoire ne lui plaît pas : « Vous m'en direz tant ! Les mots avaient bondi malgré elle » (TSJ, janvier 1940 : 5).

Prendre la parole pour Caroline, c'est aussi être reconnue. Plus que le geste de l'écriture qui s'avère libérateur, signer de son nom véritable revêt une certaine importance. À l'instar de Guèvremont qui signait du pseudonyme Janrhêve ou ne signait rien du temps où elle travaillait avec son cousin Claude-Henri Grignon, tout comme les premières écrivaines de fiction qui faisaient leur entrée dans la sphère publique sous un pseudonyme simple, Caroline écrit sous le nom fictif d'Agathe. Sa prise de parole atteint son apogée lorsqu'elle demande enfin à son patron d'inscrire son nom sur la page féminine du journal :

Quand les choses se furent calmées, elle [Caroline] voulut en profiter pour parler à Philippe d'un projet qui la tenait depuis longtemps. Puisque les femmes signaient, pour la plupart, leur nom en toutes lettres, pourquoi continuerait-elle à se servir d'un pseudo qui ne l'identifiait guère ? Que pensait-il de l'idée de mettre au haut de la page des dames : Directrice, Caroline Lalande (TSJ, septembre 1940 : 21).

Essuyant un refus de la part de Philippe, suivi d'une insulte, Caroline s'écrit :

Lâche ! [...] La colère qui avait si souvent grondé en elle éclata. Elle, la silencieuse, la femme de peu de mots, ne parvenait pas à tout dire : la protection, l'aide, l'esprit de camaraderie que Philippe lui avait toujours refusés depuis la mort de M. Dulac, père, se bornait à lui accorder, comme une grâce, le strict nécessaire ; l'équivoque dont il avait entouré ses écrits afin d'en bénéficier au besoin. Même les bandits, dit-elle, ont un code d'honneur et celui qui triche paie, de sa vie, sa trahison (TSJ, septembre 1940 : 21).

Mais Philippe reste de glace. Si la fin du roman marque l'échec du projet journalistique et l'abandon de Caroline, alors que l'intrigue est déplacée de la quête d'une reconnaissance sociale vers une histoire d'amour, l'épisode aura tout de même eu l'effet souhaité, bien que Caroline le considère comme tardif. On souligne en effet son départ du journal en dévoilant son identité en première page :

Nos lectrices apprendront avec regret sans doute le départ de Mademoiselle Caroline Lalande. Depuis qu'elle est en charge de la rédaction à «La Voix des Érables», nous avons vu l'intérêt de nos lecteurs augmenter considérablement. Sous le pseudo d'«Agathe», elle fut l'auteur de nombreux billets et de plusieurs articles éditoriaux. Les fréquentes reproductions dont ils furent l'objet de la part de

confrères témoignent hautement de la valeur de ces écrits. Nous tenons donc à remercier publiquement Mademoiselle Lalande et à lui souhaiter succès et prospérité (TSJ, octobre 1940 : 24).

Le roman de Guèvremont, par son sujet, son personnage principal et le point de vue autonome donné à celui-ci, semble bel et bien dépasser l'écriture marginalisée des femmes dont parle Robert. Il tente, jusqu'à un certain point, d'assumer la « fonction esthétique du littéraire » (Robert, 1987 : 102). Bien que Caroline ne résolve pas à première vue la contradiction qui caractérise son activité créatrice, c'est-à-dire qu'elle participe au projet collectif nationaliste et conservateur dans l'espace public traditionnellement réservé aux hommes, on sent dans le texte de remerciement une mince victoire : on s'adresse en premier lieu aux « lectrices », on termine en mentionnant la reproduction de ses articles par des « confrères » et on la remercie « publiquement ». On lui concède pour cette fois le politique et la considère dans la sphère publique. Vraisemblable, sa trajectoire endosse un pan de l'histoire littéraire des femmes.

UNE PAROLE RÉPRIMANDÉE

Si la parole de Caroline trouve un interlocuteur principalement chez les femmes, il en est autrement de la part de certains personnages

masculins, avatars de la représentation sociale de l'écrivaine à l'époque où Guèvremont écrit le roman-feuilleton. Ainsi, la jeune protagoniste se heurte souvent à cette non-reconnaissance de la femme écrivaine de la part d'une société qui voudrait voir la femme endosser son rôle traditionnel : être épouse et mère, confinée dans la sphère privée et domestique.

UN CONFLIT AMBIGU

Philippe Dulac, directeur du journal, porte en lui la plupart des préjugés à l'égard des femmes écrivaines. Bien que son univers semble attirant, car il représente la « culture » que Caroline veut percer, il incarne aussi la déception de celle-ci par rapport à l'univers masculin. Si bien qu'à plusieurs reprises, la nature de leur relation semble ambiguë et le rapport patron-employé se transforme en rapport homme-femme qui se traduirait par une relation d'amour-haine. Philippe Dulac représente l'opposé de Caroline par son éducation et son statut, tout un monde inconnu des femmes que dans sa quête d'autonomie, elle finira par mépriser. D'abord impressionnée par ce « seigneur des romans de Maryan », elle s'en méfie aussitôt : « [c]ombien suffisant et saturé de sa formation classique. » Le fossé littéraire qui les sépare s'incarne dans la bibliothèque de celui-ci : « Il tirait une grande vanité de sa bibliothèque. [...] Avec condescendance, il sortit

un Martin du Gard, un Sweig, un Green et d'un index élégant, il lui en signala deux ou trois autres. Il en parlait d'abondance». Il prête quelques livres à Caroline, qui «fondit de joie à l'idée de frayer avec ses dieux» (TSJ, août 1939 : 10). Mais les pages de ses livres ne sont pas découpées, le personnage est faux.

Figure d'autorité, Philippe est aussi trouble-fête et s'oppose toujours à la prise de parole de Caroline, refusant qu'elle devienne journaliste, contrairement à son père qui «[voyait] d'un bon œil une femme prendre une part active à la vie du journal» (TSJ, mai 1939 : 28). Ainsi, lorsque son employée lui demande d'écrire un billet sur une partie de chasse avec les Bonneville, Philippe s'indigne : «Un billet sur un sujet aussi pâle? [...] Les femmes, dit-il, sont tout en admiration devant les pommiers en fleur. [...] Pas de fanfreluches pour rien» (TSJ, septembre 1939 : 8). Caroline se tait, ce qui ne fait qu'agrandir sa frustration :

Depuis trois mois elle s'efforçait d'être mieux qu'une buraliste ; elle cherchait à ranimer la rédaction ; aux expressions ternes elle insufflait de la couleur. Mais à la moindre tentative de changement sérieux, elle se heurtait à un mur d'orgueil : elle pourrait suggérer, insinuer, mais décider, jamais ! Monsieur le directeur n'avait besoin de personne. Sans lui être ouvertement hostile, Philippe ne perdait pas une occasion d'affirmer sa priorité sur Caroline [...] (TSJ, octobre 1939 : 6).

Lorsqu'il n'utilise pas le silence pour faire comprendre à Caroline la place qui lui revient, Philippe utilise l'insulte : « le nom de Caroline Lalande n'a rien dont un journal puisse se glorifier », dit-il en faisant allusion à sa tentative de suicide (TSJ, septembre 1940 : 21). Et puis, en signe de l'indifférence que lui inspirent les ambitions de la jeune femme, sa première et son avant-dernière paroles dans le roman (bien que la dernière soit pour la traiter de folle) font référence à son métier d'institutrice : « Il paraît que la maîtresse d'école est arrivée ! » (TSJ, juillet 1939 : 11) et « Espèce de maîtresse d'école ! » (TSJ, septembre 1940 : 21). Il ramène ainsi Caroline à sa condition première, tout en lui refusant le titre de journaliste et même celui d'employée.

Un autre personnage fait étrangement son apparition à la septième tranche du feuilleton, par le souvenir cette fois, et incarne lui aussi la réticence de l'univers masculin à la venue des femmes dans l'espace public : l'amoureux d'autrefois, Arcade Boisjoly.

À CHACUN SA SPHÈRE

Quand, pour la première fois, à la septième tranche du feuilleton, le lecteur découvre la présence d'un amoureux abandonné dans le passé de Caroline Lalande, l'intrigue prend un nouveau tournant. En effet, jusque-là, il ne faisait aucun doute que la quête de Caroline Lalande était

celle d'une reconnaissance dans le milieu du journalisme. Cependant, avec l'arrivée d'Arcade Boisjoly dans l'histoire, le choix de Caroline se décuple : va-t-elle renoncer à son métier de journaliste, c'est-à-dire abandonner le combat contre Philippe, pour retourner vivre à Notre-Dame-des-Neiges et se marier avec Arcade Boisjoly ? Ce déplacement de l'intrigue, qui n'est pas sans atténuer la cohérence du texte, vient ajouter une voix supplémentaire aux tourments de Caroline et place le roman-feuilleton dans le sillon du terroir. Le schéma tant répété de *Maria Chapdelaine* (1916) fait son apparition : même si Caroline affirme ne pas aimer Philippe, il est clair qu'elle doit faire un choix entre lui, homme de la ville, et Arcade, paysan. C'est d'ailleurs après une réflexion de Caroline à propos de Philippe qu'Arcade fait son apparition dans le récit, plaçant les deux hommes sous le même rapport :

Quel contraste avec le brave garçon, le gros Arcade tout d'une pièce, équarri à la hache, qu'elle avait délaissé [...]. Quand elle lui avait appris son dessein de partir, d'aller à la ville fréquenter la bonne société, rencontrer du monde instruit, qui parle bien, revivre la vie... des dieux, il l'avait mise en garde : Méfie-toé Caroline. Les hommes rôdent autour des filles comme les étourneaux au dessus d'un champ. Pauvre Arcade ! Elle n'avait vu de lui que ses habits grossiers [...] (TSJ, octobre 1939 : 6).

Le lecteur apprend même, de façon surprenante, qu'il était une des causes de son suicide :

Si une rencontre avec deux paysannes de Desneiges ne lui eût appris la sympathie d'Arcade pour la nouvelle institutrice, elle serait peut-être retournée là-bas en toute confiance et elle n'eût pas attenté à ses jours. La pensée de Caroline voyageait de Philippe à Arcade (TSJ, octobre 1939 : 6).

Encore, le doute plane sur la relation entretenue avec Philippe à qui s'oppose l'honnête paysan, gardien des valeurs traditionnelles et qui serait fier d'avoir Caroline pour femme :

Tu m'empêcheras pas de penser que la plus grande gloire pour une femme qui a tout son bon sens, ça sera toujours d'avoir un bon mari... de le garder bon ; d'élever des enfants en santé et d'être reine et maîtresse dans une maison propre (TSJ, octobre 1939 : 6).

Si l'on respecte la logique de *Maria Chapdelaine*, la fin du roman est déjà écrite. L'idéologie d'Arcade, calquée sur celle que véhicule paradoxalement la revue *Paysana* dans laquelle le feuilleton est publié, s'oppose donc elle aussi à la femme écrivaine.

L'ÉCHEC DE LA PAROLE

Le dernier épisode du roman-feuilleton, publié en octobre 1940, agit comme un reflet du

premier et nous ramène à Montréal, ville « mirageuse », ville de l'échec. La description particulièrement sombre de la ville annonce l'échec de la parole autonome, le retour à Notre-Dame-des-Neiges et donc le triomphe du terroir. Venue y vendre son feuilleton radiophonique autobiographique – la mise en abyme est intéressante –, Caroline se heurte une fois de plus à un homme qui l'accueille « d'une voix impersonnelle ». Froidement, l'homme lui coupe la parole, au sens littéral, et elle perd alors ses mots : « Caroline avait par mesure de précaution préparé un petit boniment qu'elle avait appris par cœur. Mais, au moment de parler, elle n'en trouva pas un mot et s'empêtra dans des phrases quasi-incohérentes » (TSJ, octobre 1940 : 22). Alors qu'on l'aurait crue plus rassurée par ses quelques succès journalistiques et bien qu'elle se nomme elle-même journaliste : « je suis la correspondante du *People* à l'Anse-à-Pécot, je travaille à *La Voix des Érables*, je suis journaliste » (TSJ, octobre 1940 : 23), Caroline est découragée et reste muette :

Gentil? Caroline en demeura pétrifiée sur son fauteuil. Gentil, l'âpre travail! Un gentil métier, le journalisme, avec ses duretés, ses trahisons. Et les sacrifices, des jolivetés, de la mignardise, de l'ouvrage de fantaisie! Une main vient de la pousser dans un trou noir. Caroline sent dans le nœud de sa gorge un cri qui voudrait clamer sa détresse mais il meurt là, étouffé comme un mauvais rêve. À quoi bon? (TSJ, octobre 1940 : 23)

Le dénouement circulaire de l'intrigue vient du coup annuler 18 tranches d'une quête qui laisse le lecteur d'aujourd'hui sur sa faim. Le texte rejoint tout de même certaines des déclarations de Guèvremont sur ses débuts dans le journalisme à Sorel :

Être reporter dans une petite ville [...] peut paraître un métier sans importance, et fort facile. Il est cependant difficile et extrêmement délicat et je l'avouerai d'autant plus courageusement que nous sommes ici entre femmes. Si vous êtes une femme, le métier est doublement difficile » (1943 : 6).

À la fin, même le discours du juge Dulac qui avait au départ proposé à Caroline de devenir journaliste a changé. S'il l'avait d'abord encouragée à devenir journaliste, l'homme lui sert maintenant un discours sur le devoir d'épouse et de mère de la femme, parlant « le même langage » qu'Arcade. Sa dernière parole est surprenante : « Oubliez vos livres et ouvrez votre cœur » (TSJ, octobre 1940 : 23).

UN DÉNOUEMENT HORS TEXTE

L'impasse idéologique dans laquelle se trouve Guèvremont alors qu'elle publie son roman dans *Paysana* lui fait ignorer la logique de l'autobiographie qui voudrait que Lalande devienne journaliste et finalement écrivaine, à son image, ce que Joubert souligne :

Cette conclusion, dans le cas précis de Guèvremont, a toutefois de quoi étonner : en effet, comment ne pas voir l'ironie de la mise en abyme, ici ? Guèvremont, journaliste à ses heures – elle a collaboré à *The Gazette*, *La Revue moderne*, au *Courrier de Sorel* –, crée une femme qui tourne le dos avec soulagement à un métier qui lui a apporté plus de frustration que de plaisir. Reflet de ses désillusions ? Mise en garde aux jeunes filles, étant donné que le journalisme pratiqué par les femmes est souvent perçu « comme un moyen d'éduquer le lectorat féminin »⁷ ? (Joubert, 2006 : 216)

Sans nier une véritable volonté de Guèvremont de faire elle aussi cet appel à la jeunesse paysanne, on sent tout de même que la visée didactique prime et que l'auteure choisit le régionalisme par conformisme. Ce choix ne revêt toutefois pas un caractère péjoratif, car en plus de faire de Guèvremont une des représentantes les plus douées du mouvement, il montre que cette avenue apparaît bel et bien comme un passage valorisant et profitable vers un succès littéraire.

Guèvremont contribue au métadiscours qui se construit dans le roman autour de la pratique littéraire des femmes en y ajoutant une saveur autobiographique. Comme un clin d'œil à ses lectrices, c'est le feuilleton radio que Caroline veut écrire qui illustre le mieux sa stratégie : « [...] »

7. Joubert cite Gosselin (1995 : 138).

quelle histoire serait plus à ta portée que la tienne, lui souffla l'inspiration? Elle romancerait la fin à moins que la vie ne s'en charge d'ici là » (TSJ, mars 1940 : 19). Cette histoire ne suffit pas, Caroline laisse tout tomber, même son admiration pour les autres femmes journalistes :

[E]lle se demandait si elle était tout bonnement malchanceuse, si l'instinct de la nouvelle lui manquait ou si le journalisme d'action n'était pas un métier de femme aussi peu aguerrie qu'elle aux contacts violents indispensables. Parfois, elle lisait les écrits mielleux de consœurs en journalisme qui avaient la réputation d'être « bien douées » et qui en saluaient d'autres aussi bien douées d'épithètes doucereuses et qui crispent les nerfs ainsi que le velours, au toucher : la talentueuse, la charmante, la gentille, la jolie, etc. C'est donc ça, le talent, se disait Caroline, incrédule, et elles ont un don que je ne possède pas. Mais il y a-t-il une d'elles qui aurait eu le cœur de lancer l'appel à ses sœurs : « Jeunesse paysanne écoute » ? Elles préféreraient se jeter d'une à l'autre des petits cris de joie qui faisaient l'effet de chatouillements, d'agaceries. « Et pourtant elles triomphent », conclut tristement Caroline, « mais personne ne me fera croire qu'elles sont dans le vrai chemin » (TSJ, septembre 1940 : 20).

Caroline Lalande n'est certainement pas Guèvremont, là s'arrête la comparaison. Connaissant l'admiration de l'écrivaine pour ses homologues journalistes, ce n'est qu'après coup qu'on peut mesurer l'ampleur des ambitions de Guèvremont

et l'habileté du projet autobiographique au regard du jeu de miroir inversé qu'elle a instauré. Par l'intermédiaire du personnage de Caroline Lalande, Guèvremont met donc le doigt sur l'ambivalence de la valeur accordée à la pratique littéraire féminine et témoigne en même temps de sa propre expérience. La «tentation autobiographique» (Lepage, 1998) prendrait alors tout son sens.

Ainsi, il semble qu'à mesure qu'est livré le roman-feuilleton, le monde du journalisme féminin, où la gloire est éphémère, est de plus en plus dévalorisé. Comme si Guèvremont, dans un excès d'enthousiasme, s'étant tout à coup fait réprimander ou se ravisant, avait décidé de revenir aux règles strictes de la revue et des textes littéraires qu'elle publie. Ainsi, la mise en garde de Françoise Gaudet-Smet, plus qu'une simple «défense», viendrait révéler une nuance idéologique entre l'écrivaine et la directrice de la revue qui ne déroge que très rarement de son idéologie conservatrice. Elle viendrait confirmer l'hypothèse selon laquelle, Yvan Lepage le croit aussi, Guèvremont était conservatrice plus par stratégie que par conviction personnelle⁸. «Tu seras

8. Un peu comme l'a fait Gaudet-Smet, le milieu conservateur semble une avenue à privilégier pour obtenir un certain succès. On ne peut cependant pas nier les opinions arrêtées et plutôt conservatrices émises par Guèvremont lors d'entrevues dans les années 1960 sur des sujets d'actualité comme le féminisme et la souveraineté du Québec. Guèvremont n'a jamais été une personnalité engagée.

journaliste» serait donc, dans cette optique, une tentative de prise de parole autre, presque autonome, et assurerait le lien entre le conservatisme des textes qui composent le recueil de contes *En pleine terre* (1942) et le roman *Le Survenant* (1945), résolument plus moderne en raison de l'ouverture qu'il représente. Guèvremont est donc bel et bien sur le chemin de la modernité lorsqu'elle écrit «Tu seras journaliste», ouvrant une brèche aussitôt refermée par le contexte de sa publication. Il faudra attendre *Le Survenant* (1945) pour en connaître la suite.

Si ce roman-feuilleton aux allures plutôt modernes ne connaît pas de suite dans l'œuvre de Guèvremont, il semble sans aucun doute lui avoir donné l'étoffe d'une écrivaine, le sort qu'elle réserve à ses premiers contes publiés sous forme de recueil en 1942 en témoigne. On oublie souvent, en voulant montrer la modernité de son œuvre, quels ont été les débuts de Guèvremont et de quelle façon elle a pu être influencée par le journalisme, le régionalisme et l'histoire de la pratique littéraire des femmes, trois composantes liées de près jusqu'à l'avènement du féminisme de revendication des années 1970. Comme nous le rappelle Chantal Savoie,

[c]e legs d'une pratique d'écriture bien établie et, encore plus directement, de tribunes féminines dans les quotidiens et revues de même que l'ouverture de la profession de journaliste aux femmes profiteront encore longtemps aux

HISTOIRE LITTÉRAIRE DES FEMMES

écrivaines canadiennes-françaises et québécoises, de Jovette Bernier à Gabrielle Roy en passant par Rina Lasnier (2007 : 286).

L'écriture journalistique demeure donc une des meilleures portes d'entrée dans le milieu littéraire, encore dans les années 1940.

BIBLIOGRAPHIE

- GAUDET-SMET, Françoise (1939), «Défense formelle», *Paysana*, vol. 2, n° 2 (avril), p. 12.
- GUÈVREMONT, Germaine (1938), «Les survenants», *Paysana*, vol. 1, n° 1 (mars), p. 11-12.
- GUÈVREMONT, Germaine, «Tu seras journaliste», *Paysana*, vol. 2, n° 2 (avril 1939), p. 12-13; vol. 2, n° 3 (mai 1939), p. 28-29; vol. 2, n° 4 (juin 1939), p. 13, 20; vol. 2, n° 5 (juillet 1939), p. 7, 11; vol. 2, n° 6 (août 1939), p. 10-11; vol. 2, n° 7 (septembre 1939), p. 8-9; vol. 2, n° 8 (octobre 1939), p. 6-7; vol. 2, n° 9 (novembre 1939), p. 6-7, 13; vol. 2, n° 11 (janvier 1940), p. 5-7; vol. 2, n° 12 (février 1940), p. 6-7; vol. 3, n° 1 (mars 1940), p. 18-19; vol. 3, n° 1 (bis) (avril 1940), p. 22-23; vol. 3, n° 2 (mai 1940), p. 24-25, 32; vol. 3, n° 3 (juin 1940), p. 20-22; vol. 3, n° 4 (juillet 1940), p. 9, 24; vol. 3, n° 5 (août 1940), p. 19, 24; vol. 3, n° 6 (septembre 1940), p. 20-21; vol. 3, n° 7 (octobre 1940), p. 22-24.
- GUÈVREMONT, Germaine (1942), *En pleine terre*, Montréal, Éditions Paysana.
- GUÈVREMONT, Germaine (1943), «La découverte de Sorel en 1926», *Paysana*, vol. 6, n° 9 (novembre), p. 6-7 [conférence donnée le 21 septembre 1943 à la Chambre de commerce des jeunes de Sorel].
- GUÈVREMONT, Germaine ([1945] 1989), *Le Survenant*, édition critique établie par Yvan G. Lepage, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal. (Coll. «Bibliothèque du Nouveau Monde».)

- JOUBERT, Lucie (2006), « Les voix de Germaine Guèvremont : *Tu seras journaliste* », dans Pierre BERTHIAUME et Christian VANDENDORPE (dir.), *La passion des lettres. Études de littérature médiévale et québécoise en hommage à Yvan Lepage*, Ottawa, Les Éditions David, p. 215-224. (Coll. « Voix savantes ».)
- LEPAGE, Yvan G. (1998), *Germaine Guèvremont. La tentation autobiographique*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa. (Coll. « Œuvres et auteurs ».)
- ROBERT, Lucie (1987), « La naissance d'une parole féminine autonome dans la littérature québécoise », *Études littéraires*, vol. 20, n° 1 (printemps-été), p. 99-110.
- SAVOIE, Chantal (2007), « “Chères petites auteurs de livres ‘indigènes’” : les femmes de lettres et les thèmes régionalistes de l'entre-deux-guerres », dans Denis SAINT-JACQUES (dir.), *L'artiste et ses lieux. Les régionalismes de l'entre-deux-guerres face à la modernité*, Québec, Éditions Nota bene, p. 275-289. (Coll. « Convergences ».)

Émilie Théorêt

Université Laval

LES CONDITIONS
SOCIOLOGIQUES ET FORMELLES
DE LA FORTUNE LITTÉRAIRE
DE RINA LASNIER

Rina Lasnier occupe une place singulière dans l'histoire littéraire, à la fois catégorisée parmi les « grands aînés » et dérangement en raison du succès d'une poésie érudite, en marge des courants littéraires dominants et fortement empreinte du christianisme. Ce travail propose d'explorer cette réussite littéraire ambivalente en s'interrogeant sur ses conditions sociologiques et formelles. Nous dirigerons principalement notre étude sur l'ouvrage poétique *Le chant de la montée* (1947) puisqu'il marque le tournant de ce qu'on définit comme la phase majeure de son œuvre. Par ses 15 chants, le recueil recompose l'histoire biblique de Jacob et Rachel. Il s'agit d'un récit suivi plus que d'un assemblage de poèmes relativement autonomes et disparates les uns par rapport aux autres. Chaque chant en prose est titré, précédé du verset biblique auquel

il se rapporte et se termine par un poème à facture plus traditionnelle et généralement rimé. Trois illustrations enjolivent ce livre-objet de luxe.

Nous reviendrons donc sur ce tournant poétique afin de comprendre les enjeux textuels de leur réception critique. Comment la voix poétique féminine acquiert-elle ici la légitimité alors que la majorité des femmes de cette époque ont peine à le faire? De fait, comme l'écrit Isabelle Boisclair, la femme qui publie dans les années 1930 «est tenue éloignée du marché matrimonial, premier lieu d'identification des femmes à cette époque» (2000 : 133). Dans les années 1940, où l'écriture nécessite toujours une coupure du social, la femme «accède au littéraire» mais dans un «investissement exclusif, faisant l'économie du conjugal et du maternel» (Boisclair, 2000 : 135-136). Certes, les éléments biographiques relatifs à l'éducation de Lasnier tendent à souligner tout le naturel d'une consécration à la carrière littéraire, en commençant par son milieu familial (sa mère et sa sœur surtout) qui encourage sa vocation littéraire en dépit des concessions à faire (Kushner, 1964 : 21-22). En ces conditions, où la tension entre écrire et être femme s'estompe, comment cette voix s'affirme-t-elle? Afin d'explorer ces questions, nous nous attarderons principalement sur l'intertextualité

biblique. Les relations transtextuelles¹ peuvent être le moyen d'affirmer une subjectivité féminine en marge du courant dominant. De fait, l'intertextualité peut être lue comme une stratégie d'énonciation susceptible d'ébranler un rapport de force, d'amener un sujet à se redéfinir socialement par rapport à un texte qui le fige dans un rôle et qui fait figure d'autorité. Il s'agit donc de déceler ce qui diffère entre l'hypotexte (la Bible) et l'hypertexte (*Le chant*). Le fait de se référer à un récit biblique, de reprendre un tel texte fondateur, représentatif d'une Loi éminemment patriarcale, devrait être d'autant plus significatif pour l'affirmation du sujet-femme.

Nous observons effectivement que dans la réécriture du texte biblique, tout est mis en œuvre afin de mettre l'accent sur les femmes en général et sur Rachel en particulier². Outre le fait

1. Nous définissons l'intertextualité au sens de Gérard Genette : « [...] une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent par la présence effective d'un texte dans l'autre. » De manière plus précise, nous nous référons au concept d'hypertextualité : « [...] toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (1982 : 8 et 13).

2. Rappelons rapidement le récit de Jacob et Rachel qui se trouve dans la Genèse. Fils d'Isaac et de Rébecca, Jacob est le petit-fils d'Abraham avec qui Dieu a fait une alliance, lui promettant la paternité de son peuple. Or, la bénédiction paternelle devait revenir au fils aîné, Esaü, frère jumeau de Jacob. Encouragé et aidé par la ruse de sa mère, Jacob trompe son père et reçoit la bénédiction. Il fuira la colère de son frère chez Laban, un parent de sa mère, où il rencontrera

que la voix narrative est majoritairement celle de Rachel³, la réorganisation chronologique du récit biblique permet de saisir la préséance du destin féminin sur celui de Jacob. En effet, le récit de Lasnier ne reste pas absolument fidèle à l'hypotexte. Les deux premiers chants sont pris en charge par Rébecca, qui détourne d'abord la promesse divine de la postérité vers Jacob et l'encourage ensuite à quitter son pays pour aller prendre femme vers l'Orient, chez son parent Laban. Le troisième chant délaisse la Genèse afin d'insérer, dès l'excipit, une référence au *Cantique des cantiques*⁴ : « N'éveillez pas la bien-aimée avant qu'elle le veuille » (Cant. II : 7/Lasnier,

d'abord Rachel, la fille de celui-ci, sœur cadette de Lia. Trompé par Laban, Jacob mariera d'abord Lia, puis Rachel. Celle-ci, d'abord inféconde, donnera naissance à Joseph (fils préféré de Jacob qui, à son tour, donnera naissance à 2 des 12 tribus d'Israël et s'assujettira les autres par sa position auprès du pharaon). Puis, Rachel meurt en enfantant Benjamin.

3. Dans les deux premiers chants, la voix narrative est assumée par Rébecca, la mère de Jacob. Le quatrième chant, par son titre (« Lia et Rachel »), permet déjà de supposer que le dialogue est entre Rachel et sa sœur aînée, Lia. Seul le dernier chant fait entendre la voix de Jacob, alors que sa bien-aimée est morte. Notons aussi que Rébecca et Rachel sont des personnages aux caractères forts qui n'hésitent pas à transgresser la loi divine, la loi du père, comme le montre l'extrait suivant où Rébecca prend parole : « Et moi, la Mère, moi la servante de la Loi et du Père, je trahis la Loi et je tromperai le Père [...] » (Lasnier, 1947 : 15).

4. La référence au *Cantique des cantiques* est ici explicite et marquée par le verset en début de chant. Par ailleurs, tout le recueil est traversé de références allusives à ce livre de la Bible.

1947 : 27⁵). Ce chant, intitulé « Sommeil de Rachel », introduit la femme vers qui Rébecca semblait déjà, aux deux premiers chants, envoyer son fils. Cette insertion au troisième chant semble venir en réponse à Rébecca qui affirmait ne pas vouloir vivre sinon dans la promesse d'une belle descendance, d'une belle-fille à la hauteur de cette promesse.

La seconde perturbation du récit biblique s'effectue au quatrième chant alors que Lasnier introduit immédiatement Rachel et Lia. En effet, le verset 16, du chapitre 24 de la Genèse, précède ici les versets 1 à 12 qui sont repris dans les chants 5 à 7. Cette inversion, encore une fois, permet d'inscrire Rachel au cœur du récit et de lui donner la parole avant même que Jacob ne la rencontre. Rachel devient un sujet à part entière et non plus un simple personnage sur la route de Jacob. C'est d'ailleurs par l'« Invocation de Rachel » que Jacob vient à elle au cinquième chant : « Viens, mon bien-aimé, viens » (*LC* : 45) ; un appel que confirme le chœur : « Rachel ! Il vient celui qui change la pierre / En buisson où Dieu s'est incliné » (*LC* : 49). Le récit ne passe plus par lui ; il est dicté par elle.

5. Dorénavant, les renvois à ce recueil seront signalés par la seule mention *LC* suivie du numéro de la page.

LA FÉCONDITÉ DE RACHEL ET RINA

Il n'est donc plus vraiment question de la montée de Jacob, mais plutôt de celle de Rachel. Une montée vers la réalisation de la promesse divine par son intermédiaire, vers la réalisation de soi par la fécondité. Or, cette montée ne se fait pas sans obstacle, passant d'abord par une longue attente du mariage, puis par l'infertilité. Ce n'est qu'au moment de la repentance et de l'humiliation que Rachel tombe enfin enceinte. Ce n'est que dans le renoncement à soi et dans la mort que Rachel arrive à son apogée. Elle meurt en donnant naissance, réalisant ainsi la prophétie et se réalisant elle-même. Le paradoxe chrétien de la soumission à Dieu en quête vers la renaissance prend ici pleinement son sens et s'inscrit dans le texte par bon nombre d'images antithétiques. En effet, le recueil est traversé par l'image du vase et de l'eau. Rachel est constamment comparée à ce contenant creux et mise en relation avec lui. Elle est à la fois source et vase ; à la fois prête à emplir et prête à être remplie. Cette double fonction de la figure féminine, on la retrouve au chant quatrième, alors que la « Petite chanson de Rachel » illustre cette femme-fontaine/femme-abîme dans l'attente de l'amour qui vient à elle : « Ne cherchez pas la fontaine / La soif l'a trouvée [...] Ne cherchez donc plus l'abîme / Mes sœurs, le torrent l'a comblé » (*LC*: 41). Le cinquième chant intègre l'image

fortement sexualisée du puits, dont la pierre qui le scelle attend d'être roulée par le pasteur afin d'abreuver les brebis. Ce chant cinquième comporte d'ailleurs la clé de ce paradoxe apparent entre le plein et le vide, alors que Rachel dit : « l'amour sourd / en moi comme la sueur de l'amphore » (*LC*: 45). Ainsi, c'est de l'amour dont il s'agit, un amour qui atteindra la pureté grâce au don de soi : l'amour à donner et l'amour à recevoir. L'eau qui donne à boire et l'amphore qui veut être remplie. Cependant, ce vase sacré qu'il faut boire pour étancher la soif, il faut aussi le boire jusqu'à la lie. Le calice n'est-il pas ce vase sacré, symbole eucharistique de la mise à mort et de la résurrection du Christ ? Ce réseau sémantique participe donc à illustrer le récit de l'atteinte de l'ultime par un sacrifice de soi. Selon nous, le rapprochement entre la procréation de Rachel et la création de Lasnier demeure incontournable. Cette montée vers le divin, comme la laisse entrevoir le titre du recueil, suppose une montée vers l'absolu par l'écriture⁶. Le texte renferme donc la promesse d'un parcours littéraire fructueux, par l'abandon total de la poète à son art.

6. De fait, l'écriture permet une renaissance, dans la mesure où elle propose une nouvelle prise sur le monde, où elle renouvelle les représentations et frappe les sens par la lumière issue du voile déchiré des apparences.

LA CRITIQUE

Le recueil profitera d'une réception immédiate considérable ce qui, nous le savons, joue un rôle crucial dans sa légitimation future⁷. En relisant ces articles, on remarque une forte appréciation de ce que l'on juge être le conservatisme moral et littéraire de Lasnier. Si la critique sait lire l'«avant-dire», où il est question des femmes bibliques, et reconnaître en Rachel la «préfiguration de Marie», elle ne réagit pas à un féminin qui ne semble pas se poser de manière très menaçante. Qui plus est, elle n'ira pas immédiatement jusqu'à reconnaître dans cette figure féminine l'affirmation d'un sujet proprement féminin ni même encore le reflet de la femme poète sacrifiée. Ce n'est que plus tard, dans les années 1960, que la critique proposera cette hypothèse d'une subjectivité femme qui, toutefois demeure plutôt rangée⁸. La critique commencera aussi à détacher Lasnier du catholicisme pur et dur. Déjà, en 1948, Victor Barbeau en appelait au dépassement de l'étiquette chrétienne, mais ce n'est qu'avec la deuxième vague de la

7. Il s'agit surtout d'articles de journaux et de comptes rendus non spécialisés. Au sujet du processus critique vers la constitution des classiques, voir Chartier (2000 : 16-31 et 281-285).

8. Notamment Eva Kushner, Noël Audet, Suzanne Paradis (voir bibliographie). Toutefois, Victor Barbeau en posait déjà les bases au moment de la sortie du livre, tout en condamnant, cependant, la féminité du verbe lasnien (nous y reviendrons plus tard).

réception que l'on commencera à insister sur la chose. La critique propose alors de voir au-delà du religieux, dans la maîtrise et le dépassement du matériau premier :

Ceux qui voudraient ignorer cet accent [celui d'un actuel combat et d'une pénible gravitation vers l'Absolu] aussi bien que ceux qui voudraient y voir l'expression d'un poète uniquement religieux, n'auraient rien entendu de cette voix qui a tout donné [...] (Marcel, 1964 : 6).

Une deuxième réception critique a donc lieu dans les années 1960. Il s'agit alors de lectures plus spécialisées. On publie sur l'œuvre de Lasnier des monographies et des ouvrages de fond. On retiendra principalement les travaux critiques d'Eva Kushner (1964 et 1969) (qui feront trace dans le parcours critique de l'œuvre de Lasnier) et l'anthologie publiée chez Fides en 1964. En outre, c'est l'époque de la Révolution tranquille où le religieux et le traditionalisme sont plus radicalement balayés. Il est aussi intéressant de noter qu'à cette date, l'importance de la poésie de l'intériorité et l'effacement du religieux vont de pair⁹. Il nous semble évident que la dévotion

9. Le cléricalisme, au contraire de la croyance chrétienne, est remis en question depuis un bon moment déjà. De fait, beaucoup d'intellectuels et d'essayistes de la période de guerre et d'après-guerre demeurent respectueux de la religion tout en étant critiques par rapport au cléricalisme (dans les années 1940, le groupe de Borduas demeure

n'a plus à servir de paravent à une poésie déstabilisante par endroits. Mais c'est aussi là que ce même mysticisme commence à faire problème, car la lecture évolue à travers le temps.

HÉTÉRODOXIE AUTORISÉE OU ORTHODOXIE RISQUÉE?

Dans la mesure où, à cette époque, la femme doit socialement renoncer à elle-même, au rôle qu'on lui attribue pour devenir écrivaine, ce n'est pas un hasard, ni un mal, si la première réception critique a surtout adhéré à un certain conservatisme. Dans les années 1940, pour

marginal dans son rejet total de la foi chrétienne). Nous pensons par exemple aux intellectuels de *La Relève* qui s'opposent à l'idéologie conservatrice et traditionaliste, ce qui donne lieu à une écriture de la solitude justement (celle d'Hector de Saint-Denys Garneau ou d'Anne Hébert qui publient à même la revue). C'est toutefois dans les années 1960 que les grandes solitudes sont réellement célébrées pour ce qu'elles sont, c'est-à-dire l'expression de réalités subjectives, d'un réalisme introspectif. (Jeanne Lapointe souligne d'ailleurs que les années 1950 ne sont pas aptes encore à recevoir la poésie d'un Garneau dont le désespoir n'emprunte pas une forme suffisamment attrayante pour le camoufler – 1954 : 36). À travers le temps, l'anticléricisme fait donc place à un rejet du christianisme. Le cadre mystique du texte lasnien n'a donc plus à justifier la présence de son œuvre au sein de la poésie, on reconnaît sa valeur intrinsèque. On commence à l'associer à Hébert et à Saint-Denys Garneau, non plus dans une simple relation de coprésence, mais dans une volonté d'établir un récit historique cohérent. En ce sens, on commence à creuser l'idée de solitude et d'angoisse chez Lasnier, concept qui deviendra l'image de marque des « grands aînés ». Voir Jean Marcel (1964 : 11) pour un exemple de l'introduction de Lasnier parmi les « grande[s] solitude[s] ».

accéder à l'écriture, mais surtout à sa reconnaissance, il semble qu'il faille s'immiscer dans les brèches, plutôt que de forcer les explosions. En ce sens, l'expérience mystique demeure une voie d'accès prudente à la parole. Pour Simone de Beauvoir comme pour Luce Irigaray, le mysticisme est le seul domaine dans l'histoire occidentale où la femme accède pleinement et de manière autonome au statut de sujet. L'expérience du divin autorise donc l'écriture (Hollywood, 2002: 6). Au chant quatorzième, par exemple, Lasnier écrit la mort de Rachel comme une expérience mystique. En effet, la sainte femme atteint les délices des cieux par la douleur. Comme dans les récits de Thérèse d'Ávila, figure extatique par excellence, Rachel est traversée de la flèche divine qui procure supplice et jouissance :

Yahweh m'a blessée de ma mort ; Il a saisi la flèche
Vive de l'âme
(LC: 110).

En approfondissant notre lecture des premières critiques du *Chant*, nous sommes en mesure d'affirmer combien l'aspect chrétien sert de droit de passage au recueil. Toutefois, la forme aussi y contribue. Comme nous l'avons mentionné plus tôt, nous avons affaire à une critique plutôt effrayée par le renouvellement du genre et qui condamne nettement le « modernisme » des parties en prose et valorise le classicisme des

poèmes en vers. Un critique va même jusqu'à dire que les chants de Lasnier sont davantage prière que poème. Selon lui, seuls les chœurs sont des « paliers profanes où [Lasnier] se repose [et] constituent [...] la part vraiment poétique du *Chant de la montée* [...] » (Garneau, 1948 : 5). Encore une fois, c'est la partie versifiée qui est valorisée. Par contre, l'alternance des deux styles tempère les critiques et permet à la poésie de Lasnier d'échapper à un rejet catégorique.

De plus, les chants en prose sont en quelque sorte « excusés » par leur dimension liturgique : n'est-il pas rassurant que la prise de parole poétique d'une femme passe par une humble prière chrétienne ? De fait, le domaine religieux, catholique, n'est-il pas réglé par l'ordre patriarcal ? Non seulement les chants sont ainsi approuvés par l'ordre moral, mais ils permettent aussi la légitimation de poèmes en vers écrits par une femme, une femme qui, de surcroît, ne se pose pas comme un être en marge du monde dans son écriture. En passant par cet « état de prière », la « véritable poésie » des chœurs arrive à accéder à « l'histoire de la bonne poésie d'inspiration chrétienne » (Garneau, 1948 : 5). Dans ce même esprit conservateur à l'égard du féminin, Barbeau loue la spiritualité irréprochable du thème biblique (mâle) emprunté par Lasnier, mais déplore la liberté (féminine) avec laquelle elle traite ce sujet :

Aussi trouve-t-on, parfois, dans cette belle enluminure des ornements d'un trait *efféminé*. [...] On voudrait plus de sobriété. À tout dire, Mademoiselle Lasnier, si âpre, si rigoureuse dans le choix de sa matière, *si mâle*, en quelque sorte par sa recherche du sublime, n'impose pas toujours à son verbe d'égales sévérités. [...] Que ce soit excès de tendresse ou que ce soit simple exubérance verbale, il est essentiel *qu'elle se refuse à l'une et à l'autre de ces séductions* (Barbeau, 1948 : 166-167. Nous soulignons).

À l'inverse, Guy Sylvestre semble apprécier « la strophe ample et enveloppante qui se déploie pour laisser se briser sur la rive de nos cœurs des vagues de sentiments émouvants » (1942 : 2). Cette strophe, Sylvestre la compare à celle de Paul Claudel. Selon lui, la « force » des chants lasniens vient contraster avec la « légèreté » des chœurs au « ton féminin » :

Mais incapable sans doute du souffle presque tempéteux [*sic*] des Cinq grandes Odes [de Claudel], la poétesse a inséré entre ses quinze chants des pièces légères qui reprennent sur un ton féminin les thèmes qu'elle développe avec force dans chacun des chants [...]. Les pièces légères composées comme pour alléger un trop constant effort [...] (1942 : 2).

Quoi qu'il en soit, au-delà des divergences d'opinions au sujet de la forme, le féminin semble toujours perçu comme de la faiblesse, et cette *faiblesse féminine* est compensée par la force

d'une certaine sujétion à l'ordre établi. La première critique va donc passer outre cette voix féminine en raison de son obéissance au religieux et de sa forme variable. Cela permettra au recueil de Lasnier de passer à la postérité et, encore mieux, au reste de l'œuvre d'être lue, reçue et légitimée. Par ailleurs, l'ambivalence s'installe déjà au cœur de la lecture d'une œuvre jugée à la fois comme respectueuse de la tradition et comme souffle nouveau sur le genre. La facture hétérogène du recueil nuit à des jugements qui se voudraient trop tranchants et son respect mesuré des valeurs traditionnelles adoucit l'affirmation d'une féminité qui pourrait sembler trop révoltée.

AFFIRMATION D'UNE FÉMINITÉ RANGÉE

En effet, l'intertexte biblique, pris au premier degré, donne l'impression d'un conservatisme religieux tranquille. En même temps, la soumission dans *Le chant* cache toujours une volonté d'affirmation du sujet féminin en devenir. Un autre rapport intertextuel pointe en ce sens, celui du mythe antique. Le recueil de Lasnier, nous l'avons dit, ressemble davantage à un récit, parfois en prose, parfois en vers, et s'approche des formes littéraires de l'Antiquité. En effet, il évoque le récit homérique, avec ces chants, mais encore plus le théâtre grec. Rappelons que l'ouvrage poétique de Lasnier est divisé en 15 chants,

eux-mêmes composés de deux parties : le chant en tant que tel et le chœur. Ce chœur, comme dans le théâtre grec, résume les situations et commente le chant qui le précède afin de donner au spectateur (ici lecteur) la clé de la lecture. Dans *Le chant*, les chœurs permettent de souligner le parcours de Rachel. Le huitième chant (en plein centre du recueil) n'est d'ailleurs constitué que d'un chœur qui met l'accent sur la « Préfiguration », soit sur la lignée féminine des femmes bibliques :

Il fallait ces Muses jaillissantes
pour soutenir le dais de
la Promesse,

cette mante que la Vierge
repliera sur ses épaules de Nazaréenne [...]

Il fallait ces préfigures, celles qui précèdent
et ne devançant point la Rose plantée
au bord du Phison et du Jourdain ;

[...]

Il fallait au portique de la vie, Hawah ! Eve !
[...]

Il fallait Ada, Sella [...]

Il fallait Agar et Cétura ; [...]

Il fallait Sara.
[...] (*LC*: 67).

Notons aussi que la forme théâtrale permet l'introduction de dialogues. Or, non seulement le dialogue brise l'hégémonie d'une voix unique, mais il donne aussi parole au sujet féminin. De

fait, le dialogue ne s'instaure pas seulement au quatrième chant, comme nous l'avons vu plus tôt, mais aussi entre les diverses prises en charge de la narration¹⁰ par des chants et des chœurs qui se répondent. Bref, le cadre classique qui renvoie au théâtre antique, s'il donne l'impression d'un certain conformisme, n'empêche aucunement la valorisation du sujet féminin, bien au contraire.

Par ailleurs, le récit du *Chant* rappelle aussi clairement la tradition classique, où les personnages sont soumis aux caprices des dieux. Si l'on se fie à Aristote, l'origine du théâtre est religieuse. Il s'agissait au départ d'une procession religieuse en l'honneur de Dionysos, dieu associé au bouc ou au taureau, dieu des contraires (vie et mort) et de l'immortalité. *Le chant* semble donc présenter, à l'image des dionysies grecques, une louange chantée à ce dieu qui permet l'immortalité, la vie après la mort, le gain ultime par un paradoxal renoncement à soi. Encore une fois, le texte, par le genre et sa structure, semble se soumettre à des préceptes religieux conservateurs, mettant en valeur l'assujettissement à Dieu. Toutefois, en creusant davantage ce lien intertextuel avec la tradition antique, nous pouvons voir surgir la voix féminine dans cette abdication aux lois instituées.

10. Il faudrait certainement parler ici de subjectivité lyrique, mais en raison du caractère prosaïque du texte, nous nous permettons d'exprimer la chose en termes de narration.

Le paratexte implique effectivement la notion de soumission, mais dans une visée de renaissance de la figure féminine. D'emblée, l'«avant-dire» sous-entend l'existence d'une parole d'avant la «Parole». Or, qu'y a-t-il avant la parole créatrice et nominatrice, sinon l'Être? Le Créateur *est* avant de dire; ici, la créatrice l'est aussi. De plus, l'avant-dire établit une analogie avec le mythe grecque: «Les labeurs de Jacob pour conquérir et posséder l'incomparable Rachel ne valent-ils pas plus que les travaux d'Hercule et la pâle fidélité d'Hippolyte?» (*LC*: 9). Lasnier vient ici souligner le lien entre Jacob et Hercule, tous deux soumis aux dieux/à Dieu dans leur quête de l'immortalité. De plus, elle met Rachel au centre de cette conquête. L'immortalité de Jacob passe par l'amour de Rachel, par un amour capable de renoncer à soi pour donner la descendance promise. C'est d'ailleurs sur la filiation qui existe entre les femmes de la Bible que Lasnier met l'accent dans cet «avant-dire»:

ainsi l'insaisissable Sagesse qu'est Marie nous permet-elle de contempler le faisceau de ses grâces sur le visage des saintes femmes de l'Ancien Testament [...] Ainsi Sarah reçut le don redoutable de la beauté, Rébecca celui de la sagesse, Rachel celui de l'amour (*LC*: 9).

La dédicace en latin met aussi en valeur la soumission nécessaire à la rédemption. En effet, Lasnier dédie son livre à M.P.G: «Puisque je crus

en toi, je grandirai/croîtrai¹¹.» La dédicace suggère donc une croissance qui passe d'abord par une confiance, un abandon à l'autre. D'ailleurs, en latin, *cresco* signifie «croître», mais aussi «naître» et «devoir son élévation à quelqu'un», ce qui nous rapproche de la renaissance chrétienne et de l'élévation divine traitée dans *Le chant*. Cependant, c'est de la naissance d'une poète dont il est question ici, une poète qui arrive à exister par l'écriture, qui touche la véritable existence et renaît par les morceaux d'absolu qu'elle réussit à saisir et goûter par son art ; voile déchiré permettant d'apercevoir l'éclat de la lumière éternelle¹². Cependant, ce que la dédicace nous révèle, c'est que cette atteinte de l'écriture et de l'élévation est redevable à autrui, par un abandon.

Les illustrations abondent aussi en ce sens puisqu'elles représentent de manière successive une femme debout près d'un puits, les bras élevés, portant un vase ; une femme assise au pied d'un arbre, entouré d'un troupeau ; et finalement, une femme couchée au sol, les bras allongés devant elle. Ces trois dessins illustrent

11. Traduction libre de la dédicace latine : «Quoniam in te credidi, crescam» (*LC*: 7).

12. D'ailleurs, la question de la lumière et de la visibilité pourrait aussi être abordée dans le sens de notre étude. Selon nous, les nombreux contrastes entre noirceur et lumière, étoiles et eau noire s'inscrivent certainement en parallèle avec les images relatives à l'eau et au vase, au plein et au vide.

l'évolution de Rachel qui se soumet lentement : de l'invocation du bien-aimé au puits jusqu'à sa repentance. Une lente soumission qui, il faut le mentionner, passe tout de même par des désobéissances (colère, doutes et jalousie). Noël Audet parle d'horizontalité et de « changement sans violence » (1967 : 63-70), ce qui nous apparaît fort juste. Les illustrations semblent précisément suggérer la verticalité du sujet féminin (au moment de « l'invocation »), lentement plié par les difficultés (au moment de « l'Épithalame », le chant des mariés si longtemps attendu), puis soumis et allongé (dans le chant intitulé « Humilité de Rachel »). Cet asservissement à Dieu permet le don de Dieu : l'extase finale, la vie dans la mort.

Revenons ici aux éléments de notre analyse sur le plein et le vide, image du gain par le don de soi que nous avons mise en parallèle avec la figure de la poète qui se sacrifie pour écrire et ainsi s'élever. À ce stade, nous observons que la descente dans l'humilité jusqu'à la mort demeure prudente. C'est-à-dire que là où le poète moderne plonge habituellement, par une inférence métaphorique, dans l'onde, de l'autre côté du miroir, le recourbement soumis de Rachel nous apparaît sans grand risque. Le renouvellement des représentations amené par cette descente se révèle nécessairement moins percutant. Dans *Le chant*, il n'y a pas de plongée d'un corps à la verticale, mais un rabaissement, jusqu'à

l'horizontalité soumise, écrasée par une puissance venant d'en haut. La figure féminine ne perd pas de vue ses repères habituels, au contraire, elle s'y soumet. L'extase, cette sortie de soi, devrait permettre à Rachel d'échapper à la mort et d'accéder au symbolique en donnant à voir ce qu'elle rapporte de son voyage intérieur. Or, le voyage ne semble pas repousser les limites du connu ni vouloir instaurer un ordre nouveau. En vérité, y a-t-il voyage? Encore une fois, c'est avec justesse qu'Audet (1967) écrit que la confiance de Lasnier dans l'ordre du monde rend inutile toute révolte. D'ailleurs, c'est à Jacob que revient la tâche de faire l'éloge de Rachel. C'est par lui, le mari, au chant quinzième, que passe la reconnaissance de Rachel et de son amour ultime par le sacrifice. L'affirmation du féminin demeure dans l'ordre établi et passe par une certaine soumission au patriarcat qui va de pair avec le parcours littéraire patient de Lasnier.

LENT PARCOURS EN ÉLÉVATION

De fait, la quête poétique de Lasnier ne se fera pas de manière audacieuse, rapide et rebelle. La descente de la poète en soi et son retour du voyage intérieur se feront de manière graduelle et lente, échelonnée sur une œuvre entière, proposant un rythme plus acceptable pour la critique. L'évolution de la critique va donc se faire en parallèle avec l'élaboration de

l'œuvre. Ainsi, *Le chant* connaîtra une troisième phase critique. Cette fois-ci, le recueil est analysé en regard d'une œuvre beaucoup plus importante. Cette redécouverte du recueil débute en 1972 avec la réédition des poèmes de Lasnier dans *Poème 1 et 2*, chez Fides, et par l'obtention de plusieurs prix littéraires, dont l'important prix Molson. Ici, la réception s'apparente davantage à l'hommage et comprend des dossiers spéciaux dans des revues spécialisées (*Liberté* et *Voix et images*¹³). On confirme alors la place annonciatrice du *Chant* dans l'œuvre de la poète, une œuvre qui s'approfondit graduellement au fil des publications, comme un chemin de croix. La véritable descente de la poète en soi n'arrive que plus tard, avec *Présence de l'absence* et surtout, *La malemer*. *La malemer* marque l'apogée de cette descente, de la plongée dans l'onde. Ce lieu de la perte de soi représente aussi tous les possibles, antre maternel, point de retour obligé afin de renaître¹⁴:

Je descendrai jusque sous la malemer où la nuit
 [jouxte la
 nuit – jusqu'au creuset où la mer forme elle-même
 [son
 malheur,
 sous cette amnésique nuit de la mer qui ne se
 souvient plus de l'étreinte de la terre,

13. *Voix et images*, décembre 1975 et *Liberté*, novembre-décembre 1976.

14. Deux titres majeurs de l'œuvre de Lasnier (1956 et 1960).

[...]

Toute salive refoulée de silence je regoûterai
[aux eaux

condamnées de ma naissance ;

[...]

maternité mystérieuse de la chair – asile ouvert
[aux
portes du premier cri, et la mort plus maternelle
[encore !

(cité dans Mailhot et Nepveu, 1996 : 222)

Dès 1956, la critique peut donc relire *Le chant* en regard de cette fameuse « Présence de l'absence », de ce paradoxe présence/absence, comme le font notamment, et plus tard, André Brochu et Joseph Melançon. On arrive enfin à associer de manière plus fine le thème de l'amour à celui du sacrifice et à assimiler davantage le trajet de Rachel à celui de la poète¹⁵. Finalement, c'est Clément Moisan qui, sur le plan institutionnel, met le doigt sur le paradoxe de la réception chez Lasnier en affirmant qu'« on accepte mal la présence de personnage bibliques, Rachel, Lia [...] qui nourrissent les recueils [de] Lasnier ; du moins on ne saisit plus la force de ces archétypes pour la connaissance de soi et du monde » (Moisan, 1976 : 24).

15. Un filon notamment développé chez Paradis (1976 : 12-20).

LE PARADOXE LASNIER DANS LA CRITIQUE

De fait, alors que le religieux permettait à la première critique de lire ce recueil qui donne voix à une femme, ce même religieux fait tache à une époque où le catholicisme est évacué de la société québécoise, où la poésie se doit de renouveler les représentations échues du monde chrétien. C'est ainsi que, dans les années 1970, toute une génération de poètes et de critiques¹⁶, celle des Herbes rouges, revendiquera des racines poétiques plus avant-gardistes. Par exemple, Philippe Haeck, dans *Naissances. De l'écriture québécoise* (1979)¹⁷, associe la modernité littéraire à une Thérèse Renaud au détriment d'une Lasnier. Haeck se reconnaît davantage dans *Les sables du rêve* (1946) que dans *Le chant*, publiés à un an d'intervalle. Il s'associe aux poèmes surréalistes de Renaud, à sa prose qui s'approche du conte, à une forme radicalement choquante à une époque où, « du point de vue traditionaliste, la distinction entre poésie et prose se voulait garante d'une certaine stabilité idéologique » (Nepveu, 2003 : 50).

16. C'est le propre des poètes des années 1970, ceux qui gravitent autour de la revue les *Herbes rouges* ou encore de *La Barre du jour*, que d'être à la fois poètes et critiques, puisqu'ils s'engagent dans le renouvellement de la forme tant sur le plan théorique que sur celui de la pratique. Voir Chamberland (1987).

17. Haeck est l'une des figures de proue de cette génération « herberougiste ».

Certes, la poésie de Lasnier participe à ce renouvellement des genres, à leur mélange et, comme nous l'avons vu, son recueil est l'espace d'un théâtre, du dialogue, du récit en prose. Elle participe donc à ce que Pierre Nepveu appelle l'époque de l'Hexagone : « période de transition et d'instabilité, au cours de laquelle les formes discursives, qu'elles soient ou non littéraires, se diversifient et les catégories génériques subissent des transformations importantes » (Nepveu, 2003 : 49). Toutefois, la rupture n'est pas aussi radicale que celle de Renaud puisqu'elle se fait dans le cadre traditionnel de la Bible. Or, ce cadre demeure rassurant dans l'esprit d'une critique toujours conservatrice. Comme l'exprime justement Gilles Marcotte,

le fait que Rina Lasnier se veuille fidèle à une tradition religieuse presque invariablement confondue avec le confort spirituel, explique en partie que son œuvre n'ait pas produit, au Canada français, l'effet de choc qu'on aurait pu attendre de sa très grande déflagration (1969 : 50).

Contrairement au seul recueil de Renaud¹⁸, *Le chant* de Lasnier ne constitue pas une unique incursion métaphorique par une écriture hardie et révoltée, mais annonce une lente descente qui s'échelonne sur tout un parcours de vie littéraire.

18. Renaud publiera d'autres écrits, mais vingt-cinq ans après *Les sables du rêve*, dans un tout autre registre.

Il s'agit là de choix (parfois soumis à la critique et à l'institution littéraire) qui révèlent une volonté d'écrire à long terme. Au contraire, Renaud ne connaîtra pas de réception immédiate ni de parcours continu, ce qui empêche, encore aujourd'hui, la véritable intégration de ses poèmes à l'histoire littéraire¹⁹. Il nous apparaît clairement que les choix de la poète sont au cœur de ce dénouement. D'une part, Lasnier désire entamer une carrière littéraire et fait des choix en ce sens (notamment, elle favorise le genre poétique au détriment du théâtre, peu populaire, elle abandonne son travail de fonctionnaire pour se consacrer exclusivement à l'écriture, elle soumet ses textes à Barbeau, qui deviendra son mentor, elle étudie en littérature, etc.). D'autre part, Renaud répond à une impulsion créatrice immédiate. Digne fille de l'automatisme québécois, elle écrit dans l'urgence, sans intentions de succès, et elle publie de manière presque artisanale. Elle souhaite, comme l'exprime le manifeste *Refus global* qu'elle a signé, faire table rase d'une réalité pour en rebâtir une nouvelle, où la femme aurait sa place. Elle ne renonce donc pas à être femme. Or, Lasnier semble se sentir tout à fait à sa place dans un monde où elle réalise naturellement ses désirs de création. Tout semble exprimer son aisance dans le milieu littéraire, en

19. Toutefois, le cas de Renaud ne se résume pas à ce seul point. Voir notre mémoire de maîtrise (2008).

commençant par la dédicace du *Chant* en latin et le vocabulaire lasnien souvent jugé trop intellectuel. Lasnier maîtrise le langage institué et a appris à vivre dans l'ordre patriarcal, à y faire sa place. De fait, il nous semble que l'habitus et la position adoptée dans le champ littéraire sont à l'origine de l'écriture, du texte et du parcours de l'auteure. Comme l'exprime Pierre Bourdieu,

la vérité du projet [...] est inscrite [...] dans la relation objective entre, d'une part, un habitus façonné dans certaines conditions sociales [...] et, d'autre part, une position déterminée dans le champ de production littéraire, lui-même situé dans une position déterminée au sein du champ de la classe dominante (1984 : 212-213).

Comme chez Rachel, il y a chez Lasnier un sacrifice de soi au service de quelque chose qui la dépasse, au service de son don qu'elle désire réaliser pleinement. Ce sacrifice permet l'accession à la reconnaissance et ainsi, la poursuite d'une pratique qui mène vers l'absolu, d'une œuvre qui s'élève par la soumission, d'un « chant de la montée ». Un chant de la montée inscrit dans le texte et dans le parcours littéraire de la poète.

Au terme de cette analyse, les conditions du paradoxe entourant l'œuvre de Lasnier se clarifient. L'évolution de la trajectoire critique de l'œuvre semble répondre à une hétérogénéité interne au texte qui entraîne une fluctuation de son appréciation. En ce sens, si, comme l'affirme Lasnier, « la critique *fidèle* est l'ombre de l'œuvre »

(1972c : 8), il est peut-être pertinent de se demander si, aujourd'hui, son œuvre n'est pas devenue l'ombre d'elle-même. Pour reprendre les termes de l'analyse de Melançon²⁰ : il est à se demander si la critique, comme métaphore du texte étudié²¹, ne s'est pas dissociée de son objet. Devenue signe d'elle-même, simple présence, se peut-il que la critique se soit détachée de son objet, soit devenue présence mystique, perdant sa valeur indiciaire ? Comme si l'ombre avait tout à coup une vie autonome. Comme un halo, détaché de sa source lumineuse, qui serait évoqué par le seul nom de Rina Lasnier.

20. Melançon (1976 : 110) dévoile une rhétorique du paradoxe chez Lasnier. Selon lui, deux systèmes sémantiques différents se répondent afin de créer le sens chez celle-ci. Ainsi, les rapports de dépendance sont renversés entre le langage poétique (doxa) et le langage mystique (paradoxa) : l'ombre n'a désormais plus besoin de l'arbre pour être, mais l'arbre a besoin de l'ombre pour rafraîchir.

21. Elle désigne l'objet d'étude, en donne une image et devient ainsi à la fois présence et absence de l'œuvre.

BIBLIOGRAPHIE

- ANONYME (1947), «Vient de paraître. *Le chant de la montée* par Rina Lasnier», *Notre Temps*, 27 décembre, p. 34.
- ANONYME (1947), «La vie des livres. *Le chant de la montée*», *Le Canada*, 29 décembre, p. 5 [reproduit le 11 décembre 1948, p. 23].
- ANONYME (1948), «Vient de paraître. *Le chant de la montée*», *Le Devoir*, 31 janvier, p. 12.
- AUDET, Noël (1962), «Les arts et les lettres. Rina Lasnier: un poète méconnu? *Le chant de la montée*», *Le Carabin*, 15 mars, p. 11.
- AUDET, Noël (1967), «L'arbre, la mer et la neige, instrument de poésie et de transcendance chez Rina Lasnier», *Les Cahiers de Sainte-Marie*, avril, p. 63-70.
- BARBEAU, Victor (1948), «Les livres. *Le chant de la montée*», *Liaison*, mars, p. 164-167 [reproduit dans *La face et l'envers*, Montréal, L'Académie canadienne-française, 1966, p. 93-95].
- BÉLANGER, Marcel (1976), «Une fidèle passionnée», *Liberté*, novembre-décembre, p. 3.
- BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (2007), *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal.
- BOISCLAIR, Isabelle (2000), «L'écrivaine québécoise au xx^e siècle», *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, «Le xx^e siècle québécois des femmes», vol. 3, n^o 2, p. 125-143.

- BOLA, Corine, et Lucie ROBERT (1978), «La poésie "féminine" de 1929-1940 : une nouvelle approche», *Atlantis*, vol. 4, n° 1 (automne), p. 55-56.
- BONENFANT, Joseph (1976), «Dimensions iconiques de la poésie de Rina Lasnier», *Liberté*, novembre-décembre, p. 85-101.
- BOULIZON, Guy (1948), «La poésie à l'honneur», *Lectures*, mai, p. 210-215.
- BOURDIEU, Pierre (1984), *Questions de sociologie*, Paris, Minuit.
- BOURDIEU, Pierre (1998), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil. (Coll. «Points».)
- BROCHU, André (1975), «Absence de Lasnier», *Voix et images*, vol. 1, n° 2 (décembre), p. 173-181.
- CHAMBERLAND, Roger (1987), «Circa les Herbes rouges. Modernité, postmodernité et avant-garde». Thèse de doctorat, Québec, Université Laval.
- CHARTIER, Daniel (2000), *L'émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 1930*, Montréal, Fides.
- DUHAMEL, Roger (1948), «L'actualité littéraire. Rina Lasnier : *Le chant de la montée*», *Montréal-matin*, 5 janvier, p. 4.
- DUPUY, Réginald (1948), «État de la poésie», *Le Canada*, avril, p. 122-135.
- GARNEAU, René (1948), «La vie des livres. *Le chant de la montée*», *Le Canada*, 2 février, p. 5.
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil. (Coll. «Points. Essais».)

- HAECK, Philippe (1979), *Naissances. De l'écriture québécoise*, Montréal, VLB.
- HOLLYWOOD, Amy (2002), *Sensible Ecstasy. Mysticism, Sexual Difference, and the Demands of History*, Chicago, The University of Chicago Press.
- HOMÈRE (2000), *L'Odyssée*, Paris, Le Livre de poche. (Coll. «Classiques de poche».)
- HOMÈRE (1992), *Iliade*, Paris, Le Livre de poche. (Coll. «Nouvelle approche».)
- KUSHNER, Éva (1964), *Rina Lasnier*, Montréal, Fides.
- KUSHNER, Éva (1969a), «Rina Lasnier», dans Paul WYCZYNSKI, Bernard JULIEN, Jean MÉNARD et Réjean ROBIDOUX (dir.), *Archives des lettres canadiennes*, t. IV : *La poésie canadienne-française*, Montréal, Fides, p. 345-356.
- KUSHNER, Éva (1969b), *Rina Lasnier*, Paris, Seghers.
- LABELLE, Jean-Paul (1948), «Livres récents. Littérature canadienne. Rina Lasnier. *Le chant de la montée*», *Relations*, avril, p. 126-127.
- LACROIX, Michel (2004-2005), «“Toi qui me vois mondaine”. Poésie et écriture des femmes : *Les tentations* de Simone Routier», *Québec Studies*, n° 38 (automne-hiver), p. 59-69.
- LAMARCHE, Gustave (1976), «Rina Lasnier, poète de l'essentiel», *Liberté*, novembre-décembre, p. 127-132.
- LAPOINTE, Jeanne (1954), «Quelques apports positifs de notre littérature d'imagination», *Cité libre*, n° 10 (octobre), p. 17-36 [repris dans Gilles MARCOTTE ([1966] 1971), *Présence de la critique. Critique et*

- littérature contemporaines au Canada français*, Montréal, HMH, p. 103-120].
- LASNIER, Rina (1947), *Le chant de la montée*, Montréal, Beauchemin.
- LASNIER, Rina (1972a), *Le chant de la montée*, dans *Poème 1*, Montréal, Fides.
- LASNIER, Rina (1972b), *La malemer*, dans *Poème 1*, Montréal, Fides.
- LASNIER, Rina (1972c), *Présence de l'absence*, dans *Poème 1*, Montréal, Fides.
- LÉGARÉ, Romain (1948), «Les livres canadiens. Rina Lasnier. *Le chant de la montée*», *Culture*, vol. IX, p. 207.
- LUCE, Jean (1948), «Poème biblique», *La Presse*, 17 janvier, p. 49.
- MABIT, Jacqueline (1948-1949), «La poésie. *Le chant de la montée* par Rina Lasnier», *Amérique française*, n° 2, t. VII, p. 66-67.
- MAILHOT, Laurent, et Pierre NEPVEU (1996), *La poésie québécoise. Anthologie*, Montréal, Typo. (Coll. «Poésie».)
- MARCEL, Jean [pseudonyme de Jean-Marcel PAQUETTE] (1965), *Rina Lasnier*, Montréal, Fides, p. 5-12.
- MARCOTTE, Gilles (1969), *Le temps des poètes*, Montréal, HMH, p. 49-52.
- MELANÇON, Joseph (1976), «Une rhétorique de l'ombre», *Liberté*, novembre-décembre, p. 102-113.
- MESCHONNIC, Henri (2002), *Au commencement. Traduction de la Genèse*, Paris, Desclée de Brouwer.

- MOISAN, Clément (1976), «Rina Lasnier et Margaret Adison», *Liberté*, novembre-décembre, p. 21-33.
- NEPVEU, Pierre (2003), «Un théâtre des discours : du poème en prose à l'époque de l'Hexagone», *Études françaises*, vol. 39, n° 3, p. 47-60.
- PARADIS, Suzanne (1972), «Une œuvre inscrite dans la continuité», *Le Soleil*, 25 mars, p. 47-52.
- PARADIS, Suzanne (1976), «Éloge de Rachel», *Liberté*, novembre-décembre, p. 12-20.
- PERRON, Marc-André (1948), «Les Livres et les auteurs. *Le chant de la montée*», *L'Action nationale* (février), p. 157-160.
- PICHÉ, Alphonse (1948), «*Le chant de la montée*. Un nouveau poème de Rina Lasnier», *Le Bien public*, 29 janvier, p. 1.
- RENAUD, Thérèse (1946), *Les sables du rêve*, Montréal, Les Cahiers de la file indienne.
- RICHER, Julia (1948), «Une belle édition de luxe. *Le chant de la montée*, de Rina Lasnier», *Notre Temps*, 3 janvier, p. 4.
- ROBERT, Lucie (2000), «Une carrière impossible : la dramaturgie au féminin», dans Lucie JOUBERT (dir.), *Trajectoires au féminin*, Québec, Éditions Nota bene, p. 141-185. (Coll. «Littérature(s)».) [En collaboration avec Nathalie Piette.]
- ROYER, Jean (1974), «Rina Lasnier : prix David 1943 et 1974», *Le Soleil*, 5 octobre, p. D-9.
- SYLVESTRE, Florent (1950), «Recensions. *Le chant de la montée*», *L'Enseignement secondaire au Canada*, octobre, p. 74.

LES CONDITIONS SOCIOLOGIQUES ET FORMELLES

SYLVESTRE, Guy (1948), « *Le chant de la montée* », *Le Droit*, 10 avril, p. 2.

THÉORÊT, Émilie (2008), « La subjectivité au féminin dans l'œuvre de Thérèse Renaud ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.

Claudia Raby

Université Laval

L'ŒUVRE INFINIE
DE JEANNE LAPOINTE.
FORGER LA CRITIQUE LITTÉRAIRE
FÉMINISTE AU QUÉBEC

Jeanne Lapointe : un nom méconnu, une femme d'influence. Le paradoxe entourant cette intellectuelle québécoise engagée dans des projets de grande envergure tels que les commissions Parent et Bird, mais toujours volontairement restée dans l'ombre de ses réalisations, révèle certes l'humilité de la personne, mais peut-être aussi l'absence des conditions propices à la valorisation de la femme de lettres et de ses travaux, jusque dans les années 1980. Intellectuelle engagée, professeure multidisciplinaire et humaniste invétérée, Lapointe aura pourtant livré un combat de tous les instants contre les silences indifférents, s'appropriant les mouvements de pensée les plus novateurs pour faire advenir le changement. Sa verve exercée contre les discours de domination depuis les années 1950 jusqu'à la fin de la décennie 1980 donnera

naissance à une pensée féministe fondatrice – fondamentale – qu'elle consolidera ultimement dans une première théorisation du « traitement objectif des sexes dans la recherche » (1985), puis des « perspectives féministes en littérature » (1991). À posteriori, la démarche féministe de Lapointe apparaît comme l'aboutissement – l'accomplissement – de son parcours critique et intellectuel que ses précédentes plongées dans les univers citélibriste (décennie 1950) et psychanalytique (début des années 1970) auront visiblement conditionné. Parce que la chronologie et la notion de parcours révèlent ce schème cognitif, il convient d'abord de présenter une courte biographie traçant un portrait sommaire¹ de Lapointe, de souligner ensuite les grands axes et la dynamique propre de sa pensée critique, dont l'extraordinaire cohérence nous amènera, à l'instar de Lapointe elle-même, à définir sa démarche et son apport proprement féministes.

1. Ces repères biographiques constituent un condensé des renseignements demeurés épars dans le sillage de Lapointe. Tels des morceaux d'un casse-tête inachevable, ils demeurent partiels puisqu'ils ne se basent, actuellement, que sur les sources disponibles en nombre restreint : son curriculum vitæ, ses correspondances archivées, quelques articles et les souvenirs que ses collègues, proches et étudiants ont bien voulu partager avec nous. Il sera donc principalement question du volet professionnel de la vie de Lapointe, le plus étoffé, qui, somme toute, demeure le plus pertinent pour éclairer son œuvre critique.

BIOGRAPHIE

FORMATION SCOLAIRE : PROFIL D'UNE PIONNIÈRE

Lapointe naît à Chicoutimi le 7 septembre 1915 au sein d'une famille aisée qui, dès 1917, prend une part active à la vie intellectuelle de Québec grâce à son intérêt pour les objets anciens, les arts visuels et la littérature. Le statut familial privilégié et la persévérance de Lapointe lui permettent d'accéder à de hautes études, ce qui constitue une exception pour une femme de la première moitié du xx^e siècle :

Quand elle eut parcouru [de 1921 à 1933] le cycle d'études qu'offraient alors les Ursulines de Québec, «je n'avais pas envie de m'arrêter là, dit-elle, et de faire mes débuts comme mes compagnes», elle s'adressa [...] [à] Mère Sainte-Anne-Marie, qui fonda le premier cours classique pour filles, le Collège Marguerite-Bourgeoys de Montréal. C'est là que Jeanne Lapointe obtint [son certificat ès arts en 1934 puis] son baccalauréat ès arts [en 1936]. Elle regagna ensuite Québec pour s'inscrire simultanément aux facultés de Lettres et de Sciences sociales [de l'Université Laval où elle obtint une maîtrise ès arts en 1938] (Gagnon, 1965 : 102).

Déjà figure de pionnière par l'obtention de ces diplômes universitaires dans les années 1930, Lapointe entreprend une première phase de spécialisation en linguistique française pendant les années 1940 et 1950. Elle devient l'«une des premières Canadiennes à braver les conditions

de vie difficiles qu'a connues la France au lendemain du dernier conflit mondial » (Gagnon, 1965 : 102) : boursière du gouvernement français de 1946 à 1948, elle étudie la linguistique (grammaire et dialectologie, grammaire et phonétique historiques) à l'École normale supérieure, la sémantique à l'École libre des Hautes Études et à la Faculté des lettres de la Sorbonne ; en 1947, elle s'inscrit au doctorat à l'Université de Paris dans le but d'écrire une thèse sur la phrase chez Henri de Régnier, projet qu'elle ne mènera pas à terme. Dix ans plus tard, en 1957-1958, elle termine sa formation de linguiste à l'Institut de phonétique de l'Université de Paris (linguistique et phonétique).

Cet intérêt marqué pour la langue se traduit, au cours de toutes les activités de Lapointe, par une grande exigence envers la qualité du français utilisé dans toutes les sphères de l'activité intellectuelle, particulièrement en littérature. La qualité et la préservation de la langue française demeureront essentielles pour Lapointe, qui trouve dans l'enseignement le moyen par excellence de faire perdurer le savoir qu'elle transmet avec une passion presque intransigeante. C'est pourquoi, à la fin des années 1930, elle donne déjà avec un plaisir évident des cours d'été de français à des étudiants étrangers à l'Université Laval². Paral-

2. Dans son article «Juillet 44 à l'Université Laval», Lapointe décrit avec passion l'expérience vécue dans le

lèlement à cette occupation, pendant l'année scolaire 1939-1940, elle enseigne au Collège Saint-Joseph de Cluny à Fort-de-France en Martinique³. Enfin, en décembre 1940, Lapointe devient la deuxième femme⁴ à obtenir un poste de professeure permanent à l'Université Laval. Elle y enseignera la grammaire puis les littératures française et québécoise jusqu'en 1987.

PORTRAIT D'UNE FEMME SINGULIÈRE

Le parcours intellectuel de Lapointe se caractérise par le sacrifice de la sphère privée de

cadre de cette occupation et témoigne de son amour de la langue française qu'elle contribue à préserver: les 200 étudiants «venus cet été, sont un témoignage de la réalité d'une vie française en Amérique, un témoignage aussi de l'attrait particulier, parmi les autres centres de culture française dans le monde, de ce Canada français, de ce Québec et de cette université qui ont su garder, enrichir et affirmer la langue et ses vertus ancestrales, de façon héroïque et miraculeuse» (Un professeur aux cours d'été, 1944: 2). Un échange épistolaire entre Lapointe et Alphonse-Marie Parent, doyen de la Faculté des lettres de l'Université Laval, atteste que cet article signé du pseudonyme «Un professeur aux cours d'été» a bel et bien été écrit par Lapointe (dossier professionnel de Jeanne Lapointe, Vice-rectorat aux ressources humaines de l'Université Laval. Consultation autorisée par madame Claude Lapointe).

3. En 1977-1978, elle retournera en Martinique pour une année sabbatique consacrée à l'étude de la littérature antillaise et de l'ethnologie des Antilles ainsi qu'au travail clinique en psychothérapie à l'hôpital du Lamentin auprès de patients alcooliques et de femmes.

4. En 1937, Agathe Lacoursière-Lacerte devenait la première femme à se joindre au corps professoral permanent de l'Université Laval.

son existence, conséquence d'une autodiscipline stricte en partie dictée par le contexte historique :

Au début du siècle, il semble impossible de conjuguer mariage et carrière littéraire. [...] De tout cela, il ressort qu'au Québec, avant 1960, il fallait, pour une femme qui voulait écrire, être née dans une famille aisée, vivre au sein d'un milieu cultivé, dans une société où la scolarisation était faible, et rester célibataire (Boisclair, 2004 : 78-79).

Pour Lapointe, il semble que l'activité intellectuelle significative du sujet-femme demeure incompatible non seulement avec le dévoilement de sa vie privée mais également avec son existence même. Noyau de son existence, la carrière littéraire de Lapointe, mue par un idéal de changement social et idéologique, connaîtra maints succès sous cette condition. Paradoxalement, cette exigence sera à l'origine de la reconnaissance de sa parole spécialisée dans le milieu intellectuel québécois, comme à la source de la méconnaissance historique de sa personne en tant que figure influente.

Pourtant – ou peut-être pour cette raison –, Lapointe n'apparaît pas comme la victime de ses ambitions littéraires et humanistes. Au contraire, maints entretiens – publiés ou non – laissent entrevoir le portrait d'une figure autoritaire, crainte et respectée, professeure exigeante et perfectionniste. À preuve, l'invitation à prendre la parole qu'elle reçoit des Dominicains en septembre

1956, à titre de « personne cruelle⁵ », c'est-à-dire dont le sens critique est aiguisé et la parole, franche et tranchante. Ces qualités, qu'on lui prête avec raison, son amie Judith Jasmin les perçoit comme des outils de protection :

Non, tu n'es pas *dure*, dans le sens de « méchante » – tu es « dure » (je maintiens) d'une manière que j'envie – tu opposes farouchement des obstacles entre toi et les embêtants, les médiocres, et tous ceux qui nous prennent notre temps et un peu de nous-mêmes. Tu es exclusive, farouche, avec en masse de gens. Avec tes amis, au contraire, tu es en or (12 janvier 19?? : 1).

Ce passage souligne le caractère combatif de Lapointe, qui alimentera sa rhétorique, et met en évidence la dichotomie ressentie entre le privé et le public, entre le personnel et le professionnel, qui apparaît comme le moteur même de ses actions les plus significatives.

Mue par cette scission risquée, Lapointe demeure toujours à l'affût des nouvelles tendances. Elle fait preuve d'« une étonnante capacité d'assimiler rapidement les situations et les idées les plus nouvelles [...], d'une réceptivité exceptionnelle à l'égard de ce qui est neuf » (Gagnon,

5. « L'un de vous a, paraît-il, demandé au Père Lévesque d'inviter ici ce soir des gens cruels. Une telle parole, une telle exigence pour soi-même, l'inspiration même d'une réunion comme celle-ci nous imposent à notre tour le devoir d'une entière franchise » (Lapointe, 1956 : 74).

1965 : 39), ce qui fait d'elle une personnalité originale, innovatrice, avant-gardiste. Par cette façon d'aller au-devant des courants de pensée et même par-delà, Lapointe s'est imposée comme une pionnière des idées au Québec malgré l'humilité caractéristique qui ne l'a jamais quittée.

COHÉRENCE D'UNE PENSÉE CRITIQUE : LES GRANDS AXES CONVERGENTS

DÉBATS ET COMBATS :

PREMIÈRES LIGNES DE PENSÉE EN INTERACTION

Jusque dans les années 1960, les textes critiques signés par Lapointe dans la revue *Cité libre* posent les bases d'une pensée novatrice, non sans susciter les échanges dialogiques, dialectiques et rationnels souhaités par les citélibristes pour faire advenir le changement :

C'est avec ardeur que nous exprimons nos convictions dans le dialogue, et elles nous tiennent vraiment à cœur. [...] Il ne saurait donc s'agir d'imposer nos convictions, puisque nous ne les proposons qu'afin de poursuivre un dialogue qui ne doit jamais se terminer (Élie, 1951 : 31).

Bien que Lapointe n'appelle pas explicitement une réponse dans ses articles, la rhétorique qu'elle utilise laisse poindre des interrogations – voire des accusations – auxquelles certaines personnes n'ont d'autre choix que de répondre,

autant pour leur défense personnelle ou celle de l'institution à laquelle elles sont rattachées que pour éclairer les zones d'ombre planant sur un sujet précis. En 1954 et en 1955, à la suite de la publication du premier article de Lapointe intitulé « Quelques apports positifs de notre littérature d'imagination », les réactions divergentes du doyen de la Faculté des lettres de l'Université Laval, Félix-Antoine Savard, et du dirigeant syndical Pierre Gélinas sont publiées dans les pages de *Cité libre*, à l'initiative de Lapointe :

Consentiriez-vous à laisser publier, à côté de l'article dont vous ne partagez pas les opinions, la lettre que vous m'avez adressée à ce propos ; [...] On y verra [...] en outre que des gens d'opinion contraire peuvent se parler avec amitié et respecter les idées les uns des autres (Lapointe, 1954a : 1).

Épousant la poétique de l'interaction préconisée par *Cité libre*, les deux débats soulignent un changement qui s'opère, un mouvement vers la prééminence du sujet individuel sur le sujet collectif, dans le domaine de la pensée, dont Lapointe se fait le porte-étendard.

Cette dynamique dialogique amène Lapointe à expliquer sa propre démarche intellectuelle et à définir ses premiers critères critiques en littérature. Ses propos dénotent un amour de la littérature québécoise, celle qui dévoile une subjectivité sensible au réel. Valorisant la « littérature d'imagination » – particulièrement les œuvres

d'Anne Hébert et d'Hector de Saint-Denys Garneau –, elle lui oppose la littérature apologétique du terroir, qu'elle juge dorénavant inutile, dépassée, stérile. Pour Lapointe, la littérature doit demeurer « une prise de conscience, un art et une pensée » (1954b : 17). Elle doit ouvrir une fenêtre sur un « je » symptomatique d'un « nous » non nationaliste mais national, sorte de miroir de la collectivité toujours un peu déformé par un regard personnel, une subjectivité à l'œuvre.

Cette valorisation de la littérature d'imagination est déterminée par la pensée humaniste de Lapointe qu'elle définit comme une

conception du monde et de la vie [...] fondée sur l'éminente dignité de l'être humain ; et de l'être humain complet avec sa raison, bien sûr, mais aussi avec son intuition et sa sensibilité, avec sa volonté, son imagination et ses sens (1958 : 2).

Cette définition de l'humanisme qu'elle se donne comme première ligne de pensée sera à l'origine de sa pensée féministe ultérieure.

Dans une période d'effervescence au chapitre des idées et de la volonté de changement au Québec, les idées de Lapointe, qui s'imposent d'abord par une parole polémique chez *Cité libre*, auront des effets encore plus palpables dans les années 1960. Femme d'action, Lapointe prend part à de multiples événements, comités, commissions et jurys qui détermineront non seulement sa propre notoriété mais surtout les

changements dans la société québécoise de la seconde moitié du xx^e siècle. Même si Lapointe appuie activement la relève artistique et littéraire pendant la décennie 1960⁶ marquée par la Révolution tranquille et son vent de changement, elle demeure aujourd'hui principalement connue pour sa participation aux commissions royales d'enquête sur l'enseignement dans la province de Québec (Parent, 1961-1966) et sur la situation de la femme au Canada (Bird, 1967-1970).

Les recommandations du rapport Parent provoquent une restructuration du système scolaire québécois par la laïcisation et la démocratisation de l'enseignement. Les commissaires en appellent alors aux différents partis politiques du Québec, proposant des solutions servant « l'œuvre à réaliser » (Lapointe, 1958 : 1). Cette volonté de changement dans l'enseignement au Québec se traduisait déjà dans les actions de Lapointe, entre autres par son appui à la demande de réforme de Gaston Miron intitulée *Déclaration des intellectuels canadiens de langue française pour la démocratisation de l'enseignement dans la province de Québec* qu'elle signait en mars

6. Lapointe deviendra membre du jury du Concours des jeunes auteurs de Radio-Canada (1960), présidente (1961) puis membre (1967) du jury du Grand Prix littéraire de la Ville de Montréal, membre du jury du Prix du Cercle de France (1967-1970), du comité consultatif des arts du Conseil des Arts du Canada (1967-1970) et du comité de direction de la Conférence canadienne des arts (1968-1970).

1958⁷. De plus, les préoccupations humanistes – déjà presque féministes – de Lapointe, qui « [croit] en une éducation ferme et longue, libre surtout, sans aucune servitude à la religion » (Blais, 2006 : 223), se reflètent dans le rapport Parent :

En facilitant [...] les conditions d'accès à l'éducation dans son ensemble, la réforme scolaire sera favorable aux femmes et, par le fait même, aux femmes de lettres, puisqu'il va de soi que l'école est le lieu principal de formation des écrivains et des écrivaines (Boisclair, 2004 : 33).

Toutefois, bien qu'elle ne se réclame pas encore de l'idéologie, Lapointe voit ses premières idées véritablement féministes émerger à même les observations concrètes qu'elle réalise au sein de la commission Bird, à la fin des années 1960. En apportant une réflexion nouvelle sur les conditions de vie des femmes comme donnée sociale pertinente et problématique, le rapport Bird donne une assise à la pensée féministe de Lapointe, émergente dans les années 1970 puis florissante dans les années 1980. Pour Lapointe, il s'agit d'un moyen concret de faire disparaître

7. Cette même année, Lapointe présentait une étude intitulée « Humanisme et humanités » devant la Commission du programme de la Faculté des arts de l'Université Laval, document qui donnait des pistes de réflexion pour une nouvelle orientation des études afin de régler « des problèmes que pose notre enseignement secondaire » (1958 : 1). Ce document faisait déjà état des problèmes soulevés par le rapport Parent.

les iniquités humaines qui, de toutes les périodes de sa vie, entretiendront chez elle une colère et une révolte qu'elle ne canalisera que dans l'action.

PSYCHANALYSE : DE L'ALLÉGEANCE SPÉCIALISÉE
À LA DISSIDENCE ÉCLAIRÉE

Ces grands combats de Lapointe pour la révolution (tranquille) de l'enseignement et des idées sont mis entre parenthèses, laissés en incubation pendant la majeure partie de la décennie 1970. Délaissant les polémiques et les commissions d'enquête, sa critique se spécialise lorsqu'elle se concentre sur l'étude de la langue et des textes selon une perspective psychanalytique, s'intéressant à leur faculté de traduire l'être humain. Boursière du Conseil des Arts à Paris, elle apprivoise l'approche lacanienne pendant une formation psychanalytique d'un an (1970-1971) à l'École freudienne de Paris ; de retour à Québec, elle suit une formation de psychothérapeute à l'Institut de psychothérapie du Québec jusqu'en 1974, parallèlement à ses activités de professeure de littérature à l'Université Laval.

Son intérêt pour l'inconscient et la subjectivité à l'œuvre dans la littérature se définit alors plus clairement. Ses travaux et ses activités sont presque exclusivement orientés par des problématiques psychanalytiques en littérature. Après avoir tenu un séminaire de psychanalyse à

l'Institut supérieur des sciences humaines en 1969, elle crée les cours intitulés *Psychocritique* et *Initiation à la psychanalyse* à l'Université Laval. Dès le début de la décennie 1970, elle fonde et coanime le Cercle de psychanalyse et littérature avec Raymond Joly, un groupe multidisciplinaire où les discussions visent l'approfondissement des notions psychanalytiques et l'application des schémas d'analyse psychocritique aux textes littéraires.

De 1970 à 1974, Lapointe produit quelques études dans le cadre de sa formation de psychothérapeute, dont deux sont publiées dans la revue interne de l'Institut de psychothérapie, *Études en psychothérapie*⁸. À la lumière de ces deux textes psychanalytiques, on constate une rupture fulgurante dans la pensée de Lapointe, un rejet de la psychanalyse et des lectures freudiennes qui lui apparaissent phallocentriques, parfois misogynes.

Cette démarche est le fait d'analystes qui, en exposant les limites et les insuffisances du texte freudien, ont tenté d'élaborer une théorie qui transformerait radicalement certaines interprétations psychanalytiques en ce qui a trait aux femmes (Mauguière, 1997 : 79).

8. Les deux textes que Lapointe y publie sont « Lecture psychanalytique de *La maison de Petrodava*, roman de Virgil Georghiu », vol. 1, n° 4 (décembre 1971), p. 130-154 et « *To the Lighthouse*, de Virginia Woolf, et le monde de la féerie fusionnelle », vol. 1, n° 10 (juin 1972), p. 354-385. Ce dernier titre constitue l'entièreté du numéro.

Ainsi, Lapointe souligne qu'« une utilisation quasi exclusive du schéma œdipien entraîne une “fantastique répression” utilisable à des fins sociales ». Pour elle, « Freud, en lisant Sophocle, est un peu cet Œdipe qui s'est arraché à lui-même les yeux » (1972 : 380). Conservant les apports de la psychanalyse à sa pensée, Lapointe tente d'éclairer les lacunes du discours freudien en retournant ses propres outils méthodologiques contre le discours de domination devenu inconscient qu'elle y décèle. Elle veut redonner la vue à ceux qui se sont crevé les yeux. Dès la fin de la décennie 1970, l'ancienne élève de l'École freudienne de Paris fondée par Jacques Lacan rompt avec son *alma mater* en produisant une critique littéraire clairement alimentée par des idées féministes de plus en plus présentes.

DE LA POLÉMIQUE CITÉLIBRISTE À LA CRITIQUE
FÉMINISTE : LA COHÉRENCE D'UN PARCOURS

L'aboutissement féministe du parcours critique de Lapointe n'a rien de surprenant, même si, à priori, son cheminement s'opère selon trois phases chronologiques bien distinctes : la critique littéraire en interaction chez *Cité libre*, la critique psychanalytique spécialisée dans les années 1970 et, enfin, la critique littéraire féministe encore à forger à l'aube de la décennie 1980. Ces trois phases voient évoluer une parole dont la cohérence réside dans la présence d'un « nous »

inclusif qui traverse toutes les périodes critiques du parcours de Lapointe et qui dénote une vision du monde essentiellement centrée sur la valorisation de la dignité de l'être humain.

Pendant les périodes citélibriste et féministe du parcours de Lapointe, l'espace collectif créé par la présence du « nous » inclusif se manifeste par la dynamique de l'interaction apte à faire advenir doutes, interrogations et changements de perspective. Dans les différents débats auxquels Lapointe prend part, ce « nous » s'oppose à un « vous » identifié qui contribue à renforcer le sentiment d'appartenance à un groupe par la négative (*Cité libre* vs autorité cléricale) et même, conditionne son existence (féminisme solidaire vs machisme). Parallèlement à l'émergence de ce « nous » explicite apparaît en filigrane un « nous » universel qui désigne le caractère essentiellement humain : chez *Cité libre*, Lapointe fait valoir un universalisme de l'être intérieur qui trouvera une clé méthodologique dans la psychanalyse puis une résonance dans le discours féministe de l'égalité entre les hommes et les femmes⁹.

La rhétorique de l'opposition fait valoir un espace collectif par le « nous » sujet de la critique qui inclut implicitement mais très fortement un « je » personnel profondément révolté. Chez Lapointe, le « nous » semble émerger du « je » dans

9. Bien qu'ici, la rhétorique de l'opposition donne une plus grande importance au sujet collectif qu'au sujet individuel.

un mouvement qui part de la sphère individuelle et mène à un espace collectif. C'est précisément en suivant ce mouvement de la pensée que le féminisme advient :

Il s'agit d'une prise de conscience d'abord individuelle, puis ensuite collective, suivie d'une révolte contre l'arrangement des rapports de sexe et la position subordonnée que les femmes y occupent dans une société donnée, à un moment donné de son histoire. [...] La révolte contre sa situation apparaît comme une condition *sine qua non* du féminisme (Toupin, 1997 : 7).

Les activités critiques de Lapointe paraissent mues par cette révolte intérieure qui semble trouver son origine dans son éducation religieuse dont elle dénonçait la tendance à la culpabilisation de l'individu et l'obscurantisme du discours, en 1955 : « Notre moralisme religieux, codifié et quasi dogmatique, semble avoir absorbé tout ce que nous possédons de sens moral » (1955 : 19). Sa quête personnelle, stimulée par une révolte originelle, s'étend en fin de parcours non plus à une génération d'intellectuels mais, plus largement, à un groupe social donné, les femmes. Pour Lapointe, professeure, intellectuelle et critique littéraire, l'action doit se déployer dans la sphère méthodologique, là où rien – ou si peu – n'a encore été explicité.

LA CRITIQUE LITTÉRAIRE FÉMINISTE À FORGER

PREMIÈRE PHASE EN ACTION : ENSEIGNEMENT,
REGROUPEMENT ET MENTORAT

Au moment où Lapointe s'y intéresse de façon explicite, la critique littéraire féministe reste encore à forger. À la fin des années 1970 et au début des années 1980, la recherche dans une perspective féministe souffre d'un manque de repères reconnus. Ce manque, Lapointe s'affaire alors à le combler à coups de conférences et de publications qui visent l'élaboration d'une méthode de recherche mue par une volonté de remplacer le discours de domination par celui de l'égalité. Ce travail de pionnière, Lapointe l'entreprend d'abord par des actions féministes concrètes qui encadreront plus tard ses démarches de théorisation de la critique. Dès la fin de la décennie 1970, elle utilise les multiples facettes de la vie universitaire pour soutenir l'ensemble de ses activités féministes.

Pendant l'année scolaire 1978-1979, Lapointe crée le premier cours de littérature dans une perspective féministe à l'Université Laval intitulé *Psychanalyse et féminisme – Femmes écrivains des XIX^e et XX^e siècles*¹⁰. Au fil des années et

10. Suivront un cours de premier cycle intitulé *Femmes et littérature* et un séminaire de deuxième et troisième cycles intitulé *Fonctionnement des stéréotypes et mythologies de la femme en littérature et/ou cinéma à la lumière de la*

des débats, la perspective féministe en littérature devient une pratique courante à l'Université Laval puisqu'un poste de professeur de littérature dans une perspective féministe est créé. Les initiatives de Lapointe, qui ont permis d'implanter et de légitimer la perspective féministe au sein du savoir littéraire et de son enseignement, ont mené à la rédaction de 14 mémoires et thèses à sujets féministes dirigés par Lapointe de 1983 à 1985, à l'Université Laval.

De plus, grâce à ses cours multidisciplinaires rassembleurs, Lapointe devient vite un élément catalyseur à l'Université Laval à la fin des années 1970. Au début des années 1980, elle collabore entre autres à la fondation du REFUL (Regroupement des femmes de l'Université Laval), aujourd'hui le GREMF (Groupe de recherche multidisciplinaire féministe), qui vise la promotion de l'enseignement et de la recherche féministes, et se veut un soutien aux étudiantes dans cette perspective, un lieu de discussion entre les chercheuses et les groupes de femmes, un intermédiaire pour la diffusion des recherches, tout en

psychanalyse. Outre le féminisme et la psychanalyse, ce cours permet à Lapointe de mettre en jeu un mode de connaissance qu'elle privilégie depuis *Cité libre*: la multidisciplinarité. En effet, elle constitue pour ce séminaire un groupe interdisciplinaire d'étudiants en narratologie, anthropologie, psychanalyse et littérature et y invite entre autres Elli Köngäs-Maranda (anthropologie), Ellen Corin (ethnopsychologie), Huguette Dagenais (sociologie), Régine Robin (histoire), etc.

agissant pour le respect de l'égalité des femmes et des hommes sur le campus.

Pour l'ensemble de ses réalisations philanthropiques, Lapointe obtient le prix Elsie Gregory-MacGill en 1987, «un prix de 5000 \$ pour son travail de pionnière dans le domaine des études féministes» (Chaire d'études Claire-Bonenfant : en ligne). Inspirée par madame MacGill, qui fut sa collègue en tant que membre de la commission Bird de 1967 à 1970, Lapointe décide de créer un fonds dont les intérêts cumulatifs servent à l'attribution de prix destinés à «récompenser un travail de recherche remarquable selon une perspective féministe, c'est-à-dire dans une perspective susceptible de faire évoluer les mentalités au sujet des femmes et les conditions de vie de celles-ci» (Chaire d'études Claire-Bonenfant : en ligne). Ainsi est créé le prix GREMF/Elsie-MacGill attribué tous les deux ans depuis 1988.

La création de ce prix est issue du souci initial, chez Lapointe, de valoriser la littérature des femmes, des écrits qui contribuent à l'avènement du discours de l'égalité. Tel un réflexe, la valorisation aura constitué sa stratégie féministe initiale. En effet, dès la publication de ses premières critiques littéraires dans *Cité libre*, elle accordait une importance privilégiée aux textes de Gabrielle Roy, de Germaine Guèvremont et d'Anne Hébert ; plus tard, dans une perspective psychanalytique, elle soulignait la qualité des

œuvres de Virginia Woolf et de Nathalie Sarraute. Sa démarche critique visait à « redonner aux œuvres écrites par des femmes l'importance que l'histoire littéraire leur avait généralement niée » (Lapointe, 1991 : 38).

Toutefois, son action pour l'avènement et la reconnaissance de la littérature des femmes ne se limite pas à la valorisation. Première critique des romans de Marie-Claire Blais (*La belle bête*), référence littéraire pour Roy¹¹ et très proche conseillère d'Hébert, Lapointe aura fait profiter plusieurs auteures de son expertise littéraire et de son expérience esthétique. Son jugement critique, à la fois dur et formateur, aura grandement contribué au succès d'écrivaines et de chercheuses qui reconnaissent en Lapointe leur mentor :

Je tiens [...] à rendre hommage aux premières critiques féministes. C'est grâce à leur travail de pionnières qu'il y a aujourd'hui, en études féministes, des postes, des cours, des programmes d'études, des thèses de maîtrise et de doctorat, et même des anthologies. Un merci tout particulier à mes deux mères littéraires, Jeanne Lapointe et Suzanne Lamy (Saint-Martin, 1992 : 8).

11. Le recueil *Femmes de lettres*, qui réunit les lettres de Roy à ses amies, permet de constater l'ampleur de l'influence de Lapointe sur sa production littéraire : « Vous me dites des choses bien aimables sur "Sécurité" [...]. Je vous sais pondérée, consciente du poids des mots et de leur valeur définitive : aussi votre compliment me donne-t-il plus de joie que beaucoup d'autres » (Roy, 2005 : 25).

DEUXIÈME PHASE EN THÉORIE : DE LA DÉNONCIATION
À L'ÉNONCIATION AU FIL DES TEXTES

De « mère littéraire », Lapointe s'impose rapidement comme une spécialiste de la critique littéraire féministe en consacrant ses activités intellectuelles à sa théorisation dès 1980. Ce long processus s'établit au sein de ses discours dénonciateurs des pratiques, puis énonciateurs d'une méthode, tantôt provocateurs, tantôt scientifiques. Sciemment, Lapointe lègue son doute épistémologique et sa réflexion féministe « à toutes les chercheuses intéressées » (Lapointe, 1991 : 41), ses « filles littéraires ».

À la différence de ses combats humanistes antérieurs, ses interventions féministes s'inscrivent en partie dans le réseau canadien anglophone : elle prononce deux allocutions à l'Institut Simone de Beauvoir de l'Université Concordia : « La femme comme non-sujet dans les sciences dites humaines » (1980) et « Research on women: a question of life and identity » (1982) ; sa conférence intitulée « The effects of feminist approaches on research methodologies », donnée à Calgary en 1987, n'est publiée en français qu'en 1991¹². Ce constat révélateur, à première vue étonnant chez une spécialiste de la langue française, dénote une avance historique du milieu canadien anglophone dans le domaine

12. Il s'agit de l'article intitulé « Perspectives féministes en littérature ».

féministe, avance qui provient de la différence des contextes religieux et de la situation professionnelle des femmes anglophones et francophones, depuis le début du xx^e siècle :

une barrière religieuse [...] divisait les Québécoises francophones des autres femmes. [...] Ces dernières [étaient] idéologiquement plus conservatrices que leurs consœurs. De plus, les féministes francophones, contrairement aux anglophones, n'exer[çaient] pas de profession (Brodeur, 1995 : 15).

Ce retard historique chez les Canadiennes francophones explique en partie la présence et les activités occasionnelles de Lapointe dans le réseau féministe anglophone. Toujours mue par ses idéaux humanistes, Lapointe entretient le dialogue entre les deux milieux et parvient finalement à enrichir de façon importante la portée de ses activités féministes dans le milieu francophone universitaire. Tirés puis enrichis de ces expériences sororales, les articles et les textes d'allocutions publiés par Lapointe, en anglais et en français, constituent les témoins de l'évolution progressive d'une pensée progressiste, en trois phases.

1) Préparer la voie par la dénonciation

La dénonciation du sexisme constitue le premier visage que prend le féminisme de Lapointe dont la plume s'enhardit et où l'ironie se fait plus acerbe. Deux textes témoignent de ces débuts

féministes tranchants : « Du discours de domination », publié dans la revue *Études littéraires* en 1979, et « Le meurtre des femmes chez le théologien et le pornographe », issu d'une conférence donnée par Lapointe en 1982 lors d'une réunion des Sociétés savantes à Ottawa. Rappelant la poétique dialogique de *Cité libre*, les deux textes ont en commun une dimension polémique très marquée.

« Du discours de domination » constitue un véritable débat publié. Le texte de Lapointe répond de façon virulente à un article de Jean-Thierry Maertens, ethnologue et psychanalyste bénédictin, qui remet en question la pertinence de l'écriture du corps des femmes par les femmes. Dans sa réplique, Lapointe adopte un ton ironique grâce auquel elle démolit les arguments de son adversaire en mettant au jour ses lacunes discursives :

Cet argument du pénis, représentant du réel – toute cette machinerie assurant aux mâles l'exclusivité du discours – aurait de quoi déclencher l'hilarité [...]. S'il faut occulter le corps de la femme (« Ah ! Cachez-moi ce sein ») pour que le discours (mâle) adviennne, faut-il aussi à ce moment effacer le pénis ? Cruelle destinée. Toujours dans cette voie de la raison raisonnante amusante, la femme, avec deux seins, serait-elle alors plutôt douée, de par « nature », pour la double représentation, sans doute aussi pour le bilinguisme, en tout cas sûrement pour le langage à double sens et le mensonge (1979 : 352).

Véritable appel à la prise de conscience, cet article de Lapointe dénonce l'intégration inconsciente d'éléments sexistes au discours dominant, tels que la notion de nature féminine et le rôle passif dans lequel elle les enferme.

Trois ans plus tard, «Le meurtre des femmes chez le théologien et le pornographe» propose la même démarche dénonciatrice, sur un ton moins humoristique. La stratégie de Lapointe, calquée sur la méthode d'analyse psychanalytique qu'elle s'est appropriée, consiste encore à entrer dans les lapsus du discours de domination pour en faire ressortir le non-sens et «rendre voyant celui qui voudrait dépasser son voyeurisme et les clichés fantasmiques de son discours» (Maertens, 1983 : 356). Les propos de Lapointe sont divisibles en deux grandes parties qui correspondent à deux études de cas annoncées dans le titre de l'article : celles du théologien et du pornographe. La pensée du théologien – puis du philosophe thomiste du ^{xx}e siècle – illustre le discours sexiste que Lapointe dénonce parce qu'il mène, selon elle, au «meurtre psychique de la femme. Et souvent ensuite mort physique» (1983 : 43).

L'anéantissement systématique des assertions sexistes présentées dans le *Malleus maleficarum*¹³, texte guide du théologien du Moyen

13. «Marteau des sorcières»: «[...] le guide théorique et pratique qu'utilisaient les moines dominicains, membres des tribunaux itinérants établis par le pape Grégoire IX en 1431.

Âge, permet à Lapointe de proposer une première analyse psychanalytique des origines du discours de domination : « On voit déjà le fantasme mâle et la peur de castration réduire ici la femme à sa relation au corps masculin, à la passion charnelle, en définitive à la sexualité toujours dangereuse » (1983 : 45).

Mais pour Lapointe, la fin de l'Inquisition ne correspond pas à la mort d'un tel discours. En 1983, son article provoque une véritable polémique entre les murs de l'Université Laval lorsqu'elle compare la pensée du théologien du Moyen Âge à celle du philosophe et professeur Charles De Koninck¹⁴. Pour illustrer le prolongement du même discours de domination dans les hautes sphères du savoir universitaire au xx^e siècle, elle dénonce les propos qu'il aurait tenus en 1937 dans un cours intitulé *La philosophie des sexes* :

au nom d'un dualisme matière/forme et de S. Thomas, le professeur reprend la même

Le gros volume de 600 pages indique les procédures à suivre pour découvrir, interroger, torturer et condamner au bûcher les femmes sorcières » (Lapointe, 1983 : 43). Un des passages les plus troublants demeure le suivant : « La femme, son aspect est beau, son contact fétide, sa compagnie mortelle. Mentreuse par nature, elle l'est dans son langage ; elle est un ennemi charmant et dissimulé » (*Malleus maleficarum*, cité par Lapointe, 1983 : 45).

14. Charles De Koninck a enseigné la philosophie à l'Université Laval de 1934 à 1965. Lapointe se sert de ses propres notes de cours d'étudiante pour effectuer la dénonciation de son discours.

association obsessionnelle entre la femme et le corps. Au lieu d'être axé sur la culpabilité et l'accusation, comme *Le marteau des sorcières*, le texte ici fonctionne dans la tonalité nettement plus optimiste du narcissisme mâle, se réjouissant de sa supériorité sur la femme et s'attristant du fait qu'on ne puisse se passer d'elle pour la génération (1983 : 46).

La comparaison de Lapointe vise à choquer pour qu'on prenne conscience de l'intégration inconsciente du discours de domination, et de sa pérennité. Cette dénonciation constitue une autre illustration du risque intellectuel que Lapointe affronte périodiquement depuis *Cité libre*, au nom d'un combat dont les résultats concrets s'apprêtent à émerger.

2) *Allocutions transitoires :
ébauches méthodologiques*

Au cours de la même période (de 1979 à 1983) où la dénonciation prévaut généralement sur l'énonciation, les deux allocutions prononcées par Lapointe à l'Institut Simone de Beauvoir de l'Université Concordia décrivent déjà un mouvement d'oscillation entre la stratégie dénonciatrice et l'énonciation d'une méthode d'analyse féministe. Marqueurs d'une période de transition, les textes de ces deux allocutions permettent une meilleure compréhension du parcours critique de Lapointe qui aboutira bientôt à l'énonciation d'une méthode.

« La femme comme non-sujet dans les sciences dites humaines¹⁵ » constitue un appel sororal à une « (r)évolution » qui réside dans le « pouvoir parler » des femmes apte à les faire sortir de l'ère du silence pour éclore dans le « parlêtre » (Lacan). Le langage s'avère la première arme que Lapointe utilise pour défendre ses idées et qu'elle propose comme principal moyen pour favoriser l'intégration de la femme-sujet dans les sciences humaines. De toute évidence, la psychanalyse lacanienne soutient sa stratégie féministe :

La linguistique et la psychanalyse nous ont appris que derrière toute parole [...] il y a un sujet parlant doué d'un conscient, d'un inconscient, de tout un monde de libido et de désir de domination. Une femme doit constamment décrypter, sous le discours patriarcal, le fantasme latent d'une pseudo-supériorité de tout homme sur n'importe quelle femme (1980 : 7-8).

Le décryptage, façon de lire entre les lignes ou derrière le texte, demeure un legs de la formation de psychothérapeute de Lapointe dans les années 1970. Il sert désormais une dénonciation des dogmes qu'elle veut renverser.

15. Lapointe mentionne dans son curriculum vitæ que le texte de cette communication a été publié dans *Annual Report*, Institut Simone de Beauvoir, 1979-1980. Comme la version publiée demeure introuvable à l'Institut Simone de Beauvoir, l'analyse ne tiendra compte que de la version dactylographiée par Lapointe, généreusement fournie par le GREMF.

En juillet 1982, les stratégies discursives de la méfiance épistémologique et du décryptage font l'objet d'une théorisation lorsque Lapointe prononce en anglais l'allocution d'ouverture de la Conférence internationale sur la recherche relative aux femmes (Institut Simone de Beauvoir). Publié dans le numéro de novembre 1982 du *Bulletin/Newsletter* de l'Institut, « Research on women: a question of life and identity » marque un tournant dans la conception du féminisme chez Lapointe, qui définit plus précisément les enjeux de sa perspective idéologique.

Selon Lapointe, pour que les femmes puissent exprimer leur diversité et leur droit de contrôler leur vie jusque dans les sphères intellectuelles, « une rébellion méthodologique¹⁶ » s'impose. La bataille idéologique devient donc action par un bouleversement de la méthode. Élaborée autour des trois mots *action*, *awareness*, *learning* (action, prise de conscience et apprentissage), la méthode de recherche dans une perspective féministe consiste à traiter des sujets relatifs aux femmes et qui contribuent à l'évolution des mentalités, et à effectuer le démantèlement de postulats sexistes par la démystification – ou la démythification.

16. « With respect to research methods, we need a "methodological rebellion" to borrow the expression of Jill Vickers, an Ottawa based sociologist » (Lapointe, 1982 : 10).

3) *Énonciation récapitulative de la méthode*

En 1985, la « rébellion méthodologique » s'opère sous la plume influente de Lapointe, qui énonce de façon schématisée les critères fondateurs d'une méthode critique féministe. Les apports de multiples disciplines (linguistique, psychanalyse, littérature) à la critique de Lapointe influencent aussi clairement la rédaction du « Traitement objectif des sexes dans la recherche », résultat de vastes consultations et de mises en commun orchestrées par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH). Malgré cette dimension communautaire qui le caractérise, ce fascicule méthodologique apparaît comme l'objectif enfin atteint des démarches à la fois dénonciatrices et humanistes de Lapointe depuis *Cité libre*, puisqu'il rappelle maintes valeurs chères à l'une de ses rédactrices¹⁷.

En effet, le guide veut favoriser l'émergence d'une méthode non traditionnelle qui s'oppose à des critères sexistes inconsciemment intégrés dans la recherche, mais qui apparaissent comme inacceptables dans une perspective de traitement objectif des sexes.

Il ne s'agit pas [...] de renoncer à un effort constant de la recherche vers l'objectivité la plus rigoureuse possible, mais plutôt de remettre en question certaines méthodes tradi-

17. Margrit Eichler signe la section anglophone du fascicule intitulée « On the treatment of the sexes in research ».

tionnelles de recherche qui nuisent précisément à cette objectivité (Lapointe et Eichler, 1985 : 6).

Pour ce faire, on propose aux chercheurs et aux chercheuses en sciences humaines des outils pratiques à mettre au service d'une constante ouverture d'esprit et d'un soupçon épistémologique. Les exhortations à dénoncer les à priori sexistes, les nombreux exemples littéraires et les considérations sémantiques sur le décryptage du langage permettent de reconnaître le sceau personnel de Lapointe dans l'énonciation scientifique de la méthode de recherche objective en sciences humaines.

Désormais, la table est mise pour l'approfondissement et l'application particulière de la méthode à la littérature. Lorsqu'elle prononce sa dernière conférence intitulée «The effects of feminist approaches on research methodologies» à Calgary en 1987, Lapointe lègue son savoir de pionnière féministe à ses collègues littéraires dans une invitation à poursuivre son œuvre : «je le propose à toutes les chercheuses intéressées» (1991 : 41). «Perspectives féministes en littérature», version française de cette allocution publiée en 1991, apparaît comme une véritable récapitulation de ses démarches en littérature.

En effet, procédant selon un plan reconnaissable, Lapointe introduit son article par un rappel des dénonciations antérieures, visant cette fois précisément la littérature et décriant le fait

que « les femmes y sont la plupart du temps des objets, alors que l'homme est sujet et maître de l'action » (1991 : 37). Toutefois, comme ses objectifs critiques dépassent maintenant la seule dénonciation, Lapointe énonce de façon approfondie une méthodologie détaillée destinée aux chercheuses en littérature dans une perspective féministe. Tel un petit guide pour débutantes, le texte souligne les avantages de six instruments de travail que Lapointe a presque tous utilisés à tour de rôle ou conjointement au fil de son parcours critique et qui rappellent ses domaines de compétence. Selon elle, grâce à l'analyse du vocabulaire, à la grille d'analyse sémiologique de Greimas, au carré sémiologique, à la psychocritique, à la recherche des signes linguistiques de subjectivité et à l'identification des groupes d'appartenance, le discours de domination pourra être remplacé par le discours objectif de l'égalité dans les études littéraires.

Qu'on la juge utopique ou réaliste, cette vision de la perspective féministe en littérature reste empreinte des valeurs humanistes de Lapointe et de sa volonté de réconcilier institution littéraire et travail des femmes par des actions rationnelles concrètes. Sa prise de parole, d'emblée problématique parce qu'effectuée au féminin, a généré les polémiques, les débats et les remises en question épistémologiques qui lui semblaient nécessaires à une transformation primaire des mentalités. Cette lourde tâche, qui res-

semblait à une mission, commandait un renouvellement des moyens que Lapointe a constamment effectué à travers les diverses périodes de sa vie. Pourtant, le mot d'ordre qu'elle semble avoir toujours suivi, et qu'elle formulait encore au pluriel au lendemain de la tragédie de l'École polytechnique, souligne le caractère infini de cette mission : « remettons-nous à l'œuvre » (1990 : 38). Cette œuvre signée « nous », que Lapointe continuait à la suite des premières féministes québécoises, demeure inachevée à ce jour. La seule méconnaissance encore actuelle d'une telle figure de proue – et de bien d'autres encore – dans la recherche sur les femmes laisse entrevoir d'énormes lacunes encore à combler. La valorisation du travail des femmes, motivation fondamentale des démarches humanistes et féministes de Lapointe, apparaît comme un moyen actuel et renouvelé de mettre à mal le silence entourant les sujets-femmes. Remettons-nous donc à l'œuvre !

BIBLIOGRAPHIE

- BLAIS, Marie-Claire (2006), «Jeanne Lapointe, une femme en avance sur son temps», *Recherches sociographiques*, vol. 47, n° 2 (mai-août), p. 223-224.
- BOISCLAIR, Isabelle (2004), *Ouvrir la voie/x. Le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)*, Québec, Éditions Nota bene. (Coll. « Littérature(s) ».)
- BRODEUR, Violette, *et al.* (1982), *Le mouvement des femmes au Québec : étude des groupes montréalais et nationaux*, Montréal, Centre de formation populaire.
- CHAIRE D'ÉTUDES CLAIRE-BONENFANT SUR LA CONDITION DES FEMMES, «Prix Gremf/Elsie-MacGill», *Autres prix*, [En ligne], [http://www.etudesfeministes.fss.ulaval.ca/ChaireClaire-Bonenfant/autres_prix.html], (8 janvier 2009).
- ÉLIE, Robert (1951), «Réflexions sur le dialogue», *Cité libre*, vol. 1, n° 3 (mai), p. 31-37.
- JASMIN, Judith (19??), lettre à Jeanne Lapointe, 12 janvier, Bibliothèque et Archives Canada (Ottawa), fonds Jeanne Lapointe, ms. LMS0172-1990-16, série A, boîte 1, ch. 28, p. 1.
- GAGNON, Evelyn (1965), «Jeanne Lapointe explique l'école nouvelle», *Châtelaine*, vol. 6, n° 3 (mars), p. 38-39 et 101-104.
- LAPOINTE, Jeanne (1954a), lettre à Félix-Antoine Savard, 23 février, Bibliothèque et Archives Canada (Ottawa), fonds Jeanne Lapointe, ms. LMS0172 1990-16, série A, boîte 1, ch. 44, p. 1.

- LAPOINTE, Jeanne (1954b), «Quelques apports positifs de notre littérature d'imagination», *Cité libre*, n° 10 (octobre), p. 17-36.
- LAPOINTE, Jeanne (1955), «Pour une morale de l'intelligence», *Le Devoir littéraire*, 15 novembre, p. 19.
- LAPOINTE, Jeanne (1956), «La prédication et son auditoire», *Revue dominicaine*, vol. LXII, t. II (septembre), p. 74-84.
- LAPOINTE, Jeanne (1958), «Humanisme et humanités : étude présentée à la Commission du Programme de la Faculté des Arts de Laval», Bibliothèque et Archives nationales du Québec (Montréal), Centre de conservation, ms. 233158 CON. Inédit.
- LAPOINTE, Jeanne (1972), «*To the Lighthouse*, de Virginia Woolf, et le monde de la féerie fusionnelle», *Études en psychothérapie*, vol. 1, n° 10 (juin), p. 354-385.
- LAPOINTE, Jeanne (1979), «Du discours de domination», *Études littéraires*, vol. 12, n° 3 (décembre), p. 351-355.
- LAPOINTE, Jeanne (1980), «La femme comme non-sujet dans les sciences dites humaines». Allocution présentée à l'Institut Simone de Beauvoir de l'Université Concordia à Montréal, mai 1980, tapuscrit disponible à la Chaire d'études Claire-Bonenfant de l'Université Laval [peut-être publié dans *Annual Report*, Institut Simone de Beauvoir, 1979-1980 (introuvable)]. Inédit.
- LAPOINTE, Jeanne (1982), «Research on women : a question of life and identity», *Le Bulletin/Newsletters*, Université Concordia, vol. 3, n° 6 (novembre), p. 9-11.

- LAPOINTE, Jeanne (1983), « Le meurtre des femmes chez le théologien et le pornographe », dans Suzanne LAMY et Irène PAGÈS (dir.), *Féminité, subversion, écriture*, Montréal, Remue-Ménage, p. 209-223.
- LAPOINTE, Jeanne, et Margrit EICHLER (1985), « Le traitement objectif des sexes dans la recherche », Ottawa, Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.
- LAPOINTE, Jeanne (1990), « Fantasmies/réalités », dans Pauline FAHMY (dir.), *Les événements de Polytechnique. Analyses et propositions d'action*, actes d'un colloque tenu à la Faculté des sciences de l'éducation de l'Université Laval le 23 janvier, Québec, Le GREMF édite, cahier 4, p. 35-38.
- LAPOINTE, Jeanne (1991), « Perspectives féministes en littérature », dans Roberta MURA (dir.), *Un savoir à notre image? Critiques féministes des disciplines*, vol. 1, Montréal, Adage, p. 37-48. (Coll. « EF ».)
- MAERTENS, Jean-Thierry (1979), « Réplique de Jean-Thierry Maertens », *Études littéraires*, vol. 12, n° 3 (décembre), p. 356.
- MAUGUIÈRE, Bénédicte (1997), « La psychanalyse – Réflexion critique », dans *Traversée des idéologies et exploration des identités dans les écritures de femmes au Québec (1970-1980)*, New York, Peter Lang, p. 179-199. (Coll. « Francophones cultures and literatures ».)
- RABY, Claudia (2007), « Le parcours critique de Jeanne Lapointe ». Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval.

- ROY, Gabrielle (2005), *Femmes de lettres. Lettres de Gabrielle Roy à ses amies 1945-1978*, Montréal, Boréal. (Coll. «Les cahiers Gabrielle Roy».)
- SAINT-MARTIN, Lori (1992), *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, t. I, Montréal, XYZ éditeur. (Coll. «Documents».)
- ST-DENIS, Geneviève (2004), «La place des femmes à l'université au 20^e siècle», *Bilan du siècle*, 27 avril, [En ligne], [<http://bilan.usherbrooke.ca/bilan/pages/collaborations/8684.html>], (10 décembre 2008).
- THÉRY, Chantal, avec la collaboration de Claudia RABY (2008), «Jeanne Lapointe : un art et une éthique du dialogue», *Recherches féministes*, vol. 21, n^o 1, p. 59-78.
- TOUPIN, Louise (1997), *Qu'est-ce que le féminisme? : trousse d'information sur le féminisme québécois des vingt-cinq dernières années*, Montréal, Centre de documentation sur l'éducation des adultes et la condition féminine.
- UN PROFESSEUR AUX COURS D'ÉTÉ [pseudonyme de Jeanne LAPOINTE] (1944), «Juillet 44 à l'Université Laval», *Le Travailleur*, vol. XIV, n^o 42 (19 octobre), p. 1-2.

Marie-Frédérique Desbiens

Université Laval

« L'INTIME VÉRITÉ¹ ».

LE NOUVEAU ROMAN HISTORIQUE
ET LES FEMMES

Un pied dans l'érudition, l'autre dans la magie, ou plus exactement, et sans métaphore, dans cette magie sympathique qui consiste à se transporter en pensée à l'intérieur de quelqu'un.

Marguerite YOURCENAR,
Mémoires d'Hadrien.

INTRODUCTION

Il suffit de jeter un coup d'œil aux catalogues de librairies et de bibliothèques pour le constater : le roman historique occupe une large part de la production littéraire contemporaine. Depuis les années 1980, ce genre connaît un renouveau et une floraison exceptionnels qui ne

1. Nous empruntons cette expression à Olivier Le Naire, auteur d'une entrevue avec Françoise Chandernagor et Chantal Thomas (2002).

se démentent pas. Il remporte un vaste succès auprès des lecteurs et les éditeurs en publient de plus en plus dans leurs collections. Or, à l'instar de maints écrivains qui rejettent l'étiquette de roman historique pour qualifier leurs œuvres, la critique le considère souvent comme un sous-genre bâtard, destiné exclusivement au marché commercial et aux listes de *best-sellers*. La réception du milieu de la recherche de ce corpus reste elle aussi partagée. Si des ouvrages qui proposent des essais de définition et de classification du genre, qui débattent de sa nature hybride ou qui tentent d'en cerner les principales thématiques paraissent², il n'existe à ce jour aucune histoire littéraire du roman historique, aucun travail de synthèse global sur ce genre qui, du XIX^e siècle à aujourd'hui, a pourtant été tributaire à la fois des bouleversements de la discipline historique et des métamorphoses du champ littéraire, en Europe comme en Amérique. C'est cette lacune qu'a voulu en partie combler la recherche postdoctorale que nous avons menée au cours des dernières années sur les origines et l'héritage du roman historique français et québécois.

Issu de ce travail de plus grande envergure, le présent article s'intéressera au nouveau roman historique, et plus précisément à l'une de ses

2. Mentionnons entre autres, pour ne retenir que les plus récents, Couégnas et Peyrache-Leborgne (dir.) (2000), Gengembre (2006) et Krulic (2007).

branches particulières, «le roman de spécialistes», tout en mettant en lumière la dimension féminine dont il se révèle indissociable sous plusieurs aspects. À partir de l'ouvrage de Seymour Menton sur le nouveau roman historique latino-américain, nous proposerons d'abord une caractérisation du genre où les notions de subjectivité, d'intertextualité, de dialogue, de multiplicité, de contre-discours historique, et surtout celles d'intimité et de féminité définies par nos travaux occupent une place prédominante; puis, nous chercherons à établir la filiation des nouvelles romancières historiques, à qui l'on doit la partie la plus abondante de cette production, avec quelques romancières majeures des siècles passés. L'analyse de deux œuvres déterminantes du nouveau roman historique français, écrites par des auteures dont la trajectoire les inscrit dans le champ de l'érudition, *L'allée du roi* de Françoise Chandernagor (1981) et *Les adieux à la reine* de Chantal Thomas (2002), nous permettra par la suite d'illustrer les caractéristiques et l'évolution du genre. Nous verrons en quoi et comment ces deux textes d'une grande littérature, souvent relégués à tort du côté de la sphère populaire et mettant en scène des figures féminines occultées et controversées de l'histoire de France, Mme de Maintenon (la reine secrète) et Marie-Antoinette (la reine guillotinée), cherchent à en dévoiler «l'intime vérité» dans une perspective de commémoration et de réhabilitation.

DES HISTOIRES DE FEMMES

POUR UNE LECTURE

DU NOUVEAU ROMAN HISTORIQUE

Le phénomène de résurgence du roman historique atteint, depuis une trentaine d'années, une large portée ; il touche non seulement le Québec et la France, mais aussi l'Amérique du Sud, où il connaît un énorme retentissement. Les premiers et les rares chercheurs à s'y être intéressés de manière approfondie sont d'ailleurs d'origine hispano-américaine. À ce jour, l'ouvrage le plus fondamental sur la question demeure celui de Menton, paru en 1993 et intitulé *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. Dans son étude parue en 2003, *Constructing a World. Shakespeares's England and the New Historical Fiction*, Martha Tuck Rozett ne manque d'ailleurs pas de s'y référer, tandis que le récent livre de Marta Cichocka, *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique : réinventions, relecture, écritures*, publié en 2007 et qui porte également sur le roman hispano-américain, s'en inspire directement. Traduit uniquement en anglais, l'ouvrage de Menton reste cependant peu utilisé par les commentateurs du nouveau roman historique français ou québécois, bien qu'il définisse, comme nous le verrons maintenant, la plupart des critères nécessaires pour forger une grille de lecture du nouveau roman historique internatio-

nal, à laquelle doivent être apportés des ajustements et des ajouts.

Après une présentation des événements historiques et sociopolitiques ayant pu contribuer au renouveau du roman historique en Amérique latine au tournant des années 1980, Menton se consacre à l'analyse, fondée sur l'expérience empirique de la lecture et non sur des théories préalables, d'une douzaine de nouveaux romans historiques. Les auteurs qu'il étudie sont des figures majeures de la littérature hispanique et comptent notamment parmi eux Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes et Jorge Luis Borges. De leurs œuvres, Menton extrait les six principales caractéristiques du nouveau roman historique :

1. Celui-ci est souvent subordonné aux idées philosophiques sur la triple nature incertaine, cyclique et imprévisible de l'histoire.
2. Outre le fait qu'il prend place dans le passé, il opère une distorsion consciente de l'histoire en multipliant notamment les omissions, les exagérations et les anachronismes.
3. Contrairement à la forme « classique » du genre ayant émergé au XIX^e siècle et mettant en scène des héros fictifs, il prend souvent pour protagonistes des figures historiques célèbres.

4. Les auteurs du nouveau roman historique font appel à ce que Menton définit comme des «self-conscious narratives» ou de la métafiction ; ils interviennent dans le récit pour interroger leur propre discours.
5. Ils usent aussi largement de l'intertextualité pour offrir une multiplicité de points de vue ou réécrire les textes antérieurs ; le discours ou le contre-discours historique est souvent fragmenté et porté par des personnages opposés ou complémentaires.
6. Dans la perspective de Mikhaïl Bakhtine, le recours au dialogue, à l'ironie, à la parodie et au carnavalesque constitue un des marqueurs importants du genre.

Toutes ces caractéristiques renvoient à l'évidence à la dimension subjective, fictive des romans, qui doivent toutefois composer avec une certaine objectivité historique.

Si les caractéristiques établies par Menton se retrouvent, à différents degrés, dans la plupart des nouveaux romans historiques français et québécois que nous avons étudiés, il va sans dire que la grille de lecture qu'il propose doit être adaptée aux divers contextes qui les ont vus naître. Par exemple, pour la France, l'avènement dans les années 1970 de l'école des Annales et de la nouvelle histoire, mettant l'accent sur le

quotidien et l'anecdote, a sans conteste été un tournant dans le renouvellement du genre historique, tout autant que le féminisme qui y a joué un rôle important. Il faut également prendre en compte les tendances littéraires particulières à l'une ou l'autre littérature, comme le « réel merveilleux » qui occupe une place centrale dans la littérature hispanique, mais qui n'atteint pas les mêmes dimensions dans tous les corpus. Plus encore, la caractérisation de Menton mérite d'être enrichie par deux autres notions fondamentales que nous avons repérées dans toute une série de nouveaux romans historiques : la perspective féminine, qui se traduit tant par le point de vue adopté que par le choix des personnages, et le caractère intime qui se révèle notamment par la narration au « je ».

UN TRIPTYQUE FÉMININ, UNE VOI(E)X PERSONNELLE

Contrairement au roman historique traditionnel abordé au point suivant, le nouveau roman historique n'est plus celui collectif de la nation, mais bien celui des identités : identités fragmentées, identités marginales, identités migrantes ou autochtones, et surtout identités féminines comme dans le cas d'une énorme part de la production en France et au Québec. Plusieurs nouveaux romans historiques mettent ainsi en scène des figures féminines occultées, stigmatisées ou figées par l'histoire officielle, écrite d'un point de

vue essentiellement masculin et monolithique. La dimension féminine du nouveau roman historique dépasse également le cadre du récit. Une majeure partie des auteurs de ce genre sont des femmes. Ainsi que le constate Micheline Dumont, « le roman historique semble être devenu le genre préféré des romancières³ » (2006). Pour se « transporter en pensée à l'intérieur de leurs protagonistes », plusieurs d'entre elles adoptent une narration homodiégétique qui leur permet une incursion au cœur de l'intimité profonde des femmes qu'elles mettent en scène, mais qui leur donne également l'occasion de transposer leur voix personnelle. La plupart du temps, c'est aussi à une femme que ces romancières s'adressent. Comme on le sait, la majeure partie du lectorat de la littérature en général est composée de lectrices. Dans le cas du roman historique en particulier, cette observation est d'autant plus vraie. Cichocka souligne d'ailleurs que ce n'est pas « le hasard [...] si tant de romans historiques contemporains ont une femme comme auteur et comme protagoniste » (2007 : 303). Elle appuie son affirmation en citant les travaux de Nuria Girona Fiblia sur le nouveau roman historique argentin où la voix féminine se fait également très présente :

D'une part, maints romans sont écrits par des femmes et comptent sur un public où les fem-

3. Ce texte s'inscrit dans un débat paru dans *Le Devoir* au sujet du roman historique.

mes sont nombreuses, ce qui est un facteur que nous ne devons pas passer sous silence. Mais, d'autre part, il y a une impulsion compensatrice à construire des romans où l'on donne la parole aux femmes, habituellement oubliées ou réduites au silence par les chroniqueurs anciens (Girona Fiblia, citée dans Cichocka, 2007 : 303).

Bien que des auteurs masculins donnent parfois la parole aux femmes dans leurs récits, le nouveau roman historique s'organise le plus souvent autour d'un triptyque féminin auteure-héroïne-lectrice qui contribue sans doute – et l'on reviendra plus loin sur ce point – à sa dévalorisation et à son assimilation, coûte que coûte, à la littérature populaire, comme c'est aussi le cas des romans historiques féminins des siècles antérieurs.

FILIATION HISTORIQUE ET MODÈLES ROMANESQUES

On trouve en France dès le XVII^e siècle des auteures qui intègrent l'histoire à leur récit. C'est notamment le cas de Mme de La Fayette qui donne, en 1678, son roman *La princesse de Clèves* dont l'action se déroule à la cour du roi Henri II en 1558-1559. L'œuvre met en scène Mlle de Chartres, qui après avoir fait un mariage de raison avec le prince de Clèves, tente de résister, sous l'œil réprobateur de sa mère, à la passion dévorante qui la pousse vers M. de Nemours. Hormis l'héroïne, les personnages du roman, comme son arrière-plan, sont historiques.

L'esthétique classique et précieuse de l'œuvre s'inspire directement d'une autre romancière de l'époque, Madeleine de Scudéry, qui avait fait paraître, entre 1649 et 1653, *Artamène ou le Grand Cyrus*, narrant la conquête amoureuse de ce souverain perse du ^{vi}^e siècle av. J.-C., à la poursuite de la princesse de Mandane. Dans l'« Histoire de Sapho », intégrée à ce roman en 10 tomes et qui présente une version renouvelée de la vie de la poétesse grecque, Scudéry fait entre autres tenir à sa protagoniste des propos violents contre l'institution tyrannique du mariage. Au regard de la perspective historique et féminine qui se dégage de ces romans, l'on serait tenté de percevoir leurs auteures comme les lointaines ancêtres des nouvelles romancières historiques. Toutefois, comme l'indiquent Dominique Peyrache-Leborgne et Daniel Couégnas, il s'agit plutôt là de « proto-romans historiques » (2000 : 7) où l'histoire n'est qu'un simple prétexte à l'histoire et le sujet, tout tourné vers les préoccupations de la société mondaine à laquelle appartiennent les écrivaines.

Il faut attendre le début du ^{xix}^e siècle pour voir émerger le roman historique, tel qu'on le conçoit depuis György Lukács, dans sa forme moderne et nationale. Sous l'impulsion du romantisme, apparu en Allemagne, puis en Angleterre, une réaction intense contre l'hégémonie culturelle française du Siècle des lumières qui avait partout imposé le goût français donné pour

universel et la continuation du classicisme gréco-latin se cristallise. Le mouvement entraîne un «éveil des nationalités» basé sur la (re)découverte des origines de la nation et la construction d'une identité collective propre⁴. C'est dans cette optique que l'écrivain écossais Walter Scott fait paraître, en 1814, son premier roman, *Waverly*, où il bouleverse radicalement les codes établis en mettant à l'avant-scène un héros fictif issu du peuple et en prônant la mise en scène d'un authentique passé national, dans un cadre historique donné. Contrairement aux proto-romans historiques de l'époque classique, la nouvelle formule scottienne ne prend plus l'histoire pour simple décor, celle-ci oriente toute la trame et les actions du récit : la démarche esthétique «représente avec un souci minutieux du détail précis les conditions de vie concrètes, les manifestations et répercussions quotidiennes des événements historiques et des mutations sociales» (Krucic, 2007 : 88). Si les premiers romans de Scott connaissent un succès instantané en Angleterre, c'est après la parution d'*Ivanhoé* (1819) – qui délaisse la stricte matière écossaise pour puiser aux origines plus vastes de la nation anglaise – que sa gloire s'étend à l'ensemble du continent européen et, avec elle, son influence. Ses œuvres agissent comme déclencheur du

4. Sur le sujet, voir les ouvrages de Thiesse (1999) et de Casanova (1999).

processus de création de l'identité et de la littérature nationales dans plusieurs nations périphériques. En 1823, Alessandro Manzoni emprunte au modèle scottien pour concevoir *I Promessi Sposi*, perçu comme l'œuvre fondatrice de la littérature italienne moderne. Le Russe Nicolas Gogol donne aux siens, en 1835, leur premier roman national : *Tarass Boulba*. À la même période, Alexandre Herculano rédige, en plus de son *Histoire du Portugal*, des romans ayant pour cadre le Moyen Âge national, tandis que José Mármol offre aux Argentins son *Amalia*. *L'influence d'un livre*, premier roman à paraître au Canada français en 1837 sous la plume de Philippe Aubert de Gaspé fils, porte comme sous-titre « Roman historique », bien qu'il tienne davantage du roman d'aventures. En 1863, Aubert de Gaspé père donne à la nation son véritable classique historique : *Les anciens Canadiens*. Le phénomène touche évidemment la France. Alors que les grands romantiques comme Alfred de Vigny, Honoré de Balzac ou Victor Hugo composent leurs propres romans historiques (*Cinq-Mars*, 1825, *Les Chouans*, 1826, *Notre-Dame de Paris*, 1831), le genre se déploie également, avec les Alexandre Dumas et Eugène Sue, dans la veine populaire du feuilleton qui prend son essor à partir de 1836.

Inspirée par ce courant romantique et la forme nouvelle du roman historique, George Sand, l'écrivaine la plus importante de son épo-

que, fait paraître, de 1842 à 1844 dans la *Revue indépendante*, *Consuelo* et sa suite, *La comtesse de Rudolstadt*, dont l'esthétique tient à la fois, comme plusieurs œuvres de l'époque, du feuilleton populaire et du roman légitimé. *Consuelo* raconte les péripéties d'une jeune bohémienne du XVIII^e siècle, dont la carrière de cantatrice et les amours troubles l'amènent à parcourir l'Europe et à faire la rencontre de personnages aussi célèbres que l'impératrice Marie-Thérèse d'Autriche, le roi Frédéric II, Voltaire et le jeune Haydn. Considérée comme un roman noir, un roman d'initiation et un roman d'amour, l'œuvre est aussi un roman historique, et même « pour une part un grand roman historique, qui couvre un large champ de l'histoire politique, culturelle et artistique de l'Europe des Lumières, entre la Vénétie, la Bohême, la Prusse et l'Autriche, autour de 1750, avec une prédilection marquée – Saxe oblige – pour les petites cours germaniques, leurs princes, leurs intrigues et leurs conflits » (Savy, 2004 : 12). À la manière de Scott, Sand met en scène une héroïne fictive dont le parcours est ainsi entièrement marqué et orienté par l'histoire. Elle « apparaît ici comme historienne et sa connaissance du XVIII^e siècle est visiblement très solide » (Cellier, 1976 : 16). Mais bien qu'elle emprunte une posture et une écriture similaires à celles de ses contemporains romantiques, Sand offre une version toute personnelle du roman historique. Comme le montre Sarah Mombert

dans son article « Consuelo, “logogriphe” du roman historique », la romancière ne procède pas de la même manière que les Dumas ou Balzac pour construire son œuvre. Elle inverse la hiérarchie habituelle des discours pour donner la prédominance au romanesque sur l’histoire et conjugue au temps de l’aventure collective celui de la destinée individuelle qui occupe une place fondamentale dans l’œuvre. Rejetant les protocoles réalistes de plusieurs feuilletonistes, elle élabore une « méthode originale » portée par une écriture à la « forme expérimentale, instable et libre » (Mombert, 2004 : 143). Ce sont toujours les pensées et les sentiments des personnages qui priment et scandent le récit ; même si ceux-ci sont historiques, ils sont présentés dans une vision égalitaire qui interdit de les assimiler à leur position de pouvoir : « [L]e roman travaille à la promotion des valeurs de la morale intime plus que de la valeur politique » (Mombert, 2004 : 140). La visée didactique propre au roman historique est aussi traitée différemment par Sand : elle tente de faire ressentir l’histoire à son lecteur et non pas de la lui enseigner. Le point de vue intime se double d’un point de vue féminin. Non seulement l’auteure prend-elle pour personnage central une femme, mais elle crée aussi ce que Simone Vierende appelle « une *classe des femmes* », qui « déborde même l’univers proprement romanesque, car cette classe comprend aussi les lectrices du roman auxquelles Sand s’adresse de

temps à autre tout au long de son récit» (1976 : 42). L'auteure offre en quelque sorte un nouveau modèle de roman historique en explorant des voies historiques et narratives inédites.

Dans une certaine mesure, la perspective féminine et intime privilégiée par Sand dans *Consuelo* préfigure celle que les nouvelles romancières historiques vont exploiter et approfondir dans leurs œuvres. Toutefois, il faut relativiser l'influence que ce roman, plutôt méconnu et négligé par l'histoire littéraire, a pu avoir sur les auteures des ^{xx}^e et ^{xxi}^e siècles. Comme plusieurs romans historiques de l'époque, *Consuelo* a peut-être été frappé par une double marginalisation, en tant qu'œuvre populaire et féminine, qui en a entraîné «l'oubli». Après avoir été reconnu comme le grand genre littéraire, le roman historique tombe peu à peu en discrédit à la fin du ^{xix}^e siècle alors que l'histoire se spécialise pour se constituer en discipline autonome et qu'elle se démarque progressivement de la littérature :

Le roman historique qui occupait une place importante au début du ^{xix}^e siècle, grâce à l'attention privilégiée qui lui était accordée en matière d'écriture de l'histoire nationale, est concurrencé dès la fin de ce siècle par la professionnalisation du métier d'historien. [...] Cette concurrence prive les écrivains historiques de la reconnaissance du genre qu'ils investissent (Naudier, 2006 : 309).

Dans la première moitié du xx^e siècle, le genre est stigmatisé et le plus souvent rejeté du côté de la sphère populaire ou de la littérature pour la jeunesse. Si la critique consent à parler de quelques romans historiques majeurs écrits par des auteurs majeurs, la plus grande part de cette production en est réduite à son versant feuilletonesque et sentimental. À l'instar du feuilleton, le roman historique est alors perçu comme une littérature, une « lecture de femmes⁵ ». Ces préjugés vont marquer pendant longtemps, et jusqu'à aujourd'hui, les œuvres appartenant à ce genre, écrites pour une bonne part par des femmes. On peut mentionner à titre d'exemple les reproches sévères faits par l'historien Robert Frossier à Jeanne Bourrin qu'il accuse de donner une vision trop sentimentale et idéalisée du Moyen Âge ; ou encore le tout récent débat en France autour de *La princesse de Clèves*, qui a notamment donné lieu à un article de Charles Dantzing dans lequel le roman est qualifié, de manière tout à fait anachronique, de « Harlequin chic » (2009 : 76) et dévalué à la fois comme roman populaire et féminin. Dans ce contexte, il n'est pas étonnant de constater que *Consuelo* n'a fait l'objet que de très rares études ; si l'on excepte les actes du colloque *La Porporina. Entretiens sur Consuelo* parus en 1976, ce n'est qu'en 2004

5. Nous reprenons l'expression de Queffélec-Dumasy (1989).

qu'est finalement publié un ouvrage substantiel sur le sujet, codirigé par des spécialistes de l'histoire littéraire des femmes.

C'est sans doute en partie pour contourner les écueils de la dévalorisation de ce genre qui a cours depuis le début du xx^e siècle que Marguerite Yourcenar propose une nouvelle étiquette pour qualifier ses romans historiques publiés dans les années 1950-1960 : «le roman à histoire». Si «la formule de roman historique [lui] paraît un peu vaine» (cité dans Viala, 2008 : 23) pour le distinguer du roman contemporain en général, le genre en lui-même reste très cher à ses yeux tout au long de sa carrière. Lorsqu'elle fait paraître, en 1951, *Mémoires d'Hadrien*, où elle substitue sa plume à celle du grand empereur romain pour raconter la vie de celui-ci, elle l'assortit de *Carnets de notes* dans lesquels elle revendique et éclaire sa pratique du roman historique. Yourcenar s'y porte même à la défense du genre en l'associant aux romanciers les plus reconnus :

Ceux qui mettent le roman historique dans une catégorie à part oublient que le romancier ne fait jamais qu'interpréter, à l'aide des procédés de son temps, un certain nombre de faits passés, de souvenirs conscients ou non, personnels ou non, tissés de la même matière que l'Histoire. Tout autant que *La guerre et la paix*, l'œuvre de Proust est la reconstitution d'un passé perdu. Le roman historique de

1830 verse, il est vrai, dans le mélo et le feuilleton de cape et d'épée; pas plus que la sublime *Duchesse de Langeais* ou l'étonnante *Fille aux yeux d'or*. Flaubert reconstruit laborieusement le palais d'Hamilcar à l'aide de centaines de petits détails; c'est de la même façon qu'il procède pour Yonville. De notre temps, le roman historique, ou ce que, par commodité, on consent à nommer tel, ne peut être plongé dans un temps retrouvé, prise de possession d'un monde intérieur (1996: 330-331)⁶.

Chez Yourcenar, cette question de l'intériorité se révèle essentielle, et ce n'est que par ce biais que peut être appréhendé le monde, l'histoire. « Refaire du dedans ce que les archéologues du XIX^e siècle ont fait du dehors » (MH: 327), voilà l'objectif qui se trouve à la base des *Mémoires d'Hadrien*. En privilégiant le genre personnel des mémoires pour écrire l'histoire « d'un grand homme », l'auteure fait un choix clair en ce sens. La narration au « je » vise également à renforcer la dimension intérieure. Selon Yourcenar, plutôt que d'éloigner le lecteur de l'objectivité et de la vérité historique, elle permettrait le véritable « portrait d'une voix » :

Si j'ai choisi d'écrire ces Mémoires d'Hadrien à la première personne, c'est pour me passer le plus possible de tout intermédiaire, fût-ce de moi-même. Hadrien pouvait parler de sa vie

6. Dorénavant, les renvois à ce texte seront signalés par la seule mention *MH* suivie du numéro de la page.

plus fermement et plus subtilement que moi
(*MH*: 330).

Il ne faudrait cependant pas croire que les *Mémoires* sont inspirés par une seule vision abstraite et individuelle. L'œuvre témoigne au contraire d'une connaissance rigoureuse de l'époque romaine, garantie par une vaste recherche documentaire. L'auteure renvoie d'ailleurs précisément à ses recherches et à ses sources dans une exhaustive « Note » de plusieurs pages qui suit les *Carnets*. Yourcenar adopte plutôt une position similaire à celle des nouveaux historiens de l'école des Annales fondée en 1947-1948 qui « refusent de s'en tenir à un travail d'érudition, limité à la connaissance des faits passés et à la commémoration des grands hommes, [...] pour que l'histoire devienne une histoire des mentalités » (Viala, 2008 : 35). Mettant en doute l'histoire officielle qu'elle juge « généralement mal écrite et très mal renseignée » (Yourcenar, citée dans Viala, 2008 : 26), la romancière cherche à réécrire, à corriger le discours historiographique attesté. C'est exactement le dessein qu'elle prête à Hadrien qui affirme, à la fin du premier chapitre de l'œuvre, offrir « comme correctif » au « compte rendu officiel de [s]es actes, en tête duquel Phlégon a mis son nom », « un récit dépourvu d'idées préconçues et de principes abstraits, tiré de l'expérience d'un seul homme qui est [lui]-même » (*MH*: 29).

Avec ses *Mémoires*, Yourcenar va ainsi encore plus loin dans la perspective subjective et intimiste mise en avant par Sand. Son œuvre, on ne l'apprendra à personne, est d'une grande valeur littéraire et intellectuelle. Elle ne peut, pas plus que *L'œuvre au noir*, autre roman historique qui vaut à Yourcenar le prix Fémina en 1968, être renvoyée à la littérature populaire. À côté d'elle, les grandes écrivaines comme Simone de Beauvoir (avec *Tous les hommes sont mortels* en 1946 ou *Les Mandarins* en 1954) ne vont jamais se revendiquer du roman historique. Yourcenar deviendra en quelque sorte l'unique modèle pour les nouvelles romancières historiques « savantes » ou « spécialistes » des années 1980 à 2000, telles Chandernagor et Thomas. Mettant en scène des figures féminines historiques, ces auteures vont élargir encore davantage les cadres du genre et dépasser l'impossibilité ressentie par Yourcenar à son époque :

Impossibilité de prendre pour figure centrale un personnage féminin, de donner, par exemple, pour axe à mon récit, au lieu d'Hadrien, Plotine. La vie des femmes est trop limitée, ou trop secrète. Qu'une femme se raconte, et le premier reproche qu'on lui fera est de n'être plus une femme. Il est déjà assez difficile de mettre quelque vérité à l'intérieur d'une bouche d'homme (*MH*: 329).

L'ALLÉE DU ROI ET LES ADIEUX À LA REINE:
DEUX NOUVEAUX ROMANS HISTORIQUES
« DE SPÉCIALISTES »

TRAJECTOIRES ET INFLUENCES

Avant de procéder à l'examen de leurs œuvres, attardons-nous brièvement aux trajectoires de Chandernagor et de Thomas qui les inscrivent toutes deux dans le champ de l'érudition et leur confèrent une position d'autorité dans la sphère publique et culturelle. Malgré son intérêt affirmé pour la littérature et la création, Chandernagor poursuit, sur les conseils de son père diplomate, des études dans le domaine de la politique et du droit. Après avoir obtenu un diplôme de l'Institut d'études politiques et une maîtrise en droit public, elle entre à l'École nationale d'administration au jeune âge de 21 ans, d'où elle sort « major », devenant ainsi la première femme à obtenir ce rang. À 24 ans, elle amorce sa carrière au Conseil d'État, au sein duquel elle occupera notamment la fonction de rapporteur général. Haute fonctionnaire, elle travaille également dans les secteurs économique et culturel de différentes administrations. En 1981, elle fait paraître son premier roman : *L'allée du roi*, qui connaît un succès instantané et qui fera l'objet d'une adaptation télévisuelle. N'écoutant que son désir et son talent, elle quitte définitivement, en 1993, le milieu de l'administration pour se consacrer entièrement à l'écriture. Elle publie

plus d'une dizaine de romans historiques dont elle devient une véritable spécialiste. Administratrice de la Fondation Mme de Maintenon et vice-présidente de l'Association du Siècle, elle est également nommée membre de l'Académie Goncourt et siège à de nombreux jurys littéraires. Thomas poursuit quant à elle ses études à l'École des hautes études en sciences sociales. Après avoir déposé une thèse sur Sade, elle se rend aux États-Unis où elle enseigne notamment à Yale et à Princeton. De retour en France, elle devient directrice de recherche au Centre national de recherche scientifique (CNRS). Historienne spécialiste du XVIII^e siècle et chercheuse universitaire, elle publie plusieurs essais sur les libertins avant de s'intéresser à Marie-Antoinette dans un ouvrage qu'elle fait paraître en 1989 et intitulé *La reine scélérate. Marie-Antoinette dans les pamphlets*. C'est ce travail qui incite Thomas à publier son premier roman historique en 2002, *Les adieux à la reine*, qui obtient la même année le prix de l'Académie de Versailles et le prix Femina. Elle est également l'auteure de récits personnels, tel *Comment supporter sa liberté*, une « autobiographie indirecte⁷ », dont on peut rapprocher la dimension intime de celle des *Adieux*.

Si les trajectoires de Chandernagor et de Thomas diffèrent de celles de la plupart des romancières historiques « populaires », qui sont sur-

7. L'expression est de Thomas elle-même.

tout des enseignantes de français au lycée ou à l'école secondaire, leurs influences et leurs modèles littéraires proviennent également de la grande littérature française. Pour Thomas, ce sont avant tout les ouvrages de Roland Barthes – qu'elle a également eu pour professeur – qui représentent une source fondamentale : « Un livre qui a beaucoup compté pour moi, c'est *Mythologies* de Roland Barthes. Sa déconstruction des stéréotypes était une démarche très saine » (dans Nicolas, 2002). Barthes est d'ailleurs évoqué dans la plupart des essais personnels de Thomas. Pour l'écriture des *Adieux*, l'auteure s'est également inspirée de *La semaine sainte* de Louis Aragon, qu'elle considère comme « un des romans de l'histoire par excellence, attentif aux détails concrets et avec un regard personnel » (dans Le Naire, 2002). Mais le modèle capital des deux romancières reste Yourcenar, comme elles le confirment dans une entrevue commune :

Yourcenar a effectivement tracé une voie. Je crois qu'on ne peut plus aujourd'hui écrire du roman historique à la façon de Dumas. Nos deux démarches correspondent à une nécessité intérieure, et pour rendre vie à ces mondes enfuis, à ces êtres morts, il faut donner beaucoup de soi, un peu de son sang (dans Le Naire, 2002).

Thomas évoque aussi Yourcenar dans une récente entrevue diffusée sur le Web par la Librairie Mollat et dans son essai *Les chemins de sable*.

On verra, au cours de l'analyse qui suit, que les romans s'en inspirent de diverses manières.

ANALYSE COMPARATIVE : « JE » EST LES AUTRES

C'est directement dans la lignée des *Mémoires d'Hadrien* que s'inscrit *L'allée du roi*, composé des mémoires apocryphes ou imaginaires de Mme de Maintenon, la seconde épouse secrète du Roi-Soleil. Le récit de toute une vie y est raconté, de la naissance à la mort du personnage, en passant par son mariage avec le poète Scarron, son amitié avec la favorite Mme de Montespan, son arrivée à la cour royale, son rôle de gouvernante pour les enfants illégitimes de Louis XIV, sa relation maritale de quarante ans avec lui et la fondation de Saint-Cyr, un établissement d'éducation pour filles. Pour sa part, *Les adieux à la reine* relate les trois derniers jours de Marie-Antoinette à la cour, tels que vus et vécus par sa lectrice adjointe, Agathe-Sidonie Laborde. Ensemble, les deux œuvres forment un récit exhaustif de Versailles, de la gloire de Louis XIV à la défaite de Louis XVI. Ce lien est d'ailleurs esquissé par le personnage de Marie-Antoinette dans le roman de Thomas :

Nous devons quitter Versailles. Ne pas le faire équivaut à notre défaite – qui est déjà effective –, notre défaite et peut-être pire... Je veux m'en aller. Je veux quitter ce château. J'ai tout essayé pour le faire mien. Je n'y ai pas réussi.

[...] Dès le début Versailles m'a refusée. Versailles était déjà occupé, par le Grand Roi, qui ne l'a jamais quitté. Dans chaque salle où j'entrerais, il était là, en jeune homme, en vieillard, en danseur, en amant, en guerrier, toujours en gloire. Le château est sous sa surveillance. Ce ne sera jamais chez moi. Ce n'est pas non le château du Roi. Ce n'était pas davantage celui de Louis XV (2002 : 103)⁸.

Sur le plan formel, les deux œuvres font montre d'une incontestable maîtrise de la langue et de l'écriture. Tandis que Chandernagor emprunte le style élégant du ^{xviii}e siècle pour recomposer l'histoire de Mme de Maintenon, Thomas utilise une langue simple, efficace, imagée, qui offre une reconstitution minutieuse et vibrante des derniers moments de l'aristocratie face aux révolutionnaires.

Dans ces deux nouveaux romans historiques de spécialistes, les notions de subjectivité, de multiplicité des points de vue, de contre-discours historique, de métafiction définies par Menton, et tout particulièrement celles d'intimité et de féminité déterminées par nos travaux occupent une place centrale. La structure même des romans, qui empruntent à plusieurs genres de la littérature personnelle (souvenirs, biographie, journal, correspondance), nous informe sur la perspective intime et intimiste privilégiée par les

8. Dorénavant, les renvois à ce roman seront signalés par la seule mention *AR* suivie du numéro de la page.

auteures. *L'allée* porte d'ailleurs en sous-titre : *Souvenirs de Françoise d'Aubigné marquise de Maintenon épouse du Roi de France*. Dans son avant-propos, Chandernagor précise toutefois d'emblée : « [B]ien qu'osant substituer ma plume à celle de Mme de Maintenon, je me suis efforcée à la plus grande exactitude⁹ » (2005 : 11). Ce qui pourrait apparaître comme une contradiction – contradiction que porte pareillement en lui le roman historique composé de faits et de fiction – se révèle en réalité la principale clé de lecture de l'œuvre. À l'instar de Yourcenar, c'est par l'intimité que l'écrivaine tente d'approcher au plus près la vérité du personnage historique qu'elle met en scène. Ce ne sont pas les événements de l'histoire officielle qui orientent d'abord l'écriture, mais bien les pensées intérieures, les réactions et les actions individuelles de la protagoniste. Mme de Maintenon prévient d'ailleurs Marie de La Tour, à qui elle destine ses mémoires « quand elle aura vingt ans » – et par la même occasion le lecteur –, que « si c'est le désir d'en savoir plus long sur l'épopée de ce siècle, vous n'aurez pas lieu d'être contente de moi : je ne me suis souciée que très tard de l'État et du royaume » (ARO : 305). Et quand bien même elle s'en soucie vers la fin de sa vie et du récit entièrement rédigé au « je », c'est toujours une interprétation personnelle qui en ressort.

9. Dorénavant, les renvois à ce roman seront signalés par la seule mention ARO suivie du numéro de la page.

Dans le cas des *Adieux*, Marie-Antoinette n'est pas elle-même la narratrice. Ainsi que l'avait d'abord envisagé Yourcenar avec le personnage d'Antinoüs, Thomas construit un récit médiatisé par un autre « je », celui d'une intime de la reine, sa lectrice adjointe Agathe-Sidonie Laborde : « J'étais flattée de lire du théâtre avec elle, de lui donner la réplique. C'était une manière de pénétrer dans ce temple de l'intimité, dans ce lieu secret par excellence qu'était son théâtre du Petit Trianon » (AR: 33). Fascinée par la reine et par le château de Versailles lui-même, qui devient en quelque sorte un personnage central du récit, la lectrice offre un autre point de vue sur les journées historiques des 14, 15 et 16 juillet 1789. Si les événements racontés, presque heure par heure comme dans un journal intime, renvoient évidemment aux grands moments de la Révolution, ce sont les rituels (la première messe, le Déjeuner du Roi, la séance de lecture), puis les bouleversements (les préparatifs de départ, la fermeture des grilles, la fuite) et les inquiétudes (l'épuisement, le silence inquiétant, la panique) du cercle royal qui y sont dévoilés. La question de la vérité, si obsédante pour la plupart des commentateurs du roman historique, prend ainsi un angle différent. Ne disposant pas d'écrits officiels – sur lesquels elles appuient par ailleurs leur récit respectif – pour cerner l'intériorité de leurs personnages, les auteures procèdent à la construction de tout un outillage psychologique

qui est davantage basé sur la vraisemblance. Par là, elles cherchent et atteignent une autre vérité, « ma vérité » ainsi que le souligne Agathe-Sidonie. Mais, pour elles, comme pour Yourcenar, « ce ne signifie pas, comme on le dit trop, que la vérité historique soit toujours et en tout insaisissable. Il en va de cette vérité comme de toutes les autres : on se trompe plus ou moins » (*MH*: 331).

La structure des deux œuvres a aussi pour point commun d'être analeptique, comme dans le cas des *Mémoires d'Hadrien* où celui-ci affirme en ouverture du récit : « j'ai formé le projet de te raconter ma vie » (*MH*: 29). C'est une vieille femme de 84 ans qui se souvient dans *L'allée*, tandis que la lectrice des *Adieux*, ayant fêté ses 65 ans, se rappelle Versailles quelque trente ans plus tard, en 1810, au moment de la victoire de Napoléon. Loin d'être linéaires cependant, les récits contiennent des retours dans le présent des personnages et des interventions directes qui leur permettent d'annoncer le futur. Surtout, ils contiennent des réflexions sur l'écriture des mémoires. Mme de Maintenon affirme ainsi :

Au fil des pages je me découvre à travers mes propres lignes, plus étrangères à moi-même que si mon histoire était écrite par quelqu'un d'autre. [...] Les seuls souvenirs qui me reviennent naturellement et fréquemment à l'esprit sont des souvenirs incertains, imprécis, sans date et sans fait (*ARO*: 301).

Dans le même esprit, Agathe-Sidonie confie :

J'accueillerai tout ce qui me reviendra à la mémoire, ces fragments d'un monde naufragé que je n'aurai pas le cœur de tuer, d'une rature, une seconde fois. Je ne cesse de prendre et de reprendre en esprit les mêmes faits, de les métamorphoser au gré de mes songeries, tandis que d'autres, peut-être plus essentiels, se sont effacés. J'ai cette excuse : je parle d'il y a longtemps – d'un temps qui ne conduisait à rien et surtout pas à ce sinistre xix^e siècle, dont, par simplisme numérique et leurre rétrospectif, on le réduit à n'être que l'antichambre (AR: 22).

On ne peut s'empêcher d'entendre là la voix des romancières et de rapprocher ces extraits de la métafiction décrite par Menton. Sur l'intertextualité que le chercheur associe en partie à cette métafiction, qu'il suffise ici de mentionner l'intégration de lettres, de portraits et d'œuvres d'époque, tels les poésies de Scarron et *L'horoscope contrarié*.

Dans ses *Carnets de notes*, Yourcenar confesse encore qu'elle imagina « longtemps l'ouvrage sous forme d'une série de dialogues, où toutes les voix du temps se fussent entendre » (MH: 322). Mais, « la voix d'Hadrien se perd[ant] sous tous ces cris », elle y renonça bientôt, et le roman n'en comporte aucune trace. C'est tout le contraire chez Chandernagor et Thomas où les dialogues sont nombreux. Présents dans les

deux œuvres, mais plus particulièrement dans *Les adieux*, ils favorisent la multiplicité des points de vue si chère aux nouveaux romanciers historiques. Le « je » est incontestablement multiple ainsi qu'en témoigne même la quatrième de couverture du livre qui soulève la question suivante : « Est-ce le drame de la reine ou celui de sa lectrice ? » Dès l'ouverture de *L'allée*, Mme de Maintenon affirme dans la même optique :

Tous s'accordent à me vouloir une quand, au vrai, je fus plusieurs. Francine, Bignette, la « belle indienne », Madame Scarron, Lyriane, la marquise de Maintenon, l'épouse du Roi. [...] J'ai porté bien des noms en ce monde et revêtu bien des visages ; je suis une multitude (ARO : 18).

Le « je » est aussi les autres, et il n'est pas non plus qu'une autre puisqu'il porte en filigrane le contre-discours historique construit par les auteures. Cette distorsion de l'histoire, telle que décrite par Menton, n'est pas présente que dans le choix des figures historiques célèbres, mais elle l'est également dans le contre-pied que les deux récits prennent par rapport à l'histoire officielle et à l'écriture de l'histoire. C'est en faisant « cadeau d'elle-même » que Mme de Maintenon offre l'histoire vraie, « ces choses qui, si [elle] en juge par l'intensité du souvenir, sont les seules essentielles qu'[elle] ait jamais vécues » (ARO : 303). Dans *Les adieux*, c'est notamment le personnage effacé mais fondamental de l'historio-

graphe, ami d'Agathe, qui incarne le discours officiel duquel la lectrice paraît se dissocier :

Heureusement, monsieur Moreau aime bien m'expliquer ce qui se passe. Ce que je puis en comprendre car de la hauteur d'où il contemple l'Histoire, il ne distingue ni les vécilles ni les anecdotes. Il ne saisit que l'essentiel (AR: 45).

Le travail de Moreau qui, contrairement au récit de la lectrice ne s'intéresse pas au quotidien et au détail, est néanmoins présenté comme éminemment subjectif :

L'Historiographe avait hésité à retourner travailler. Il se sentait partagé entre son devoir de témoin – il était celui qui devait rendre compte des événements du règne – et son devoir de moraliste : puisque à travers l'Histoire s'exprimait la volonté de Dieu, il devait la rendre aussi manifeste que possible (AR: 75).

Par la bouche de sa narratrice, Thomas, à l'instar de Yourcenar, semble ainsi mettre en garde contre le discours historique officiel, parfois aussi biaisé que la fiction. L'écrivaine avait d'ailleurs d'abord entrepris son récit du point de vue de ce personnage historique, qu'elle a ensuite rejeté par souci d'une plus grande objectivité et intimité :

J'ai d'abord écrit cette histoire du point de vue de l'historiographe officiel du roi, Jacob-Nicolas Moreau. Ses mémoires sont très

intéressantes, mais avec une vision très religieuse de l'histoire, obsessionnelle, très rigide. J'ai donc écrit une première version dans laquelle passait la lectrice. Puis, je me suis rendue compte qu'il fallait que cette histoire soit racontée d'un autre point de vue, et par une femme. J'ai donc repris ce texte, et j'ai cherché son nom. Tous les noms sont vrais. Dans l'Almanach de 1789, il y a une lectrice adjointe, Madame Laborde. J'ai été touchée par le fait que ce tout petit rôle soit chargé de se souvenir et de raconter (dans Nicolas, 2002).

Dans la même perspective, Cichocka perçoit dans «l'écriture féminine de l'histoire» hispano-américaine un «refus des formes traditionnelles de l'historiographie, manifeste à travers une intensification des éléments affectifs et lyriques face aux éléments narratifs ou ceux qui ont pour seul objectif d'informer le lecteur» (2007 : 186).

REMÉMORER, COMMÉMORER

À la base des stratégies narratives et des quelques éléments que nous venons d'étudier dans les deux romans se trouve un projet d'écriture, une visée commune à la plupart des nouveaux romanciers historiques, celle de ramener à la mémoire et de célébrer des figures oubliées, fustigées ou encore figées dans le moule contraignant de l'histoire officielle. Dans *L'allée* comme dans *Les adieux*, c'est toute une entreprise de réhabilitation qui se construit. Le récit de Mme de

Maintenon s'ouvre et se boucle sur cette volonté, cette nécessité de redécouvrir la reine secrète : « Ma vie et ma personne resteront une énigme pour le monde à jamais » (*ARO*: 18) ; « Depuis quarante ans, je n'étais que l'ombre de ce héros. Je disparus à la vue des hommes et sortis de leur mémoire à l'instant qu'il rendit l'âme » (*ARO*: 620). De son mariage avec le Roi-Soleil à sa mort, la reine n'aurait donc « brillé que pour lui », et c'est pour contrer l'oubli, pour se révéler dans toutes ses dimensions que Mme de Maintenon sort de l'ombre. C'est un même objectif qui est poursuivi par Mme Laborde, qui répugne la « façon hypocrite dont nous nous sommes rangés au mot d'ordre de silence sur Louis XVI et Marie-Antoinette imposé à Vienne et partout » (*AR*: 10) et dont le récit vient laver « la faute impardonnable », lever le voile sur « cette défaite, si rapide, totale, mais demeurée comme secrète. Une défaite feutrée en quelque sorte, un silence consterné » (*AR*: 22). Par son récit, la lectrice entend également redonner sa « magie » à Versailles « alors qu'une propagande tend à stigmatiser en lui un gouffre de dépenses inutiles, un théâtre de mort » (*AR*: 20).

Cette volonté de commémoration, de réhabilitation n'est pas présente que dans les œuvres elles-mêmes. Elle est clairement évoquée dans l'entrevue qu'accordent ensemble Chandernagor et Thomas à Olivier Le Naire. C'est sans détour que Thomas y affirme :

Mon propos n'était pas de parler de la prise de La Bastille, qui était d'ailleurs un événement extraordinairement incompréhensible pour la cour de Versailles. Non, je voulais réparer la souillure subie par Marie-Antoinette, qui a cristallisé tant de haines, suscité tant de pamphlets misogynes et orduriers, alors qu'elle était à l'antithèse de cette image que l'on garde d'elle (Le Naire, 2002).

Au journaliste d'*Humanité*, elle explique également

[qu']en fait on sait bien que ce qui a mis à sec les finances de la France, c'est la guerre d'indépendance américaine, et pas les chaussures de Marie-Antoinette. Mais avec les femmes au pouvoir, on en revient toujours aux paires de chaussures (Nicolas, 2002).

Pour Thomas, le roman historique devient donc un objet de savoir, l'aboutissement d'un travail universitaire dont la portée trop restreinte ne permettrait pas la réhabilitation souhaitée. Elle affirme en ce sens :

Après tant d'années à fréquenter cette période, à vivre avec ces personnages, le roman devenait pour moi un aboutissement, une obligation. C'était même une question de rigueur par rapport à ce qui précédait (Nicolas, 2002).

Mais, ce ne sont pas que les romancières historiques qui voient dans le roman un véhicule pour atteindre la sphère du plus grand nombre. Pensons par exemple aux nouveaux romans histo-

riques québécois de Réal Ouellet et de Bernard Andrès sur le baron de Lahontan et Pierre de Sales Laterrière, figures auxquelles les auteurs ont consacré une bonne partie de leur carrière de chercheurs universitaires. Il serait donc faux de laisser croire que le nouveau roman historique de spécialistes, qui tend à décroiser les savoirs et à les exposer hors du milieu universitaire, n'est que l'apanage des femmes, bien que celles-ci y jouent un rôle déterminant pour la (re)connaissance de tout un pan de l'histoire occultée.

Par ailleurs, si les programmes de Chandernagor et de Thomas sont communs, leurs œuvres révèlent aussi des divergences sur lesquelles nous n'avons pas insisté, mais qu'il convient de souligner rapidement pour montrer la distance qui sépare les romans, et marquer l'évolution du genre du nouveau roman historique des années 1980 à 2000. Chez Chandernagor, qui inaugure en quelque sorte le nouveau roman historique francophone, transparaît une volonté évidente de justifier le projet. Dans cette perspective, elle multiplie les références et les notes savantes (proches de l'édition critique), allant même jusqu'à préciser toutes les libertés prises avec les sources documentaires, lesquelles sources sont d'ailleurs citées pour chacun des chapitres dans des annexes qui font plus de 50 pages. En cela, Chandernagor demeure très proche de Yourcenar et de sa longue « Note » qui consigne les

différents travaux qui existent sur Hadrien et son époque. Chez Thomas, la fiction est au contraire pleinement assumée, pas d'annexes ni de bibliographie ou d'avant-propos visant à rendre le tout plus « historique ». La temporalité des récits dénote également un rapport différent à l'histoire et à la biographie traditionnelles. Tandis que Chandernagor présente le récit de toute une vie, Thomas choisit le temps tragique pour raconter en trois jours la défaite de Versailles et le drame vécu par la reine et sa suite. Le choix de la figure de Marie-Antoinette s'inscrit aussi dans le contexte des années 2000 qui fait d'elle une sorte d'icône postmoderne et qui a entre autres donné lieu au controversé film « pop impressionnistexi » de Sophia Coppola et à une exposition d'envergure au Grand Palais de Paris en 2008. Il est clair que cette commémoration de Marie-Antoinette est à mettre en parallèle avec les idéologies sociopolitiques et féministes actuelles, mais c'est là une ambition qui déborde largement le cadre de cet article.

*
* *
*

Comme la plupart des nouveaux romans historiques qui ont paru depuis les années 1980, *L'allée du roi* et *Les adieux à la reine* n'ont fait l'objet que de très rares et partielles études, malgré le succès d'estime obtenu par le premier et les prix décernés au second. Ces œuvres, comme

nous avons tenté de le montrer, se révèlent pourtant exemplaires du renouveau du genre dont la production ne cesse de croître en Europe comme en Amérique, mais qui continue souvent à être associé à la littérature populaire et peu considéré par les spécialistes en littérature. Appartenant à la branche « haut de gamme » du roman historique en plein essor, ces récits d'une grande valeur littéraire comportent nombre de caractéristiques qui informent sur le caractère postmoderne du genre et sur son évolution. La perspective intime et féminine qui s'en dégage a suscité ici un rapprochement avec quelques œuvres phares des siècles passés. Si la filiation que nous avons cherché à établir de Mme de La Fayette à Chandernagor et Thomas, en passant par Sand et Yourcenar, demande à être développée et enrichie par d'autres exemples, elle permet néanmoins d'esquisser, du ^{xvii}^e siècle à aujourd'hui, une manière toute particulière, toute féminine, de mettre l'histoire en fiction. Examiner, dans cette optique, tout le phénomène du nouveau roman historique en regard de ses origines romantiques favoriserait non seulement une contribution importante à l'histoire littéraire des femmes, comme nous avons voulu l'amorcer par cet article, mais également à l'histoire littéraire en général.

BIBLIOGRAPHIE

- CASANOVA, Pascale (1999), *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil.
- CELLIER, Léon (dir.) (1976), *La Porporina. Entretiens sur Consuelo*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble.
- CHANDERNAGOR, Françoise ([1981] 2005), *L'allée du roi*, Paris, Julliard. (Coll. « Pocket ».)
- CICHOCA, Marta (2007), *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique : réinventions, relecture, écritures*, Paris, Éditions de l'Harmattan.
- DANTZIG, Charles (2009), « *La princesse de Clèves*, du Harlequin chic », *Marianne*, 15 août, p. 76-77.
- DUMONT, Micheline (2006), « Romans historiques – L'Histoire n'est pas une appellation contrôlée », *Le Devoir*, 11 et 12 mars, [En ligne], [<http://www.ledevoir.com/2006/03/11/104093.html>].
- LE FIGARO, hors série (2006), « Marie-Antoinette. La princesse, l'icône, l'insoumise ».
- GENGEMBRE, Gérard (2006), *Le roman historique*, Paris, Klincksieck.
- HECQUET, Michèle, et Christine PLANTÉ (dir.) (2004), *Lectures de Consuelo, La comtesse de Rudolstadt de George Sand*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.
- KRULIC, Brigitte (2007), *Fascination du roman historique. Intrigues, héros et femmes fatales*, Paris, Éditions Autrement
- LE NAIRE, Olivier (2002), « Voix royales », *L'Express Livres*, 3 octobre, [En ligne], [<http://livres.lexpress.fr>].

- LUKÁCS, György ([1936] 2000), *Le roman historique*, Paris, Petite Bibliothèque Payot.
- MENTON, Seymour (1993), *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, México, Fondo de Cultura Económica.
- MOMBERT, Sarah (2004), « Consuelo “logogriphe” du roman historique », dans Michèle HECQUET et Christine PLANTÉ (dir.), *Lectures de Consuelo, La comtesse de Rudolstadt de George Sand*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, p. 132-143.
- NAUDIER, Delphine (2006), « Jeanne Bourin, une romancière historique aux prises avec les universitaires en 1985 », dans Nicole PELLEGRIN (dir.), *Histoires d'historiennes*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- NICOLAS, Alain (2002), *Humanité*, 17 octobre, [En ligne], [<http://www.humanite.fr>].
- PELLEGRIN, Nicole (dir.) (2006), *Histoires d'historiennes*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique, et Daniel COUÉGNAS (dir.) (2000), *Le roman historique. Récit et histoire*, Nantes, Éditions Pleins Feux.
- QUEFFÉLEC-DUMASY, Lise (1989), *Le roman-feuilleton au XIX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Que sais-je? ».) [Édition en ligne, http://etc.dal.ca/belphegor/vol7_no1/fr/livre.html]
- SAND, George ([1856] 2004), *Consuelo. La comtesse de Rudolstadt*, Paris, Éditions Robert Laffont.

- SAVY, Nicolas (2004), «Présentation», dans George SAND, *Consuelo. La comtesse de Rudolstadt*, Paris, Éditions Robert Laffont.
- SIMARD, Louise (1993), «Les romancières de l'histoire. Le Québec en fiction», *Recherches féministes*, vol. 6, n° 1, p. 69-83.
- THIESSE, Anne-Marie (1999), *La création des identités nationales. Europe XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil.
- THOMAS, Chantal (2002), *Les adieux à la reine*, Paris, Seuil.
- TRANCHANT, Marie-Noëlle (2006), «Good Morning Versailles», *Le Figaro*, hors série, «Marie-Antoinette. La princesse, l'icône, l'insoumise».
- TUCK ROZETT, Martha (2003), *Constructing a World. Shakespeare's England and the New Historical Fiction*, Albany, State University of New York Press.
- VIALA, Fabienne (2008), *Marguerite Yourcenar, Alejo Carpentier. Écritures de l'histoire*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang.
- VIERNE, Simone (1976), «Le mythe de la femme dans *Consuelo*», dans Léon CELLIER (dir.), *La Porporina. Entretiens sur Consuelo*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, p. 41-50.
- YOURCENAR, Marguerite (1996), *Mémoires d'Hadrien*, suivi de *Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard. (Coll. «Folio».)

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

Après avoir rédigé un mémoire sur les dernières lettres de Chevalier de Lorimier, MARIE-FRÉDÉRIQUE DESBIENS a collaboré à des éditions critiques sur l'histoire et les écrits de patriotes (*15 février 1839*, sous la direction de Jean-François Nadeau et Marie-Frédérique Desbiens, Lux éditeur, 2001 ; *Histoire des Patriotes*, de Gérard Filteau, Septentrion, 2003). S'inscrivant dans la même perspective de la sociologie de la littérature et des études culturelles, sa thèse sur le premier romantisme au Canada (« La plume pour épée, 1830-1860 », 2005) l'a amenée à publier des articles dans différents collectifs (*Les oubliés du romantisme*, Nota bene, 2004 ; *Portraits des arts, des lettres et de l'éloquence au Québec*, Presses de l'Université Laval, 2002) et à diriger des dossiers de revues (*Bulletin d'histoire politique* ; *Québec français*). Elle a également prononcé plusieurs communications au Québec et en Europe sur ces questions ainsi que sur le roman historique, principal sujet de la recherche postdoctorale qu'elle a poursuivie au CNRS à Paris et de ses travaux actuels. Cosignataire de *La vie littéraire au Québec*, elle est actuellement coordonnatrice de ce projet.

Étudiante à la maîtrise en études littéraires à l'Université Laval, GENEVIÈVE DUFOUR s'intéresse principalement aux modalités fictionnelles de l'autofiction et à la littérature contemporaine. Ses recherches portent sur l'œuvre de Dany Laferrière et son roman *Je suis un écrivain japonais*. Elle participe également aux projets de la Chaire de recherche du Canada en littérature contemporaine dirigée par René Audet.

MARIE-PIERRE GAGNÉ est professeure de littérature au Cégep de Lévis-Lauzon. En 2008, elle a terminé un mémoire de maîtrise en études littéraires intitulé « "Aussi belle fille [...] que Maria Chapdelaine" : la littérature dans la revue féminine rurale *Paysana* (1938-1949) » sous la direction de Chantal Savoie à l'Université Laval. Elle s'est intéressée, par l'intermédiaire de l'histoire littéraire et de la sociologie de la littérature, à la participation de cette revue à la littérature régionaliste québécoise, tant par la publication de textes que par la critique littéraire et l'édition.

SARA-JULIETTE HINS a rédigé un mémoire de maîtrise en études littéraires intitulé « Les stratégies de carnavalisation dans les chansons de Vladimir Vyssotskii ». Elle parle, lit et écrit le russe. Elle poursuit ses études au doctorat en histoire littéraire des femmes. Son projet de thèse porte sur la première scénariste francophone québécoise, Emma Gendron, qui était aussi écrivaine et journaliste dans les années 1920-1940.

MICHEL LACROIX est professeur à l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches portent sur les relations franco-qubécoises, les sociabilités littéraires, la sociopoétique des revues et les représentations romanesques de la vie littéraire.

ROXANNE MARTIN prépare actuellement un doctorat à l'Université Laval, sous la direction de Chantal Hébert et de Véronique Borboën (École supérieure de théâtre, Université du Québec à Montréal), dans le programme de littérature et arts de la scène et de l'écran. Son projet de thèse, «François Barbeau, maître costumier», se veut une monographie consacrée à la carrière du scénographe. Martin est détentrice d'une maîtrise en littératures de langue française de l'Université de Montréal qui s'intitule «Chaufour devant Shakespeare: la traduction comme processus de création». Depuis 2005, elle participe à la publication annuelle *Rappels. Répertoire analytique et bilan de la saison théâtrale au Québec*; elle l'a fait d'abord à titre d'adjointe du directeur, puis comme rédactrice en chef et maintenant comme rédactrice en chef adjointe. Elle siège également au conseil d'administration de la Société québécoise d'études théâtrales à titre de secrétaire, et ce, depuis 2008.

CLAUDIA RABY a obtenu son diplôme de maîtrise en études littéraires à l'Université Laval en 2007. Après la rédaction de son mémoire, qui constitue la première monographie consacrée à Jeanne Lapointe, elle a collaboré à l'élaboration de

l'exposition littéraire *Jeanne Lapointe, pionnière à la Faculté des lettres* (Université Laval, août-septembre 2007) et a appuyé Chantal Théry et Micheline Beauregard dans la création du fonds Jeanne-Lapointe aux archives de l'Université Laval. De 2004 à 2006, elle a participé au projet de recherche «La naissance de la critique littéraire au féminin» (CRSH 2002-2006, Chantal Savoie). Elle a également publié deux articles : «Jeanne Lapointe ou penser la critique littéraire» (2005) et «Jeanne Lapointe : un art et une éthique du dialogue» (en collaboration avec Chantal Théry, 2008).

Membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ), LUCIE ROBERT enseigne la littérature québécoise à l'Université du Québec à Montréal. Membre de l'équipe de rédaction du *Dictionnaire du littéraire* (Presses universitaires de France, 2000 ; 2004 ; 2009), de *La vie littéraire au Québec, 1764-1947* (Presses de l'Université Laval, 5 volumes parus depuis 1991), elle dirige le projet «Histoire de la vie artistique au Québec, de la fin du XIX^e siècle à la Deuxième Guerre mondiale».

CHANTAL SAVOIE est professeure agrégée au Département des littératures de l'Université Laval et chercheuse au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ, Université Laval). Membre du collectif qui rédige *La vie littéraire au Québec*, elle étudie

les pratiques littéraires des femmes et leur place dans le champ littéraire canadien-français et termine un ouvrage sur les femmes de lettres canadiennes-françaises au tournant du xx^e siècle. Spécialiste des pratiques culturelles de grande consommation (chanson sentimentale, best-sellers, littérature sérielle), elle mène également des recherches sur l'histoire de la chanson populaire où elle s'intéresse tout particulièrement à la réception féminine de la chanson dans les années 1940. Plusieurs de ses travaux concernent plus largement l'histoire littéraire et culturelle.

Étudiante au doctorat en études littéraires à l'Université Laval, ÉMILIE THÉORÊT poursuit sa réflexion sur l'histoire littéraire des femmes. Son mémoire de maîtrise intitulé « La quête d'une subjectivité au féminin dans l'œuvre de Thérèse Renaud » (Université du Québec à Montréal, 2008) l'a amenée à élargir son champ de recherche. Sa thèse porte ainsi sur la poésie des femmes au Québec, de 1903 à 1965, et s'intéresse tant aux formes textuelles qu'à ses aspects sociologiques.

MARIE-ÈVE THÉRENTY est professeure de littérature française à l'Université de Montpellier III, membre de l'Institut universitaire de France et directrice du centre de recherche RIRRA 21 (Représenter et inventer la réalité, du romantisme à l'aube du xxi^e siècle). Elle est spécialiste des relations entre presse et littérature, des poétiques éditoriales et des imaginaires médiatiques. Elle a

notamment publié : *Mosaïques, être écrivain entre presse et roman (1829-1836)* (Champion, 2003) ; *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle* (Seuil, 2007). Elle a dirigé plusieurs collectifs parmi lesquels *Presse et plumes. Littérature et journalisme au XIX^e siècle* (avec Alain Vaillant, Nouveau Monde éditions, 2004) ; « Les microrécits médiatiques » (avec Guillaume Pinson, *Études françaises*, vol. 44, n° 3, 2008) ; « L'œuvre-monde au XIX^e siècle » (*Romantisme*, n° 136, 2^e trimestre, 2007). En 2010 est prévue la sortie de l'ouvrage qu'elle codirige avec Dominique Kalifa, Philippe Régnier et Alain Vaillant, *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse au XIX^e siècle* (Nouveau Monde éditions). Thérenty prépare actuellement un ouvrage sur la poétique du support.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION Chantal Savoie	7
--------------------------------	---

PREMIÈRE PARTIE : POÉTIQUES ET GENRES LITTÉRAIRES

BOÎTES À CHAPEAUX ET BOÎTES DE PANDORE. CHRONIQUES ET CHRONIQUEUSES PARISIENNES DANS LE JOURNAL QUOTIDIEN AU XIX ^E SIÈCLE Marie-Ève Thériault	23
--	----

FANTASIO ET M. MAHEU, DEUX VOIX D'ÉVA CIRCÉ-CÔTÉ DANS <i>LE PAYS</i> Sara-Juliette Hins	57
--	----

INFLUENCE ROMANTIQUE ET MODERNITÉ DANS <i>BLEU-BLANC-ROUGE</i> D'ÉVA CIRCÉ Geneviève Dufour	77
---	----

DEUXIÈME PARTIE :
CROISEMENTS SOCIOLOGIQUES
ET CULTURE MATÉRIELLE

LES STRATÉGIES ÉDITORIALES DES PREMIÈRES AUTEURES DRAMATIQUES Lucie Robert	105
LE THÉÂTRE D'ADÈLE BOURGEOIS-LACERTE. LA RÉCURRENCE DE CERTAINS MOTIFS DANS UNE DRAMATURGIE OUBLIÉE Roxanne Martin	133
« MON PETIT COMMERCE », MICHELLE LE NORMAND, FEMME DE LETTRES ET FEMME D'AFFAIRES Michel Lacroix	167
« TU SERAS JOURNALISTE » DE GERMAINE GUÈVREMONT. AVATAR DU PARCOURS D'UNE ÉCRIVAINNE DE LA FIN DES ANNÉES 1930 Marie-Pierre Gagné	191
LES CONDITIONS SOCIOLOGIQUES ET FORMELLES DE LA FORTUNE LITTÉRAIRE DE RINA LASNIER Émilie Théorêt	219

TABLE DES MATIÈRES

L'ŒUVRE INFINIE DE JEANNE LAPOINTE. FORGER LA CRITIQUE LITTÉRAIRE FÉMINISTE AU QUÉBEC Claudia Raby	253
«L'INTIME VÉRITÉ». LE NOUVEAU ROMAN HISTORIQUE ET LES FEMMES Marie-Frédérique Desbiens	291
NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES	331

COLLECTION « SÉMINAIRES »

Déjà publiés

<i>Marie-Andrée Beaudet et Pierre Nepveu (dir.)</i>	Au-delà de <i>L'homme rapaillé</i> : Poèmes épars
<i>Marie-Andrée Beaudet (dir.)</i>	<i>Bonheur d'occasion</i> au pluriel. Lectures et approches critiques
<i>Jacques Blais (dir.)</i>	Analyse génétique d'un épisode de <i>Menaud maître-draveur</i> . La mort de Joson
<i>Jacques Blais (dir.)</i>	Le dossier épistolaire de <i>Menaud maître-draveur</i> (1937-1938)
<i>Jacques Blais, Hélène Marcotte et Roger Saumur Lucie Bourassa (dir.) Manon Brunet et al.</i>	Louis Fréchette épistolier
<i>Robert Dion, Anne-Marie Clément et Simon Fournier Maurice Émond (dir.) Jane Everett et François Ricard (dir.) Christiane Kègle (dir.) Claude La Charité (dir.) Louise Milot et François Dumont (dir.) Isabelle Miron et Pierre Nepveu (dir.) Jacques Pelletier (dir.)</i>	La discoursivité Henri Raymond Casgrain épistolier. Réseau et littérature au XIX ^e siècle Les « Essais littéraires » aux éditions de l'Hexagone (1988-1993). Radioscopie d'une collection Les voies du fantastique québécois
<i>Pierre Rajotte (dir.)</i>	Gabrielle Roy réécrite Littérature et effets d'inconscient
<i>François Ricard et Jane Everett (dir.) Richard Saint-Gelais (dir.)</i>	Gabrielle Roy traduite Pour un bilan prospectif de la recherche en littérature québécoise Relire Juan Garcia
	Victor-Lévy Beaulieu. Un continent à explorer Lieux et réseaux de sociabilité littéraire au Québec Gabrielle Roy inédite
	Nouvelles tendances en théorie des genres

Révision du manuscrit : Isabelle Bouchard
Copiste : Aude Tousignant
Composition et infographie : Isabelle Tousignant
Conception graphique : KX3 Communication,
d'après une maquette originale d'Anne-Marie Guérineau

Illustration de la couverture :
Journal IX [extrait], Michelle Le Normand, 1928,
Bibliothèque et Archives nationales du Québec,
Direction du centre d'archives de Montréal,
Fonds Michelle Le Normand et Léo-Paul Desrosiers, MSS026/003/007

Diffusion pour le Canada : Gallimard ltée
3700A, boulevard Saint-Laurent, Montréal (Qc), H2X 2V4
Téléphone : 514 499-0072 Télécopieur : 514 499-0851
Distribution : SOCADIS

Diffusion pour la France et la Belgique :
DNM (Distribution du Nouveau-Monde)
30, rue Gay-Lussac, 75005, Paris
France
site : <http://www.librairieduquebec.fr>
Téléphone : (33.1) 43.54.49.02 Télécopieur : (33.1) 43.54.39.15

Éditions Nota bene
1230, boul. René-Lévesque Ouest
Québec (Qc), G1S 1W2
mél : nbe@videotron.ca
site : <http://www.editionsnotabene.ca>

ACHEVÉ D'IMPRIMER
CHEZ MARQUIS IMPRIMEUR INC.
CAP-SAINT-IGNACE (QUÉBEC)
EN DÉCEMBRE 2010
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS NOTA BENE

Dépôt légal, 4^e trimestre 2010
Bibliothèque et Archives nationales du Québec

*Marie-Frédérique Desbiens,
Geneviève Dufour, Marie-Pierre Gagné,
Sara-Juliette Hins, Michel Lacroix,
Roxanne Martin, Claudia Raby,
Lucie Robert, Chantal Savoie, Émilie Théorêt
et Marie-Ève Thérienty*

COLLECTION « SÉMINAIRES »
N° 19

ISBN 2-978-89518-350-1

