



Sous la direction de
Marie-Frédérique Desbiens
et **Fannie Godbout**



FRAGMENTS **D'UN DISCOURS** **LITTÉRAIRE**



THÉORIE ET ANALYSE



Collection
Interlignes

CRELIQ

Les publications du Centre de recherche
en littérature québécoise

FRAGMENTS D'UN DISCOURS LITTÉRAIRE
THÉORIE ET ANALYSE

Publiés sous la direction de
MARIE-FRÉDÉRIQUE DESBIENS et FANNIE GODBOUT

FRAGMENTS
D'UN DISCOURS LITTÉRAIRE
THÉORIE ET ANALYSE

CRELIQ

Collection « Interlignes »
Les Publications du Centre de recherche en littérature québécoise

La publication de ce livre a été rendue possible grâce à l'aide du Fonds FCAR du Québec.

Révision du manuscrit : Marie Gauvin
Composition et infographie : Isabelle Tousignant
Conception graphique : Caron et Gosselin, communication graphique

Dépôt légal, 1^{er} trimestre 2001
Bibliothèque nationale du Québec

© CRELIQ, 2001
ISBN : 2-920801-36-8

FRAGMENTS D'UN DISCOURS LITTÉRAIRE

ACTES DU COLLOQUE DES JEUNES CHERCHEURES
ET CHERCHEURS DU CRELIQ

Marie-Frédérique Desbiens et Fannie Godbout

CRELIQ, Université Laval

PRÉSENTATION

Fort d'un dynamisme soutenu, le domaine de la littérature compte dans ses rangs plusieurs chercheurs ayant le souci de renouveler sans cesse le discours scientifique. Le Centre de recherche en littérature québécoise¹ regroupe nombre d'entre eux et constitue le lieu privilégié d'une réflexion actuelle portant sur les enjeux esthétique, politique et culturel du domaine. C'est sous l'égide de ce Centre que s'est tenu, le 4 mai 2000, un colloque visant à exposer l'état présent de la recherche des étudiants de deuxième cycle en études littéraires. Cet ouvrage rassemble huit textes qui

1. Depuis 1988, le Centre de recherche en littérature québécoise a établi un programme scientifique composé de trois axes de recherche : le premier étudie en parallèle la production et la vie littéraire au Québec, le second se consacre au domaine de la communication publique, tandis que le troisième propose une réflexion de type davantage formel (poétique des genres).

témoignent des divers intérêts des chercheurs de la relève. Si aucun thème unificateur ne permet d'englober l'ensemble des articles, il est tout de même possible de percevoir certaines tendances théoriques, méthodologiques ou thématiques communes aux interrogations proposées. Dans cette perspective, nous avons choisi de présenter les travaux selon trois lignes de forces principales : récit, question nationale et identitaire, femmes et littérature.

LE RÉCIT SOUS TOUTES SES FORMES

Chacun des textes rassemblés sous cet intitulé interroge le récit tant dans sa construction temporelle, narrative que structurale. Dans un premier temps, Marie-Josée Sauvageau propose une analyse de la temporalité dans *Le voyageur imprudent* de René Barjavel, roman de science-fiction. S'intéressant plus particulièrement aux jeux narratologiques (analepses, prolepses, anachronies, etc.), elle montre que le voyage dans le temps dont traite le récit modifie la structure temporelle au point de lui « ajouter une nouvelle dimension » où « histoire » et « Histoire » se confrontent.

Dans la même veine, Julie Gasse étudie la complexité énonciative de la protagoniste dans *Les enfants du sabbat* d'Anne Hébert. Elle démontre, en s'attardant aux effets de narration contenus dans ce roman à caractère fantastique, que les cadres spatio-temporels sont confondus dans le « décroissement » des trois grandes étapes de la vie du personnage. À l'aide notamment du discours direct et du monologue intérieur est étudié le rôle de l'énonciation dans cette œuvre.

Enfin, Dominique Beauregard analyse une autre forme du récit et interroge cette fois l'industrie cinématographique

québécoise. La notion d'intrigue guide cette étude qui cherche à comprendre « pourquoi le public québécois boude son cinéma ». Elle applique une grille de structuration de l'intrigue à la lecture de six longs métrages de fiction récents où elle examine entre autres « les personnages, les revirements et les confrontations polémiques ».

LITTÉRATURE NATIONALE ET QUESTION IDENTITAIRE

Dans des perspectives méthodologiques différentes et des corpus particuliers, les trois textes ici regroupés abordent une même question fondamentale, celle du rapport entre littérature et nation. D'abord Fannie Godbout expose les diverses étapes d'une démarche en histoire littéraire à partir du travail fait en fonds d'archives. Intéressée par les débuts de l'enseignement de la littérature canadienne-française, elle décrit brièvement le fonds Camille-Roy conservé au Séminaire de Québec, et montre en quoi et comment les documents archivés permettent de faire avancer les recherches à ce sujet.

Isabelle Bouchard poursuit la réflexion sur la constitution de la littérature nationale du Québec en étudiant *Une littérature qui se fait* de Gilles Marcotte. Par l'élaboration d'un parallèle entre « les dynamiques du recueil et celles de la littérature nationale », Bouchard démontre comment le critique parvient à affirmer l'existence d'une littérature canadienne-française dans les années 1960. Y sont étudiés les éléments de composition du recueil, tout particulièrement le paratexte (préface, quatrième de couverture, etc.), dans leur relation avec le discours de l'essayiste.

Transposée sur le terrain louisianais, la question identitaire est de nouveau abordée par Mélanie Tardif. L'étude du

contexte sociolinguistique contemporain est l'occasion d'une réflexion sur la prise de parole des descendants « cadiens ». À travers un survol de la publication poétique franco-louisianaise, Tardif illustre les difficultés d'une expression francophone dans une société fortement minoritaire. Si la poésie possède une fonction cathartique, elle semble permettre avant tout de « dire le pays pour le faire advenir coûte que coûte ».

FEMMES ET LITTÉRATURE

À partir de thématiques variées et de cas d'auteures spécifiques Karine Sauvé et Martin Beaulieu étudient l'engagement féminin dans la littérature. Premièrement, Sauvé dresse l'historique d'un « genre sous-estimé », le roman feuilleton, dans la France du XIX^e siècle. Afin de déterminer si le roman populaire français, perçu à l'époque comme un genre proprement féminin, est un « véhicule de conformité ou de contestation », elle présente le parcours et l'œuvre de Joséphine Maldague. Sauvé étudie précisément les stratégies discursives ainsi que les thématiques privilégiées par l'auteure dans *La Parigote*.

Beaulieu traite également de la question féminine en s'attaquant plutôt à un corpus québécois récent. À partir des trois étapes de la vie des personnages, soit l'enfance, l'âge adulte et l'âge mûr, l'analyse thématique permet d'illustrer le passage du féminisme au métaféminisme de *Maryse* à *Myriam Première*, romans de Francine Noël. Beaulieu démontre que si le féminisme subit des transformations sur le plan social, il en est de même dans le littéraire.

PRÉSENTATION

CONCLUSION

Faisant foi des divers intérêts des étudiants de deuxième cycle en littérature, l'ensemble des réflexions proposées nous amène à poser un regard pluriel sur le champ des études littéraires. La grande qualité des travaux réunis reflète à la fois le sérieux de l'engagement et les aptitudes remarquables des chercheurs de la relève en littérature. Ces *fragments d'un discours littéraire* s'offrent en somme comme autant de promesses d'un avenir brillant.

LE RÉCIT SOUS TOUTES SES FORMES

ÉTUDE DE LA TEMPORALITÉ NARRATIVE
DANS *LE VOYAGEUR IMPRUDENT*
DE RENÉ BARJAVEL

Marie-Josée Sauvageau
Université Laval

Si la science-fiction a nourri son contenu de la flexibilité du temps, le roman, lui, l'exploitait déjà dans sa forme. En effet, tout récit est doublement temporel puisqu'il allie nécessairement le temps des événements qui composent l'histoire fictive et le temps du récit : le temps de l'histoire, immuable en soi, est régi par les mêmes lois chronologiques que la réalité du lecteur alors que le temps du récit peut, pour sa part, faire fi de la chronologie et de l'immuabilité temporelle. Voilà du moins une évidence dans les œuvres de la littérature réaliste : des événements fictifs se « réalisent » dans un ordre logique et le narrateur use de sa liberté créatrice dans son récit, établissant un ordre du récit qui diffère de celui dans lequel les événements fictifs se sont produits et le narrataire rétablit l'ordre logique des faits fictifs selon les indices temporels fournis par le narrateur et, bien sûr, selon sa connaissance de la réalité. Lorsqu'il est question de certains romans de science-fiction cependant, cette dualité

temporelle, comme plusieurs autres aspects de ce genre paralittéraire, revêt un caractère nettement plus tordu. En effet, une telle dualité temporelle suppose que l'histoire soit bien soumise aux lois de la chronologie, ce qui n'est pas toujours le cas hors de la littérature réaliste. Pierre Saint-Menoux, protagoniste du *Voyageur imprudent* de René Barjavel, a la chance, ou le malheur, de pouvoir voyager dans le temps. Par exemple, après avoir participé à la Seconde Guerre mondiale de 1940 à 1942, Saint-Menoux fait une excursion, en 1890, où il soulage les banques et les riches gens du poids de leur pécule. Ainsi, dans l'expérience de vie de Saint-Menoux, une partie de l'année 1890 s'insère entre 1942 et 1943. Cela ne signifie pourtant pas que la chronologie n'existe plus ou que le voyage dans le temps abolit la dualité temporelle littéraire. Au contraire, le voyage complexifie cette temporalité au point de lui ajouter une nouvelle dimension. Bien que Saint-Menoux retourne en 1890, il ne rajeunit pas de 50 ans (heureusement puisqu'il ne resterait rien de lui). Ainsi, il ne remonte pas le cours du temps, mais s'insère, en tant qu'homme du xx^e siècle, en un point précis du passé. La chronologie historique existe toujours, ce ne sont que ses barrières naturelles qui ont été abolies. À l'intérieur de tout récit donc, les personnages sont conscients d'une Histoire (ou chronologie objective), celle de l'humanité en entier, qui a précédé leur existence et qui, selon toute probabilité, continuera de se dérouler après leur mort. Que cette Histoire soit identique ou non à celle du lecteur n'importe pas. Lorsque Saint-Menoux voyage en 1890, il est conscient de retourner dans le passé, un passé qu'il n'a pas connu, qui a existé sans lui et qui continuerait d'être décrit dans les livres d'histoire des personnages même si aucun d'eux ne le visitait. C'est cette chronologie objective qu'il faut considérer

comme la base de la trame historique du roman, autrement dit, la ligne sur laquelle se déplace Saint-Menoux. Le déplacement lui-même, c'est-à-dire les activités de Saint-Menoux à l'intérieur et à l'extérieur de son époque, constitue le temps de l'histoire¹. Enfin, l'ordre dans lequel le narrateur choisit de raconter ces aventures de Saint-Menoux compose le temps du récit. En actualisant le télescopage temporel, *Le voyageur imprudent* dissocie le temps de l'Histoire, chronologie fondamentale des événements historiques, du temps de l'histoire, constitué des événements fictifs vécus par les personnages du roman², créant ainsi un système composé de trois niveaux temporels. L'immuabilité de la chronologie de l'Histoire n'a pas été modifiée et la liberté du narrateur dans l'ordre de présentation des événements demeure toujours. Cependant, entre les deux, le temps de l'histoire est devenu un amalgame des deux temps qui l'entourent : il dépend de la chronologie des événements historiques, mais est soumis à une liberté créatrice, du personnage cette fois, qui détermine l'ordre dans lequel il est témoin des événements. Le personnage, qui appartient au temps de l'histoire, est subordonné aux événements de l'Histoire qui, pour lui, est immuable. Seul le temps du récit bénéficie d'une liberté complète par rapport aux autres niveaux, n'étant soumis qu'à la volonté du narrateur.

1. C'est ce dédoublement de la chronologie qui justifie la distinction entre Histoire (chronologie objective ou cours factuel du temps) et histoire (chronologie subjective ou séquence des moments vécus successivement par le personnage) dans ce texte.

2 Dans le roman réaliste, les niveaux Historique et historique sont soudés par la nécessité qu'a le second de respecter la chronologie objective.

Pour étayer toute cette diversité chronologique, le récit contient une séquence temporelle de base, c'est-à-dire un ensemble de segments narratifs qui contient la portion prépondérante du récit et à partir de laquelle il est possible de situer et de qualifier les diverses discordances entre l'ordre du récit et celui de l'histoire : les anachronies. Cependant, lorsque, comme dans *Le voyageur imprudent*, trois niveaux temporels sont présents, il est essentiel de prendre en considération les insubordinations chronologiques qui peuvent jaillir de chacun des niveaux. Le niveau fondamental, celui du temps Historique, est inaltérable dans sa totalité. Aucune possibilité d'en modifier l'ordre, donc aucune dérogation temporelle possible. À l'autre extrémité du réseau temporel se trouve le temps du récit. Devant les voyages et les fourberies de son personnage principal, le narrateur demeure incroyablement sage, laissant à Saint-Menoux le loisir de tordre la ligne temporelle, faisant peu intervenir sa toute-puissance sur le temps du récit. On ne pourrait certes pas affirmer que le récit du narrateur ne contient aucune anachronie, mais celles-ci s'avèrent extrêmement restreintes, tant par la durée de l'événement qu'elles évoquent que par la longueur du récit à l'aide duquel elles le rappellent. Comparée à un saut de 98 000 ans relaté sur une centaine de pages, une analepse de deux lignes qui rappelle le souper de la veille semble bien anodine... Puisque le plan du contenu présente déjà deux strates temporelles, le roman évite ainsi de perdre ses lecteurs en exploitant également le potentiel de l'ordre narratif. C'est donc plutôt le personnage qui apparaît comme le maître du temps dans *Le voyageur imprudent*. Pour cette raison, la séquence temporelle, tant au niveau du récit que sur celui de l'histoire, serait alors composée des événements qui ont lieu pendant les années

1940 à 1942, à partir du septième déménagement de Saint-Menoux jusqu'à sa disparition. C'est en effet à partir de cette séquence d'événements que Saint-Menoux s'amusera à voyager dans le temps. Or, puisque le récit s'avère essentiellement chronologique, cette séquence s'imposera surtout comme point de départ des voyages dans le temps. Ces variations temporelles qui composent le nouveau niveau temporel du *Voyageur imprudent*, je le montrerai, présentent donc des caractéristiques similaires à celles des anachronies du récit et seront, pour cette raison, désignées par l'expression simili-anachronies.

Le premier voyage qu'imposera l'inventeur de la noëlite³ à Saint-Menoux sera un saut vers le passé. Ce voyage, dépourvu de curiosité scientifique, en est un d'initiation : il établit la crédibilité du savant Essaillon et met en place toutes les implications du voyage dans le temps. En avalant deux pilules de noëlite, Saint-Menoux engendre la première simili-analepse. La portée de cette première simili-anachronie, c'est-à-dire la distance temporelle entre le point d'interruption de l'histoire et le point de la simili-analepse le plus éloigné de ce point d'interruption (point de portée), s'avère plutôt courte puisque Saint-Menoux ne retourne que deux heures dans son passé. Cette distance temporelle apparaît d'autant plus courte qu'elle se situe à l'intérieur de la séquence temporelle de base qui, elle-même, ne fait que débiter. Bien qu'il soit retourné deux heures dans le passé grâce aux pilules rondes, Saint-Menoux n'a pas à revivre entièrement les deux heures qui le ramèneront à l'instant de son départ de la résidence d'Essaillon. En effet, l'ingestion

3. Substance qui permet de voyager dans le temps.

de deux pilules oblongues annule l'effet des premiers ovules et permet au voyageur d'escamoter le temps qui le sépare du présent d'où il est parti, et ainsi de refermer la simili-analepse. Il s'agit d'une simili-analepse interne puisque ses deux extrémités, le point de portée et le point de chute (le point le plus rapproché), qui ne cernent qu'une amplitude de quelques minutes, se situent tous deux à l'intérieur de la séquence temporelle de base. Ce premier voyage est non seulement bref, il est aussi très rapproché du présent du personnage et du lecteur. L'un et l'autre ont déjà récemment été témoins du passé qui est évoqué dans la simili-analepse et peuvent donc juger en toute connaissance de cause de la reproduction exacte de l'événement et de la valeur miraculeuse de la noëlite I.

Cependant, le voyage dans le temps ne permet pas seulement de revivre des événements, il peut aussi permettre de ne pas éprouver une certaine période de temps. C'est d'ailleurs ce qui se produira dès le second voyage de Saint-Menoux, un saut dans le futur cette fois. À l'aide de pilules semblables à celles utilisées pour voyager dans le passé, mais qui permettent cette fois d'avancer de plusieurs années, Saint-Menoux bondira par-dessus deux années entières. La nature du voyage sera pourtant différente de celle du voyage effectué dans le passé. En effet, alors que, pour créer la première simili-analepse, Saint-Menoux avait dû utiliser deux types de pilules afin de quitter le présent puis de revenir au point d'interruption de la séquence temporelle de base, il quittera maintenant le présent (l'année 1940) sans jamais y revenir. Il s'agit d'un simple saut dans l'avenir. Dans ce cas, l'ordre des événements n'est pas affecté comme il a pu l'être au cours du premier voyage (qui faisait jaillir des événements passés *après* des événements du présent), mais leur

durée a été sérieusement corrompue. Ce second voyage dans le temps constitue donc un simili sommaire, c'est-à-dire l'équivalent d'une « forme à mouvement variable [...] qui couvre avec une grande souplesse de régime tout le champ compris entre la scène [durée de récit égale à la durée des événements] et l'ellipse [absence complète de récit de certains événements] » (Genette, 1972 : 129), qui permet de connaître plusieurs événements de l'histoire à l'intérieur d'un récit relativement court. Dans le cas de ce second voyage de Saint-Menoux, c'est la durée de l'histoire (celle de Saint-Menoux) qui s'avère beaucoup plus courte que la durée de l'Histoire, soit deux années :

Deux ans s'étaient écoulés depuis le moment où il avait, dans la neige de Tremplin-le-Haut, avalé les pilules de noëlite. Avaient-ils vraiment passé à la vitesse promise par Essaillon ? De la neige champenoise à la neige parisienne, n'avait-il fait qu'un bond par-dessus de longs mois ? Pourtant quels souvenirs il gardait de l'alerte du 10 mai 1940 [...] (Barjavel, 1973 : 32).

Ainsi, Saint-Menoux n'a pas vécu ces deux années, il les a plutôt parcourues en un instant ; il en garde cependant le *souvenir*, témoignant ainsi de leur existence dans l'Histoire. De la même façon que, dans un récit réaliste, un narrateur a la capacité d'omettre de raconter un été dans la vie d'un personnage sans que le narrataire croit que cet été n'a jamais existé dans sa vie, Saint-Menoux peut négliger de vivre deux années sans que celles-ci disparaissent de la chronologie objective.

Jusqu'ici, Saint-Menoux avait expérimenté la flexibilité temporelle grâce à la noëlite I, sous forme de pilules

comestibles. Le saut de deux ans dans l'avenir n'a pas seulement occasionné une « perte » de temps pour Saint-Menoux, mais a aussi « donné » le temps à Essaillon de développer deux nouvelles variétés de la substance miraculeuse. Ces seconde et troisième noëlites, combinées, permettront au voyageur d'envisager de toutes nouvelles destinations, auparavant hors d'atteinte. En effet, *Le voyageur imprudent* fait état de deux genres de voyages, qui découlent naturellement des deux types de chronologies présentes dans le roman (temps du voyageur et temps de l'Histoire). Dans le premier cas, le voyageur, qui ne circule que sur la ligne de sa vie personnelle, est limité par la durée de son existence. La première noélite permettait le voyage dans le temps de l'utilisateur, c'est-à-dire à l'intérieur de l'espace temporel situé entre la naissance et la mort du personnage. Il existe alors toujours un danger que le voyageur dépasse la limite de son existence et entraîne ainsi son anéantissement, comme l'affirme Essaillon :

J'ai aussi exploré l'avenir, poursuivait-il, mais avec une prudence extrême, car je ne sais où la mort m'attend. Je ne suis pas allé très loin. Je craignais à chaque minute de dépasser mon temps de vie. En somme, mon invention, qui vous émerveille tant, ne me satisfait guère. Cette substance [...] agit dans les limites de notre existence. Elle ne nous permet pas de [...] bondir à travers le temps infini [...] (1973 : 28).

La durée de ce temps n'est pourtant pas aussi limitée qu'elle peut d'abord paraître, comme en témoigne le premier voyage de Saint-Menoux. En effet, la possibilité de revivre les heures, les jours ou les années passées transforme la durée finie de l'Histoire qui est attribuée à chaque personnage en une durée infinie de l'histoire de ce personnage :

Comprenez-vous maintenant l'intérêt de ma découverte ? Arrivé à quarante ans, vous décidez de recommencer votre vie. Vous retournez à votre adolescence. Vous vous lancez avec un corps tout neuf dans une nouvelle existence. Vous évitez les malheurs qui vous ont frappé dans votre premier temps, vous saisissez les bonheurs qui vous ont évité. Vous recommencez cent fois, mille fois. Vous possédez toutes les sciences du monde, parlez toutes les langues, vous avez aimé toutes les femmes, tutoyé tous vos contemporains. Vous avez tout vu, tout entendu, tout connu. Vous êtes Dieu... (1973 : 26).

La dualité temporelle qui sépare le temps Historique et le temps de l'histoire du personnage ne se limite pas à une opposition dans l'ordre des événements, mais aussi dans leur durée : « [...] je dispose de l'éternité. Je peux recommencer indéfiniment la même journée, y faire tenir un siècle » (1973 : 29). Même par la portée limitée de l'action de la noëlite I, la flexibilité et l'élasticité du temps de l'histoire par rapport à la rigidité de l'Histoire devient évidente.

Grâce au second type de noëlite, le même voyageur a la possibilité de prendre pied sur le fil, beaucoup plus long cette fois, de l'Histoire. Que ce soit dans son apprentissage des subtilités du voyage dans le temps ou dans sa découverte des cités de l'avenir, Saint-Menoux fera appel au « scaphandre du temps », enduit d'un mélange des noëlites 2 et 3 (la première permettant le déplacement temporel et la seconde protégeant le présent du personnage), pour transgresser les limites de son existence. Contrairement à la noëlite I qui agissait de l'intérieur du voyageur en le rajeunissant ou en le vieillissant, le scaphandre agit à l'extérieur en enrobant le personnage d'une capsule de noëlite qui

préserve son corps et son esprit des effets normaux du temps. Ce nouvel usage de la substance permet d'abolir le risque de dépasser par inadvertance les limites de son existence. Pour bien se familiariser avec le fonctionnement du scaphandre, le voyageur se limitera d'abord à explorer son propre avenir, donc à donner lieu à des similiprolepses internes dont la portée ne dépassera pas quelques mois. Cet apprentissage constitue un exercice qui contribue à donner de l'assurance au voyageur. Pour cette raison, la portée des similiprolepses s'allongera légèrement d'un voyage à l'autre, passant d'une journée à un mois. Contrairement à son premier voyage dans l'avenir, qui ne constituait qu'un saut vers l'avant, les six prochains déplacements temporels seront bel et bien complets, puisque à chaque visite de l'avenir succédera un retour au moment présent, le mécanisme qui dirige la migration du scaphandre du temps et de son passager permettant automatiquement leur retour. À ce titre, le scaphandre joue quelque peu le rôle d'un élastique ou d'un câble de sûreté qui rattache le voyageur à son point de départ et permet de refermer chacune des similiprolepses. Comme le premier voyage dans le passé avait pour but de démontrer l'efficacité de la noëlite en permettant au voyageur de revivre un événement familier, les premiers voyages complets dans l'avenir lui permettront de se familiariser avec le fonctionnement du scaphandre sans toutefois déboussole entièrement le personnage, ou le lecteur, en le mettant devant des réalités qui défient son époque et sa compréhension. Ces premiers exercices de dérèglement du temps de l'histoire soulignent donc davantage le voyage temporel que la destination atteinte.

L'utilisation du scaphandre du temps transforme également la façon dont le voyageur s'intègre à la période qu'il

visite. Lors de l'ingestion des pilules de noélite, le voyageur rajeunissait ou vieillissait d'un certain nombre d'heures, de jours ou d'années, c'est-à-dire que sa conscience d'homme de quarante ans se déplaçait dans le temps et s'intégrait, dans l'avenir ou dans le passé, à son propre corps plus ou moins vieux. Au contraire, le scaphandre du temps préserve le corps et l'esprit du voyageur et le transporte, intact, dans la nouvelle époque choisie. Pour cette raison, le voyage à l'intérieur d'une période appartenant à la séquence temporelle de base peut donner lieu à un paradoxe, celui de la coexistence, dans un même instant, de deux êtres temporellement disparates. À l'arrivée de Saint-Menoux dans l'avenir, la population du futur compte une personne de plus, Saint-Menoux. Or, puisque cette population contient déjà un Saint-Menoux, les deux personnages coexistent :

[...] la porte du couloir s'ouvrit et Saint-Menoux aperçut, montant vers lui quatre à quatre... Saint-Menoux. Il en eut la respiration coupée. L'autre lui-même, celui qui arrivait, vêtu comme tous les jours, lui souriait, heureux de son étonnement. La rencontre ne le surprenait pas. Il était déjà au courant. Il était plus vieux de douze heures... (1973 : 63).

Mais le paradoxe ne s'arrête pas là. Cette première rencontre doit nécessairement être suivie, douze heures plus tard, d'une seconde rencontre parfaitement identique, au cours de laquelle le Saint-Menoux qui monte l'escalier sera celui qui avait été surpris de se voir lui-même accomplir le même mouvement douze heures plus tôt ! Cependant, pour que cette seconde rencontre soit possible, il faut d'abord que le voyageur ait refermé la similitude, donc qu'il soit retourné dans le passé, c'est-à-dire à son heure de départ, et

continue de vivre sa journée jusqu'à ce que se produise (encore !) la rencontre extraordinaire.

Après son apprentissage, Saint-Menoux, motivé par sa curiosité scientifique, entreprendra alors un saut de 110 ans, soit vers l'an 2052, puis plusieurs voyages vers l'an 100 000. Ces voyages constitueront des similibrolepses externes, puisque Saint-Menoux visitera des époques postérieures à la séquence temporelle de base. La dernière similibrolepse, celle dont la portée est la plus grande, présente aussi un intéressant rapport de temps entre les trois niveaux temporels du roman. En effet, sur la ligne de l'Histoire, l'action se situe en l'an 100 000, mais, sur la ligne de l'histoire, elle est vécue par un personnage de 1942. Jusqu'ici, cela ne représente rien d'étonnant puisqu'il s'agit de la même relation entre histoire et Histoire qui était présentée dans toutes les simili-anachronies. Cependant, cette fois, le temps du récit intervient également par le changement de voix qui s'effectue alors que Saint-Menoux devient, pendant quelques chapitres, le narrateur de son récit de voyage. À la suite de cette transmission de la narration, le voyage apparaît doublement passé. En effet, dans tout le roman, le récit est narré au passé. L'histoire paraît alors passée par rapport au narrateur, mais les personnages, eux, y sont impliqués dans leur présent. Cependant, lorsque Saint-Menoux devient narrateur et raconte ses aventures en l'an 100 000, il utilise lui-même le passé puisque les événements qu'il relate se sont en effet déroulés dans son passé (mais dans le futur Historique !). Bien que cette exploration de l'an 100 000 soit la plus éloignée sur le plan Historique, sur le plan de l'histoire du personnage et au niveau du récit, les événements apparaissent plus anciens puisqu'ils sont antérieurs à la fois au narrateur extradiégétique et au personnage de Saint-Menoux,

devenu narrateur homodiégétique. Ainsi, cette similitude de l'histoire s'avère en fait une analepse narrative (assumée par Saint-Menoux), ce qui contribue à accroître la démesure de la portée proleptique et rappelle combien le temps devient relatif dans un roman où le temps est déformé.

Par la suite, le voyage dans le passé supplantera entièrement le voyage dans l'avenir. De plus, à partir de ce moment, le personnage semblera perdre le pouvoir qu'il s'était approprié relativement à la chronologie. Certes, Saint-Menoux conservera la capacité de décider des époques qu'il visite et des gestes qu'il fait, mais cette fois, son retour à la séquence temporelle de base ne se fera pas sans heurt. Contrairement aux simili-analepses présentées jusqu'à maintenant, les prochaines seront des simili-analepses externes, puisque la durée entière de chaque voyage se situera à l'extérieur de la séquence temporelle de base. Bien qu'elles soient externes, ces simili-analepses pourront tout de même avoir des effets sur des composantes de la séquence temporelle de base. En effet, même si Saint-Menoux a la capacité de remonter le courant du temps, celui-ci continue de couler vers le futur et le voyageur devra subir les conséquences qui découleront de ses escapades temporelles. Par exemple, en apparaissant dans le Paris de 1890, en plein jour, vêtu de son scaphandre vert, et en faisant usage de son vibreur qui lui permet de devenir invisible, Saint-Menoux fait connaître aux Parisiens un être fantomatique qui n'a jamais existé, mais qui s'insérera dorénavant dans leurs vies, dans leurs souvenirs et dans leur littérature. Ainsi, de retour en 1942, Saint-Menoux retrouve des témoignages de ces apparitions en 1890 et découvre qu'il s'est lui-même, quelques années auparavant, intéressé au phénomène du Diable Vert ! Saint-Menoux a

modifié l'Histoire, qui a elle-même transformé le passé de Saint-Menoux.

Dans le cas du second voyage analeptique externe, dont la portée dépasse de près de 100 ans celle du premier bloc d'analepses externes, ces conséquences deviennent d'autant plus évidentes qu'elles n'affectent pas uniquement l'environnement du personnage, mais son existence même. À la suite de ses premiers voyages dans le passé éloigné, Saint-Menoux a été amené à s'interroger sur la question de la fatalité. En effet, ses voyages dans le passé ont eu quelques conséquences sur la séquence temporelle de base qu'il habite, mais plusieurs éléments du présent, qui auraient dû être modifiés par une intervention dans le passé, sont toutefois demeurés intacts. Il appert donc que le personnage n'est pas tout-puissant et que l'Histoire elle-même a la possibilité de contrer quelques-uns des méfaits des personnages : « Saint-Menoux se rendit compte que les événements modifiés par ses propres interventions au siècle dernier étaient d'ordre purement humain, et qu'il n'avait rien changé au visage du monde ni au déroulement de l'histoire » (1973 : 214). Ici encore la distinction et l'interaction entre les deux niveaux est évidente : le personnage peut modifier des événements de l'Histoire et inscrire de nouveaux mythes dans les revues scientifiques et historiques, mais l'Histoire peut elle aussi intervenir à l'intérieur de la séquence temporelle de base et modifier ou restaurer l'histoire du personnage.

Cette réalisation ne constitue d'abord qu'une hypothèse pour Saint-Menoux et c'est pour en avoir le cœur net qu'il entreprendra son dernier voyage dans le passé avec la mission de changer l'Histoire de la France en assassinant Bonaparte à Toulon, le 12 juillet 1793. Si, à la suite de son coup d'État, le passé militaire demeure inchangé, il s'avouera

vaincu... Cependant, sa mission sera un échec puisque sa tirade ne touchera jamais le célèbre empereur, mais plutôt Joachim Durdard, un petit artilleur dévoué qui sera blessé à mort et qui, par le fait même, ne deviendra jamais le grand-père du grand-père de Saint-Menoux. Saint-Menoux a tenté de changer le destin de la France, mais c'est sa propre route qui a fondu sous ses pieds. Tout au long du roman, les simili-anachronies ont été réparties de façon à accroître les risques inhérents au voyage dans le temps, d'abord par le passage à l'extérieur de la séquence temporelle de base vers des époques inconnues, puis par des machinations dont les effets sont susceptibles d'être ressentis au sein de la séquence temporelle de base. Car Saint-Menoux n'est pas seulement un voyageur, mais bien un voyageur imprudent et l'organisation des simili-anachronies contribue à accroître l'imminence de sa maladresse qui le conduit finalement à l'anéantissement.

Ce personnage qui semblait avoir le pouvoir de modeler l'histoire à sa guise et d'abolir toutes les frontières spatio-temporelles se heurte donc à la fatalité qui, si elle permet des changements mineurs à son plan, refuse de relâcher son emprise sur le fil de l'humanité. Elle n'est cependant pas la seule puissance à contrôler la destinée de Saint-Menoux. En effet, bien qu'il ne s'attarde pas particulièrement à modifier l'ordre de narration des événements de l'histoire et bien qu'il cède même le récit à Saint-Menoux lorsque vient le temps de rapporter les merveilles de l'an 100 000, le narrateur conserve toutefois le pouvoir ultime sur l'univers de son roman et sur le destin de son protagoniste, défiant lui-même les lois temporelles. Ainsi, à la suite de l'incursion de Saint-Menoux au XVIII^e siècle, son ancêtre est mortellement blessé et ne verra pas le jour suivant. Lié par sa promesse de revenir

au plus tôt auprès de sa fiancée, Saint-Menoux n'aura cependant pas le temps de voir son ancêtre mourir et sera berné par le diagnostic optimiste du chirurgien. Les récits de la dernière agonie de l'ancêtre et de la noce d'Annette et Pierre se dérouleront alors en parallèle. Pourtant, si, dans le récit, l'ancêtre n'a été blessé qu'à la page précédente et que, dans l'histoire, Joachim Durdat est mort depuis près de 150 ans ! Or, lors des incidents précédents, lorsque Saint-Menoux revenait au présent, il était immédiatement en mesure de constater les conséquences des gestes faits dans le passé. Le sursis accordé à Saint-Menoux après la mort de son ancêtre ne relève donc pas de l'histoire, mais bien du narrateur qui évite ainsi une fin terriblement abrupte de son roman. Pendant ce court espace de texte, Saint-Menoux est en conflit avec lui-même : il existe puisqu'il a fermé sa dernière simili-analepse et est retourné épouser celle qu'il aime ; il n'existe pas puisque son ancêtre est mort sans descendants. Seul le pouvoir du narrateur réussit à joindre ces opposés et à faire mourir l'ancêtre et le descendant en même temps... de texte. Or, l'anéantissement de Saint-Menoux ne signifie pas uniquement qu'il n'existe plus, mais bien qu'il n'a jamais existé puisque tous les autres descendants de son ancêtre n'ont eux-mêmes jamais vu le jour. Et puisque Saint-Menoux n'a jamais existé, puisqu'il n'a pas élaboré les théories mathématiques permettant l'aboutissement des travaux d'Essaillon, le roman se termine par un retour à la case départ. Cette fois, personne ne pourra voyager dans le temps. Le voyageur imprudent a joué avec le temps, mais, à travers son jeu, le narrateur s'est joué du voyageur... et du narrataire. Heureusement, le récit résiste à l'histoire et nous laisse un excellent roman de science-fiction !

BIBLIOGRAPHIE

BARJAVEL, René (1973), *Le voyageur imprudent*, Paris, Denoël.

GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil.

PLURALITÉ DE LA VOIX
DANS *LES ENFANTS DU SABBAT* D'ANNE HÉBERT

Julie Gasse

Université du Québec à Rimouski

Dans *Les enfants du sabbat* d'Anne Hébert, la complexité énonciative de la protagoniste principale prend sa source dans le caractère pluriel de son identité. Le personnage de Julie regroupe trois dimensions (Julie La Puce, Julie Labrosse et Julie de la Trinité) qui, sur le plan anecdotique, correspondent à une mutation spirituelle. Pour ajouter à ce qui s'avère déjà fort complexe, Julie intervient à partir de *deixis* sans cesse différentes et gomme au passage les traces particulières des divers contextes d'énonciation convoqués. Qui plus est, ces derniers s'avèrent déjà faiblement définis et souvent imbriqués. La mise à plat des contextes d'énonciation s'opère à partir du motif de la vision, véritable véhicule permettant à Julie de traverser les temps et les espaces au gré de ses envies. Confondant ainsi les cadres spatio-temporels, Julie ramène le passé au présent si bien que les temps verbaux s'avèrent inefficaces pour discerner la temporalité des univers. Tout au long du roman, l'époque adulte est présente en parallèle aux bribes du passé de Julie. Racontant et revivant son passé, Julie se permet d'y intervenir

et de modifier le cours des événements, décloisonnant, par le fait même, les trois grandes étapes de sa vie.

Chez Julie, le rôle joué par l'énonciation permet de saisir la complexité des rapports existant entre les trois dimensions de sa personnalité. Derrière les grandes étapes de la vie de Julie se cachent des attitudes qui se manifestent dans l'énonciation. Ainsi, en plus de saisir comment les différentes facettes de la personnalité de Julie interviennent dans son discours, il est intéressant de constater que l'interpénétration des univers provoque des conflits d'attitudes, conflits qui se manifestent également dans les énoncés. L'analyse des discours directs et des monologues intérieurs rapportés permettra de saisir comment s'effectue l'interpénétration de ces univers.

PRÉCISIONS CONCERNANT LES DISCOURS DIRECT ET INTÉRIEUR

L'analyse des discours directs ainsi que des discours intérieurs permet de mettre en relief la complexité de l'énonciation chez Julie. Le discours direct, vraisemblablement intégral, est « *rapporté* tel qu'il est censé avoir été prononcé par le personnage » (Genette, 1972 : 190)¹. Il correspond aux paroles « prononcées » par Julie. Dans *Les enfants du sabbat*, les discours directs se font plus rares que les discours intérieurs. Puisque la plupart des motivations ou des impressions de Julie ne sont pas manifestes mais plutôt inavouées, – ce qui correspond également au caractère

1. Notons au passage que *Les enfants du sabbat* est un texte complexe du point de vue de la voix narrative. Cette dernière y est essentiellement hétérodiégétique, bien que certains passages s'effectuent selon une narration homodiégétique.

secret et pluriel de son identité – le roman présente de nombreux discours intérieurs.

Dorrit Cohn trace une typologie des manifestations du discours intérieur. Ces modes, qui s'appliquent autant à une narration hétérodiégétique qu'homodiégétique ou autodiégétique, sont le psychorécit, le monologue narrativisé et le monologue intérieur rapporté. Le monologue intérieur rapporté présente le « discours mental d'un personnage » (1981 : 29). Il rapporte les pensées directement, que ce soit une pensée très structurée ou un flux ininterrompu, elliptique et désorganisé. Le monologue intérieur rapporté comporte « deux caractéristiques fondamentales communes à toutes les citations de pensées, quels qu'en soient l'objet ou le style : la référence au sujet pensant à la première personne, et la référence au temps de l'histoire – si l'on peut dire, ce temps de l'histoire est aussi celui de l'énonciation – au présent grammatical » (1981 : 27).

C'est donc à l'aide du discours direct et du monologue intérieur rapporté que j'examinerai quelques extraits des *Enfants du sabbat* afin d'illustrer la perméabilité des univers propres aux étapes de la vie de Julie.

DES PERSONNALITÉS INTERPÉNÉTRABLES

JULIE, L'ENFANT ADULTE

Malgré un passé lourd, Julie exprime la volonté de se rapprocher de son enfance : « Toute frontière abolie, voici que je retrouve mon enfance. Aucune résistance. Je m'ajuste à sa chair et à ses os. Je me réchauffe à la source de ma vie perdue, pareille à une chatte ronronnante s'installant près du feu » (Hébert, 1975 : 38). Par le biais des visions, Julie voit son enfance se dérouler sous ses yeux, à la manière d'une

projection cinématographique. Or, les résurgences de son enfance sont plus que des visions, car Julie n'est pas que spectatrice de son enfance : elle intervient par l'énonciation (et par le geste) dans le déroulement de son passé.

Revivant son enfance, sœur Julie de la Trinité ressent à nouveau le tourment suscité par son clan familial concernant le respect ou non des normes sociales, voire religieuses. Ses visions lui permettent ainsi de vivre dans un même temps les deux modes de vie qu'elle a connus : la montagne de son enfance et le couvent de son âge adulte. Pendant une célébration (justement un contexte conditionné par de multiples normes tant religieuses que sociales), sa famille viendra la rejoindre, confirmant, par le fait même, sa capacité à vivre en simultanéité deux époques de sa vie :

Je continue pourtant de regarder et d'entendre. Je ne puis m'en empêcher. Ce qui m'étonne le plus, c'est l'indifférence de nos sœurs et du célébrant. Ils ne semblent pas se rendre compte de tout ce qui se passe ? Moi seule suis voyante et tirée hors de mon corps avec violence.

Les deux enfants, nus et crasseux, sont restés à l'écart, près de la porte d'entrée, appuyés au bénitier. Ils trottinent maintenant dans l'allée. Ils passent tout près de moi, se tenant par la main. Ils me font des signes d'amitié. La petite fille se penche vers moi. Son œil jaune en vrille me gêne comme un miroir. Sa voix aigrelette.

— Tu devrais avoir honte. Tu me ressembles comme une goutte d'eau. Tu es moi et je suis toi. Et tu fais semblant d'être une bonne sœur !

Je pourrais très bien tirer par le bras la petite fille qui me nargue et l'emmener de force au confessionnal. Qu'elle dise tous ses péchés au père Migneault ! Du

même coup, je serais délivrée, absoute, blanche comme neige, sans enfance, sans avenir. La vie du couvent se refermerait autour de moi, pareille à l'eau morte d'un étang (1975 : 32. Je souligne).

Plus encore, ce passage met en lumière l'identité complexe de Julie, identité qui cumule les époques marquantes de sa vie. Ces personnalités multiples ne font pas que répéter des paroles déjà dites car il ne s'agirait à ce moment que de souvenir ou d'un simple rappel de ce qui s'est déjà passé. Les énoncés tirés de contextes antérieurs tels que l'enfance s'ajustent au contexte ultérieur de l'énonciation, c'est-à-dire qu'ils tiennent compte de faits ultérieurs, propres au stade adulte, par exemple. Il s'agit en quelque sorte d'une « métalepse énonciative » car ce genre d'énonciation est susceptible de fusionner des contextes énonciatifs espacés temporellement. Dans ce cas-ci, la locutrice Julie La Puce (l'enfant) se joint à Julie de la Trinité (l'adulte) pour produire un seul énoncé : « Tu devrais avoir honte. Tu me ressembles comme une goutte d'eau. Tu es moi et je suis toi. Et tu fais semblant d'être une bonne sœur ! » (1975 : 32).

D'abord amorcé par une confrontation « Tu devrais avoir honte », l'échange entre l'enfant et la religieuse rappelle la similitude de ces deux personnages. En effet, l'affirmation « Tu es moi et je suis toi » ne laisse pas de doute quant au rapprochement des deux temporalités, des deux contextes d'énonciation. La figure de la fusion va même jusqu'à modifier l'expression québécoise « se ressembler comme deux gouttes d'eau », comme si le texte voulait évincer, taire la dualité, le double. L'énoncé présente une fusion, mais aussi l'aveu par Julie La Puce de sa capacité à se reconnaître dans le futur. La logique temporelle est donc disloquée puisqu'une personne plus jeune ignore ce qu'elle adviendra.

C'est aussi à Julie La Puce qu'est confié le pouvoir d'intervention. Cette capacité à intervenir lui permet de narguer sœur Julie : « Tu devrais avoir honte. [...] Tu es moi et je suis toi. Et tu fais semblant d'être une bonne sœur ! ». De plus, formulé en discours direct, le propos de Julie La Puce fonctionne de façon à accentuer son autorité. Non seulement elle peut se reconnaître « déjà » – bien qu'elle ne soit pas encore passée par le stade adulte –, mais elle peut se permettre de rabrouer sa vis-à-vis plus âgée. Ainsi retrouve-t-on, tout comme dans la logique, une autorité inversée confortant l'enfant plutôt que l'adulte.

L'INITIATION : ENTRE L'INGÉNUITÉ ET LA SORCELLERIE

Lors d'une scène rituelle précise, Philomène transmettra à Julie ses pouvoirs afin que celle-ci devienne à son tour une sorcière. Période de transit spirituel, cette initiation se déroule au moment même où l'être humain passe à la maturité sexuelle. Ainsi, deux périodes de transition se cumulent : l'une psychocorporelle, voire sexuelle, qu'est l'adolescence et l'autre, spirituelle, qui correspond à l'initiation à la sorcellerie. Revivant son passé, Julie est constamment replongée dans ce moment de sa vie qui l'a fait basculer de l'autre côté du monde. Le personnage de Julie oscille alors incessamment entre ces deux états : elle voudrait conserver son caractère ingénu et ainsi revisiter de façon naïve son enfance mais elle est constamment tentée d'employer sa puissance de sorcière pour anticiper l'avenir ou changer le cours des choses.

L'énonciation présente en filigrane ce transit. S'installe ainsi un dialogisme entre deux types de segments textuels, à savoir des segments à proprement parler narratifs, c'est-à-dire qui font progresser l'action, et d'autres segments

davantage discursifs qui se rapportent au simulacre de la prise de parole (qu'elle soit écrite ou orale). En ce sens, le roman *Les enfants du sabbat* n'est pas particulier car la majorité des textes prosaïques présente une narration qui côtoie l'énonciation. Ce qui s'avère singulier dans le cas de ce roman d'Anne Hébert est le jeu transgressif qui enchevêtre délibérément narration homodiégétique, fonction testimoniale de narrateur et monologue intérieur, rendant difficile leur détermination.

Cette dialectique entre énonciation et narration, qui s'opère tout au long du roman, est présente au moment de l'initiation :

Bientôt j'aurai des sens si fins que je surprendrai du premier coup le cœur ouvert de l'homme, à travers l'épaisseur de ses vêtements et de sa chair. Son cri le plus profond, je l'entendrai dans sa langue originelle. Son désir le plus secret, je lui ferai sortir d'entre les côtes. Ainsi pour sœur Marie de l'Agonie, que la mort avait oubliée dans son lit, ne lui ai-je pas bien fait descendre le grand escalier et les trois étages, lui permettant d'épuiser à jamais son dernier souffle ? Morte à mes pieds la vieille sœur reconnaissante, exaucée à jamais. Amen.
— *Sœur Julie de la Trinité, fille du viol et de l'inceste, entends-nous, exauce-nous* (1975 : 68).

Ce passage comporte des temporalités différentes. Le premier segment, « Bientôt j'aurai des sens si fins que je surprendrai du premier coup le cœur ouvert de l'homme, à travers l'épaisseur de ses vêtements et de sa chair. Son cri le plus profond, je l'entendrai dans sa langue originelle. Son désir le plus secret, je lui ferai sortir d'entre les côtes », comporte une série de verbes au futur simple qui présentent

les facultés occultes de Julie comme étant jusqu'alors non expérimentées. L'énoncé est donc antérieur à l'expérimentation de ses pouvoirs. Le passage souligné illustre l'expérimentation, la réalisation de ces pouvoirs, qui lui ont été transmis lors de son initiation : « Ainsi pour sœur Marie de l'Agonie, que la mort avait oubliée dans son lit, ne lui ai-je pas bien fait descendre le grand escalier et les trois étages ». Il y a illustration de ce qui ne s'est jamais encore passé, si l'on se fie au début du passage cité. Cette incohérence sémantique sous-tend des univers temporels et physiques distincts puisqu'elle confronte une énonciation se déroulant au moment de l'adolescence (l'initiation dans la cabane de la Montagne de B...) et une seconde énonciation se déroulant beaucoup plus tard, au moment où Julie est une religieuse du couvent des dames du Précieux-Sang.

Les phrases nominales qui suivent l'interrogation visant l'illustration de ses pouvoirs « Morte à mes pieds la vieille sœur reconnaissante, exaucée à jamais » et « *Amen* » installent la cadence du monologue autorapporté. Les paroles et/ou pensées apparaissent dans le texte comme un tout venant, déniaient la nécessité des phrases grammaticalement correctes. La première de ces deux phrases exprime nettement un commentaire qui assure davantage la supériorité de Julie et la satisfaction résultant de cet assassinat supervisé. La particule « *Amen* » est notamment intéressante puisqu'elle réduit la phrase grammaticalement complète à un terme religieux hébraïque nombre de fois employé à la fin des prières et signifiant « Ainsi soit-il ». D'une part, « *Amen* » clôt le paragraphe et met également un terme à la demande cachée dans le cœur de sœur Marie de l'Agonie, car Julie en dirigeant son assassinat, exauce sa demande la plus chère. D'autre part, Julie, ajoutant « *Amen* » à la suite de son

commentaire, souligne le caractère louable de son action comme si elle seule était titulaire de la façon adéquate d'agir, comme si ce qui était arrivé à sœur Marie de l'Agonie était ce qui pouvait lui arriver de mieux. Ainsi, « *Amen* » pourrait à la fois permettre de clore l'événement, de la même façon qu'il clôt une prière, tout en soulignant le caractère salubre de la mort de sœur Marie de l'Agonie.

La particule « *Amen* » permet de transiter vers un second degré de l'histoire : il ne s'agit pas tant de rappeler la mort (voire l'assassinat par Julie) de Marie de l'Agonie, mais bien de ramener au même plan des événements d'un passé plus lointain (les pouvoirs obtenus lors de l'initiation) à sa condition présente de dame du Précieux-Sang. D'ailleurs, le discours direct qui suit reconduit ce jumelage : « Sœur Julie de la Trinité, fille du viol et de l'inceste, entends-nous, exauce-nous » (p. 68). Ce passage est marqué par des particularités énonciatives. Il met en scène, comme il a été expliqué plus haut, une énonciation interactive et directe, c'est-à-dire qu'un discours direct allie deux contextes d'énonciation éloignés dans le temps. À cette métalepse énonciative se cumulent différents effets énonciatifs naissant du flou textuel ou contextuel. Il faut présumer que le « nous » derrière les supplications « entends-nous » et « exauce-nous » ne désigne pas, contre toute attente, les adeptes de la secte de la montagne de B... mais bien les religieuses des sœurs du Précieux-Sang. Ce présupposé naît de la désignation de la protagoniste principale comme étant « sœur Julie de la Trinité » au début de l'énoncé qui exige d'actualiser l'énoncé selon le contexte du couvent des Sœurs du Précieux-Sang et non pas selon le contexte de la Montagne de B... Par contre, ce discours direct demeure tout de même paradoxal : comment des sœurs peuvent-elles interpeller leur collègue par des

éléments de son passé qu'elles ignorent complètement ? Rappelons que même la mère supérieure ignore le passé de Julie. De plus, étant pieuses, comment peuvent-elles invoquer Julie de cette manière : « fille du viol et de l'inceste, entends-nous, exauce-nous » ? Comme si la portée parodique du texte tentait d'établir une équivalence sémantique entre cette parole de la célébration religieuse et son pastiche sacrilège. Comme si la fusion temporelle des contextes d'énonciation était telle que la sémantique appartenant à chacun des deux univers (le couvent et la montagne de B...) devenait synonyme, équivalente.

LA SORCIÈRE ET LA RELIGIEUSE

OÙ LE NATUREL QUI REVIENT AU GALOP

Initiée par ses parents aux rites mystiques de la Montagne de B..., Julie doit éventuellement réussir là où sa mère a échoué. Pour ce faire, elle tentera à son tour de séduire son frère Joseph :

*Mon cher petit garçon, mon doux petit Jésus !
Rassure-toi. Je suis ta sœur de lait, de lit et de miséricorde.
Dors en paix ! Je ne fais qu'effleurer (pour ton plus grand bien et pour le mien),
du bout des doigts et des lèvres, toute ta peau,
depuis la racine de tes cheveux jusqu'aux ongles de tes pieds (1978 : 153).*

Dans cet extrait, les parenthèses fournissent des précisions sur les véritables intentions de Julie, intentions secrètes qui s'insèrent dans un monologue autorapporté, c'est-à-dire un discours intérieur, caché, imperceptible. Ainsi, les parenthèses donneraient accès aux pensées profondes de Julie.

Un autre exemple permet d'illustrer le rôle exercé par les parenthèses dans le dévoilement des ambitions obscures de

Julie. Cette dernière, ne parvenant pas à débaucher son frère, puisqu'il refuse tout contact sexuel, entreprend de le séduire autrement, c'est-à-dire en reniant, tout comme lui, les rites de la montagne de B... et en adhérant aux préceptes de la religion catholique. Ainsi, elle abdique temporairement son rôle de sorcière pour devenir religieuse au couvent des sœurs du Précieux-Sang :

Le charme de Joseph est tel que, la corde au cou, Julie ne peut que se soumettre aux magies rivales prônées par son frère. (Ou feindre de s'y soumettre.) Devenir un ange avec lui. Pour lui. (Ou faire semblant de devenir un ange.) Se convertir. Chasser d'entre ses côtes le joyeux démon qui lui sert de cœur (1978 : 152).

Une fois devenue religieuse, sa condition l'empêche d'exprimer ce qu'elle est, en raison du conformisme obligatoire (et du silence) mais aussi en raison de l'état paradoxal dans lequel elle s'est plongée ; elle est une sorcière qui prend l'habit pour corrompre son frère et commettre l'inceste. Ainsi, il n'est pas étonnant de retrouver de longs passages formulés en monologue autorapporté, puisque ce type de discours permet d'échapper au silence obligatoire ou nécessaire. Ainsi retrouve-t-on des monologues autorapportés présentant la volonté de Julie de se conformer :

Je n'aspire qu'à prononcer mes vœux le plus rapidement possible. Qu'il ne me soit plus permis de revenir en arrière, et je serai sauvée. Je ne demande à Dieu qu'une seule chose ; devenir pour l'éternité une religieuse comme les autres, me perdre parmi les autres et ne plus donner prise à aucune singularité. Une petite nonne interchangeable, parmi d'autres

petites nonnes interchangeables, alignées, deux par deux, même costume, mêmes gestes, mêmes petites lunettes cerclées de métal. Si vous l'exigez, j'en porterai aussi, quoique j'aie une vue perçante. Un dentier aussi, si vous voulez, bien que j'aie des dents solides et éclatantes. Un visage lisse, sans aucune expression de joie ou de peine, nivelé, raboté, effacé (p. 18)².

Ce genre de passage renoue avec la vocation première du discours intérieur, qui est de présenter les pensées d'un personnage, pensées qui appartiennent à la vie psychique d'un personnage. Dans ce passage, Julie agit un peu comme à la suite de son initiation. Elle semble avoir adhéré rapidement à la doctrine catholique, désirant suivre à la lettre les prescriptions du couvent visant à faire des religieuses des modèles d'abnégation. De même, il n'est pas étonnant que la structure textuelle ne présente pas ses paroles librement, puisque étant religieuse, elle a fait vœu de renoncer à tout privilège individuel.

D'autres passages sous forme de monologues auto-rapportés rappellent qu'il existe chez Julie une double identité qui doit être maintenue cachée, secrète :

La question, la vraie question, celle qui me sortirait la vraie réponse du corps, comme une dent arrachée. Ma réalité mise à nu, sortie d'entre mes côtes. Mon cœur tout entier. Non, aucun de ces petits ques -

2. La phrase « devenir pour l'éternité une religieuse comme les autres, me perdre parmi les autres et ne plus donner prise à aucune singularité » correspond également à l'énonciation dans *Les enfants du sabbat*. Effectivement, l'intervention de Julie est souvent éconduite, c'est-à-dire présentée par le biais de discours indirects libres qui la retirent constamment de son pôle d'énonciateur (retrait des traces de l'énonciateur).

tionneurs ne parviendra à me soutirer la moindre parcelle de vérité. Ils ne m'auront pas vivante. Ils peuvent toujours parler et questionner sans arrêt, ils ne savent pas ce qu'ils cherchent. Et même s'ils parvenaient à me cerner dans mon cœur, avec des instruments subtils, ils n'en croiraient pas leurs yeux ni leurs oreilles (p. 13).

Autant Julie veut se conformer aux règlements du couvent, autant elle désire conserver son secret, c'est-à-dire sa motivation profonde l'ayant poussée à entrer chez les sœurs. Le monologue autorapporté, chez Julie, fournirait alors un accès direct à ses jardins secrets puisqu'il s'avère être le théâtre de ses pensées les plus inédites dans un contexte où le silence est d'or. Il subsisterait ainsi une ambivalence constante chez Julie, ambivalence qui l'amènerait à jouer deux rôles tout à la fois, celui de religieuse et celui de sorcière ne rechignant devant rien pour arriver à ses fins, allant même jusqu'à renier temporairement les puissances occultes.

Cette ambivalence amène Julie à parcourir le temps et les lieux au gré de sa volonté : « Aller et venir librement, du couvent à la montagne de B..., et de la montagne de B... au couvent. Faire la navette dans le temps, des années trente aux années quarante » (p. 71). Cette stratégie employée par Julie lui permet à la fois de renier à jamais son passé et de s'y abreuver pour parvenir à ses fins.

Toutefois, lorsqu'elle apprend que Joseph s'est marié et que son épouse attend le fruit de leur union, Julie renoue avec ses pouvoirs sorciers. Elle interprète le mariage de son frère comme une infidélité et un manquement à sa promesse. À partir de ce moment, Julie Labrosse refait surface. Cette dernière n'hésite pas à employer ses facultés mystiques pour causer du tort ou encore pour modifier le déroulement des

événements. D'ailleurs, par un sort vaudou, elle fera mourir Piggy, l'épouse de Joseph, et leur enfant lors de l'accouchement.

Si sœur Julie de la Trinité est confinée à l'usage des monologues intérieurs autorapportés pour exprimer sa complexité identitaire, il n'en va pas de même pour Julie Labrosse qui n'hésite pas à s'affirmer par le biais de discours directs teintés de dérision. Elle humilie le docteur : « Vous n'êtes qu'un petit niaiseux. Vous n'avez toujours été qu'un petit niaiseux » (p. 54) et confronte la mère supérieure : « Mes mystères joyeux à moi, ma mère, vous pouvez toujours vous les mettre quelque part ! » (p. 60). De la même manière, elle interpelle familièrement l'exorciste : « La pourpre cardinalice, petit père ! C'est elle ! regarde, touche, écoute, sens comme c'est bon. On en mangerait » (p. 173). Elle emploiera la même interpellation envers l'aumônier : « Veux-tu voir ce qu'il y a dans mes bagages de famille, le père ? [...] Veux-tu voir mes dessous de famille, le père ? » (p. 102). Elle ira même jusqu'à débaucher le docteur en apparaissant dans sa chambre une nuit et en lui lançant toutes sortes d'obsécénités :

— *Compte sur moi, cher trésor des âmes pieuses, cher docteur de mon cœur, je te ferai sortir la cochonneté par tous les pores de ta sale peau, rasée de près et lavée d'eau bénite.*

[...]

— *Je suis ta night-mère, ta sorcière de la nuit. Tu ne me reconnais donc pas ? Je t'emmène avec moi. Je te ferai voir du pays. Et je te monterai à mort, mon pauvre petit cheval idiot* (p. 73).

Ainsi, autant sœur Julie trahit son ambivalence au gré des monologues, autant Julie Labrosse s'affirme comme sorcière et conforte son pouvoir.

*
* *
*

Le personnage de Julie comporte trois identités (Julie La Puce, Julie Labrosse et sœur Julie de la Trinité) correspondant à un moment de la vie de Julie et qui s'inscrivent dans une manière de mutation spirituelle. Outre les enjeux fantastiques – que certains jugeront comme étant inhabituels à l'écriture hébertienne³ –, l'énonciation présente en filigrane la tension existant entre les dimensions identitaires de Julie. Le monologue intérieur tend à conserver le caractère subreptice des motivations profondes de Julie alors que les discours directs provoquent la confrontation entre différents cadres spatio-temporels. L'énonciation reflète ainsi le caractère pluriel, morcelé de Julie mais également sa propension à demeurer secrète au sujet de ses véritables intentions. L'étude de l'énonciation vient donc appuyer, d'un point de vue formel, l'affirmation d'André Brochu selon laquelle *Les enfants du sabbat* « est le roman le plus véritablement sacrilège de notre littérature » (Brochu, 2000 : 144).

3. Cette tentative d'Hébert dans les eaux fantastiques n'est pas unique, puisqu'elle a été suivie par la parution du roman *Héloïse*.

BIBLIOGRAPHIE

- BROCHU, André (2000), *Anne Hébert, Le secret de vie et de mort*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa. (Coll. « Œuvres et auteurs ».)
- DUCROCQ-POIRIER, Madeleine (dir.) (1997), *Anne Hébert, parcours d'une œuvre, Colloque de Paris III et Paris IV-Sorbonne, mai 1996*, Montréal, L'Hexagone.
- COHN, Dorrit (1981), *La transparence intérieure*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- GARDES-TAMINE, Joëlle, et Marie-Claude HUBERT (1993), *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Collin. (Coll. « Coursus ».)
- GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- HÉBERT, Anne (1975), *Les enfants du sabbat*, Paris, Seuil.
- HÉBERT, Pierre, et Christiane LAHAIE (dir.) (1999), *Lectures d'Anne Hébert. Aliénation et contestation*, Ville Saint-Laurent, Fides.
- HERSCHBERG PIERROT, Anne (1993), *Stylistique de la prose*, Paris, Belin. (Coll. « Lettres SUP ».)
- LINTVELT, Jaap (1999), « L'autoréférence à la troisième personne comme marque d'aliénation et d'ambivalence dans les romans d'Anne Hébert » dans Pierre HÉBERT et Christiane LAHAIE (dir.), *Lectures d'Anne Hébert. Aliénation et contestation*, Ville Saint-Laurent, Fides, p. 49-59.
- LINTVELT, Jaap (1991), « Une approche typologique : le discours transgressif dans les *Fous de Bassan* d'Anne Hébert », *Protée*, hiver.
- MAINGUENEAU, Dominique (1981), *Approche de l'énonciation en linguistique française : embrayeurs, « temps », discours rapporté*, Paris, Hachette. (Coll. « Les fondamentaux ».)
- MAINGUENEAU, Dominique (1994), *L'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette. (Coll. « Hachette Université ».)
- MAJOR, Ruth (1982), « *Kamouraska* et *Les enfants du sabbat* : faire jouer la transparence », *Voix et images*, vol. VII, n° 3.
- PATERSON, Janet M. (1996), « Parodie et sorcellerie », *Études littéraires*, vol. 19, n° 1 (printemps-été).

MANIFESTATIONS ET CONSÉQUENCES
DU REFUS DE L'INTRIGUE
DANS LE CINÉMA QUÉBÉCOIS

Dominique Beaugard

Université du Québec à Montréal

Ce que tout un chacun déplore dans les histoires que nous écrivons, c'est qu'elles n'en sont pas. Précisément ! Dans un pays sans tradition ni passé, où la population douillette, fatiguée de se battre avec le climat, se réfugie dans une douce hébétude, ce n'est pas l'incident qui importe, mais le point de vue.

Micheline LANCTÔT,

On ne voit bien qu'avec le cœur.

Pour faire un bon film, il faut trois choses : une bonne histoire, une bonne histoire et une bonne histoire.

Jean GABIN¹.

Les statistiques nous le rappellent chaque année : le public québécois boude son cinéma pour lui préférer le cinéma

1. Mot aussi attribué à Howard Hawks et Darryl Zanuck.

américain dans une proportion écrasante². Ainsi, malgré des succès d'estime et de critique, et même parfois des succès populaires étonnants comme ceux des *Boys*, seulement trois films québécois en moyenne sont parvenus à se glisser dans le peloton des cinquante premiers films en termes d'assistance et de recettes au guichet depuis une décennie – lesquels films sont américains dans une proportion de 87 %³.

Pour expliquer cette désaffection du public, l'argument le plus répandu dans le milieu du cinéma consiste à dénoncer le cinéma américain, lequel est tenu responsable, par son hégémonie et la médiocrité de ses films « à recettes », d'avoir colonisé l'imaginaire des Québécois⁴ à telle enseigne que le public serait tout à la fois victime d'aliénation et complice d'une acculturation qu'il ne soupçonne même pas. Un jugement sans appel du cinéma américain est donc toujours en même temps un jugement du public, ce pourquoi la question de la préférence du public pour le cinéma américain ne m'a jamais semblé correctement posée : il semble qu'on n'envisage jamais que le public puisse avoir des raisons légitimes et valables de préférer ce cinéma.

Le deuxième argument avancé par le milieu du cinéma pour expliquer la désaffection du public consiste à évoquer les conditions d'existence de notre cinéma, réputées diffi-

2. Sait-on par exemple que ce sont les Galeries de La Capitale de la Ville de Québec qui détiennent le record nord-américain d'entrées en salle pour le film *Titanic*? Voir à ce sujet Yves Rousseau (1999).

3. Moyennes obtenues grâce aux données fournies par le Bureau de la statistique du Québec, *Statistiques sur l'industrie du film*, Éditions 1992 à 2000.

4. Sur cette question de la colonisation « systématique » de l'imaginaire québécois, on lira l'article de Paul Warren (1999) et celui d'André Roy (1999).

ciles⁵, ce que le milieu, réputé susceptible, se fait fort de dénoncer dès que quelqu'un s'avise de critiquer la qualité de nos films. Plus rarement cependant remet-on en question notre cinéma lui-même pour expliquer l'intérêt mitigé du public envers sa cinématographie. Parmi ceux et celles qui privilégient cette avenue, il faut citer Ginette Major, laquelle, dans un ouvrage publié en 1982 et intitulé *Le cinéma québécois à la recherche d'un public*, a remarqué que l'attente du public se trouvait très souvent contrariée dans nos films. Entre autres raisons, Major citait la faible évolution des personnages entre le début et la fin de ces films, l'ordre de succession souvent aléatoire des événements racontés, la tendance récurrente à recourir à du discours plutôt qu'à la dramatisation⁶ et l'absence de lutte et de combat due à l'aspect velléitaire de nos héros au cinéma, tous éléments qui font « dire aux gens de la rue – et pas seulement de la rue si nous pouvons nous permettre⁷ – qu'il n'y a pas d'histoire au cinéma québécois » (1982 : 142).

Ce que Ginette Major touchait du doigt dans son livre, j'aimerais tenter de le circonscrire à mon tour à l'aide d'une hypothèse qui constitue le fer de lance du mémoire de recherche que je rédige présentement : le cinéma québécois peine à se gagner la faveur du public parce qu'il refuse l'intrigue. Par *intrigue*, j'entends cette bonne vieille recette qui

5. Pour une liste exhaustive des différents problèmes du cinéma québécois, consulter Yves Lever (1994 : 478).

6. Phénomène également remarqué par Yves Lever, qui attribue à l'influence du documentaire la tendance au didactisme de notre cinéma qui fait que les problématiques sont exposées par du discours au lieu d'être mises en situation par de l'action (1994 : 485).

7. Témoin cette citation de la cinéaste Micheline Lanctôt que nous avons placée en exergue...

nous vient d'Aristote et qui postule un héros auquel le public puisse s'identifier, une quête, des obstacles, des confrontations polémiques, des péripéties et des reconnaissances, un revers de fortune surprenant, le tout générant des émotions telles la crainte et la pitié et culminant dans une catharsis avant l'apaisement final du dénouement. Ce refus de l'intrigue dans le cinéma québécois est aisément décelable sitôt qu'on accepte de comparer la structure dramatique de nos films à celle d'une intrigue dite « bien ficelée ». L'exercice permet de constater que les films québécois tentent par différents procédés de contourner les contraintes inhérentes à l'intrigue, d'entraver sa dynamique et de court-circuiter ses effets. Ces procédés, qu'ils s'apparentent à des manœuvres d'évitement ou de sabotage, atténuent le potentiel et l'intensité dramatique de nos fictions au cinéma, sapant ainsi l'intérêt du public qui, lui, aime l'intrigue, postulat hautement vérifiable bien qu'il soit parfois déploré.

Dans le cadre de cet article, j'aimerais présenter quelques exemples significatifs, récurrents et parfois même surprenants de ce refus de l'intrigue. Ces exemples sont tirés d'un corpus de six longs métrages de fiction récents qui sont : *2 secondes*, scénarisé par sa réalisatrice Manon Briand, *Le dernier souffle*, scénarisé par Joanne Arseneau et réalisé par Richard Ciupka, *Elvis Gratton II : Miracle à Memphis*, scénarisé par Julien Poulin et son réalisateur Pierre Falardeau, *Post mortem*, scénarisé par son réalisateur Louis Bélanger, *Quand je serai parti... vous vivrez encore*, scénarisé par son réalisateur Michel Brault et *Un 32 août sur terre*, scénarisé et réalisé par Denis Villeneuve.

Avant de présenter ces exemples, il convient de dire quelques mots sur ma méthodologie. Je me suis servie d'une grille de structuration d'une intrigue expressément conçue

pour plaire au public puisqu'elle vise à en vérifier l'efficacité dramatique. Elle est le fait de Jean-Pierre Morin, un producteur de télévision québécois. Pour le reste, je m'en suis remise en toute confiance à Aristote ainsi qu'à deux de ses plus éminents disciples contemporains, Paul Ricoeur et Umberto Eco, qui sont au demeurant deux grands amoureux de l'intrigue.

Ma première série d'exemples concerne les revirements de situation des films de mon corpus. J'entends par *revirement* le revers de fortune essentiel à toute intrigue qui fait passer le protagoniste du malheur au bonheur ou vice versa.

Pour les amoureux de l'intrigue, un revirement réussi est toujours source de grand plaisir. Plus ils sont inattendus, tout en respectant la nécessité et le vraisemblable, plus grande est la perplexité et le plaisir de l'abduction qui fait rétrospectivement combler dans nos têtes et parfois même des jours durant l'écart entre la fable et le sujet si habilement mis en place par l'auteur. Dans les films retenus cependant, les revirements de situation sont rarement satisfaisants. Soit qu'ils ne respectent aucune causalité, et le spectateur a alors l'impression que l'auteur n'est pas allé au bout de la logique des faits qu'il entendait représenter, soit que la surprise est nulle ou escamotée, quand ce n'est pas le revirement lui-même qui est tout bonnement esquivé. Quelques exemples :

- Dans *Post mortem*, le revirement est révélé par un personnage secondaire AVANT d'être montré au spectateur, ce qui annule l'effet de surprise.
- Dans *Quand je serai parti... vous vivrez encore*, le revirement est un *deus ex machina* on ne peut plus décevant. Dans le cas de *Quand je serai parti... vous vivrez encore*, six condamnés à mort sont sur le point

d'être pendus. Félix-Xavier Bouchard est de ceux-là. Or, on apprend qu'un des six aura la vie sauve. Pourquoi sera-ce précisément Bouchard ? Nous ne le savons jamais et ce *deus ex machina* consacre, si l'on peut dire, l'antihéroïsme du protagoniste. Car comment considérer en héros un personnage qui échappe à la mort sans même avoir à lever le petit doigt (alors que tous ses camarades y passent) mais qui, en plus, ne doit sa survie qu'au bon vouloir de son ennemi ? Soulignons, comme si ce n'était pas assez, que F.-X. Bouchard assiste à la pendaison de ses camarades à l'aide d'un miroir et donc de biais, ce qui n'est rien pour arranger son « image ».

- Dans *Un 32 août sur terre*, le climax du dénouement advient AVANT que le revirement n'ait pu avoir lieu. Ce climax est un *deus ex machina* (les agresseurs de Philippe lui tombent dessus sans raison et surgissent on ne sait d'où) et sa seule fonction semble d'empêcher Philippe de choisir entre sa blonde et Simone, choix qui devait constituer l'événement même du revirement. La tension dramatique est donc dissoute sans que l'attente du spectateur n'ait été satisfaite.
- On retrouve le même procédé dans *Elvis Gratton* : en lieu et place d'un revirement qui commençait à se faire attendre puisque l'action piétinait, le spectateur assiste à un *deus ex machina* au sens on ne peut plus littéral puisque l'auteur du film apparaît à l'écran pour nous expliquer pourquoi IL N'Y AURA PAS DE REVIREMENT, pas plus que de dénouement d'ailleurs. Comme refus de l'intrigue, difficile de faire mieux !

De plus, différents procédés viennent très souvent atténuer l'intensité dramatique des revirements de situation dans les films de notre étude :

- Dans *Quand je serai parti...*, *vous vivrez encore*, le spectateur apprend que Félix-Xavier Bouchard aura finalement la vie sauve grâce à une narration rétrospective. On ne voit pas la scène en question, pas plus qu'on n'assiste aux autres péripéties vécues par le protagoniste, à savoir sa fuite et son arrestation qui sont curieusement traitées en ellipse.
- Dans *Un 32 août sur terre*, une ellipse sonore intermittente a curieusement pour effet de tenir à distance le spectateur du passage à tabac de Philippe, atténuant ainsi la charge émotive d'un événement pour le moins dramatique à défaut d'être logiquement justifié.

Ce petit survol des revirements de situation permet de constater à quel point leur absence peut se révéler frustrante pour le spectateur : soit qu'un *deus ex machina* vienne court-circuiter la tension dramatique, soit que différents procédés viennent annuler l'effet de surprise ou atténuer l'intensité des revirements, empêchant ainsi le spectateur de confronter directement et librement l'événement même du revirement qui constitue, il n'est pas inutile de le rappeler, l'événement clé dans une intrigue. Mais outre cette frustration du spectateur qu'il peut éprouver de façon plus ou moins consciente, on peut s'interroger sur cette réticence à exploiter au maximum le potentiel dramatique des revirements. Car enfin, toute intrigue bien ficelée ne se fait-elle pas un devoir de maximiser l'impact de son revirement de façon à le rendre le plus émouvant, le plus efficace et le plus

spectaculaire possible ? Pourquoi priver le spectateur de ce qui constitue aux dires d'Aristote comme de Paul Ricoeur et d'Umberto Eco⁸, la source du plus grand plaisir qui soit dans une intrigue ?

Notre deuxième série d'exemples concerne les confrontations polémiques menées par les protagonistes dans les intrigues de notre corpus. Sans conflit, on le sait, il n'y a pas d'intrigue qui tienne et les confrontations polémiques servent justement à générer les péripéties indispensables à toute intrigue : « Seules les confrontations polémiques nourrissent le suspense, les rebondissements, les coups d'éclats. Ce sont elles qui règlent l'action, la marche de l'histoire. C'est grâce à elles qu'il y a quelque chose à raconter » (Bettinotti, 1990 : 97). Or, non seulement les confrontations polémiques dans les films étudiés ne sont pas très nombreuses (elles sont même parfois inexistantes comme dans les films *2 secondes* et *Elvis Gratton*), mais on a souvent l'impression qu'elles sont systématiquement évitées. Quelques exemples :

- Dans *Un 32 août sur terre*, la rencontre/confrontation entre Simone et Philippe est sans cesse reportée. Les personnages ne se « dévoilent » qu'en l'absence l'un de l'autre (Philippe par le biais d'une lettre qu'il écrit dans les toilettes de l'aéroport/Simone à l'hôpital lorsque Philippe est dans le coma) et chacun semble attendre que l'autre prenne les devants.

8. Nous renvoyons le lecteur à *Temps et récit* (1991), où Paul Ricoeur consacre des pages rien moins qu'émouvantes sur cette « fusion de l'inévitable et de l'inattendu » que constitue tout revirement réussi. Quant à Eco, grand amateur – et auteur – d'intrigues devant l'éternel, nous ne pouvons que recommander la lecture de *De superman au surhomme* (1983).

- Dans *Quand je serai parti... vous vivrez encore*, le conflit entre ceux qui sont favorables à la rébellion et ceux qui sont contre est sans cesse évité. Non seulement l'homogénéité du « nous », si chère aux québécois⁹, est toujours protégée, mais ce sont finalement nos ennemis les anglais qui se disputent à notre sujet et ce, à plus de trois reprises (ces scènes sont au demeurant parmi les plus intéressantes du film car les plus « dramatiques »).
- Dans *Le dernier souffle*, le protagoniste Laurent Vaillancourt a plusieurs raisons d'en vouloir à son père, raisons qui sont transmises au spectateur par le biais d'une narration en voix off. Or le fils ne vide jamais son sac et c'est pourquoi la réconciliation finale entre le fils et le père n'arrive pas à nous toucher vraiment.

L'évitement des confrontations polémiques des films choisis m'apparaît non seulement comme un signe probant du refus de l'intrigue mais aussi la meilleure hypothèse pour expliquer le grand nombre de *deus ex machina* du corpus retenu, lesquels sont présents dans 4 films sur 6. Car enfin, à défaut de pouvoir compter sur des confrontations polémiques, l'intrigue n'est-elle pas contrainte de sortir de sa propre logique si elle veut avancer et générer des événements ?

La troisième série d'exemples concerne les protagonistes des 6 films. Plusieurs observateurs ont remarqué bien avant moi – je pense ici à Yves Lever, Louise Carrière (1986) et Ginette Major – l'aspect velléitaire des protagonistes des

9. Voir à ce sujet Weinmann (1990), Brosseau (1998) et Greffard (1993), pour ne citer que trois exemples.

films québécois. Très souvent, en effet, ceux-ci ne semblent pas savoir ce qu'ils veulent vraiment. Or, si on se fie à Aristote, un personnage pour exister doit absolument prendre position et même dans les cas où il cherche justement à éviter de prendre parti, il doit le faire savoir de façon explicite (1997 : 55). M'avisant de ce défaut de caractérisation des protagonistes, je me suis demandé ce qui pouvait bien empêcher ceux-ci de prendre position. Voici ce que j'ai remarqué :

TOUS les protagonistes sont des innocents ou des victimes et ce, quel que soit le sens qu'on octroie à ces mots.

De l'innocent aux mains pleines que représente le personnage d'Elvis Gratton au protagoniste du *Dernier souffle* qui doit prouver son innocence à la justice américaine, en passant par celui de *Quand je serai parti...*, à ce point innocent qu'il réagit comme un enfant effaré lors de la mort d'un de ses camarades au combat, TOUS sont des innocents. Sinon ils sont victimes : dans *Un 32 août sur terre*, Simone est victime d'un accident d'auto, Philippe d'une agression qui le conduit dans le coma. Dans *Le dernier souffle*, Laurent Vaillancourt, sitôt arrivé aux États-Unis pour débiter son enquête, est tabassé, drogué, attiré dans un guet-apens et cette avalanche de coups explique sans doute pourquoi il reçoit l'indulgence de tant de « miracles », les indices lui tombant dessus comme par enchantement comme l'a d'ailleurs remarqué la critique¹⁰.

Fait à noter, dans *Quand je serai parti...*, *vous vivrez encore*, même les « traîtres » et les « méchants » sont tous

10. Dans son article « *Le dernier souffle* », Pierre Barrette (1999 : 60) déplore par exemple la très heureuse série de coïncidences sur laquelle est basé l'essentiel du scénario.

innocentés d'une manière ou d'une autre : Colborne, qui ordonne les pendaisons est paradoxalement l'anglais le plus sympathique à la situation peu envieuse des Patriotes. De même, le médecin qui trahit de Lorimier pour échapper à la pendaison est « innocenté » dans la mesure où son témoignage n'a aucune incidence sur la condamnation à mort de de Lorimier¹¹. J'ajoute à cela qu'au cours du procès, le témoin à charge contre de Lorimier est un simple d'esprit à qui on ne peut donc en vouloir.

On m'objectera qu'il n'en va pas de même dans le film *Post mortem* où le protagoniste est reconnu coupable de nécrophilie. Tout coupable qu'il soit cependant, il est néanmoins innocenté, d'abord par la mère de la victime qui lui pardonne, ensuite par la justice qui retire sa poursuite et pour finir par la victime elle-même.

On aura sans doute remarqué que l'innocence/victimisation des protagonistes contrevient à la célèbre prescription d'Aristote qui veut qu'un héros se doive d'être ni tout à fait bon, ni tout à fait méchant. On comprend pourquoi : l'innocence des protagonistes prive l'intrigue de ressorts dramatiques importants. Dans le film *Le dernier souffle* par exemple, Laurent Vaillancourt aurait-il été jaloux de sa femme ou coupable envers elle de quelque chose de plus tangible que le simple fait d'être trop « famille », ou encore en rivalité avec son frère et en colère contre son père

11. Cela, le spectateur l'apprend au moment où F.-X. Bouchard s'apprête à en venir aux coups avec ce même docteur. Or, au moment de lui « casser la gueule », F.-X. Bouchard change d'avis, incapable d'en vouloir vraiment semble-t-il à ce traître dont la trahison n'aura même pas suffi à condamner de Lorimier. Comme refus de la confrontation et protection du « nous » québécois, difficile de faire mieux... Faut-il préciser que cette scène est particulièrement navrante au point de vue dramatique ?

alors que tout le justifiait, qu'on aurait eu là une panoplie de ressorts dramatiques à exploiter au lieu de s'en tenir à la supposée neutralité du héros dans un film qui a d'ailleurs failli s'intituler « L'homme du milieu ».

*
* * *

Ce que j'ai voulu démontrer à l'aide de ces quelques exemples se rapportant aux personnages, aux revirements et aux confrontations polémiques, c'est qu'en aval comme en amont des intrigues retenues se présente toujours l'écueil d'une prise de position lacunaire, qu'elle soit le fait des protagonistes des films ou de ceux qui les ont scénarisés, dans tous les cas inconciliable avec la notion même d'intrigue¹². Dans le cas des protagonistes, aucune prise de position claire ne parvient à les caractériser et il n'y a donc pas à se surprendre de leur tendance à se défilier devant les confrontations. Dans le cas des revirements, si souvent escamotés, le refus de les dramatiser, c'est-à-dire d'en exploiter tout le suc et le spectaculaire m'apparaît également un moyen, mais cette fois pour les auteurs des films, de ne pas prendre position, ce que tend d'ailleurs à confirmer le nombre impressionnant de films québécois se terminant en queue de poisson, tels *Post mortem* et *Elvis Gratton II*.

Curieusement, personne ou presque ne semble s'étonner de cette façon que les réalisateurs québécois ont d'émasculer l'intrigue, de lui enlever son *thrill* et son piquant. Mais, pour ce faire, il faudrait sans doute, pour commencer, que

12. Laquelle nous semble refléter le sempiternel problème culturel et politique de la société québécoise dont le refus de l'intrigue ne serait qu'une des manifestations.

la notion d'intrigue existe, qu'elle ait droit de cité. Or, à l'exception de quelques occurrences bien fortuites dans la critique journalistique, le terme d'intrigue est pour ainsi dire absent du vocabulaire du milieu cinématographique québécois. Quant à la notion elle-même, le premier et le seul livre québécois consacré au scénario cinématographique, *Écrire pour le cinéma* d'Esther Pelletier (1992), n'y fait pas allusion¹³ et il apparaît évident, à lire les entrevues qu'accordent nos cinéastes – qui sont plus souvent qu'autrement les scénaristes de leurs films – que l'art d'élaborer une intrigue ne constitue pas une grande préoccupation pour eux¹⁴.

Si une multitude de raisons contribuent à expliquer l'absence de la notion d'intrigue dans notre cinématographie¹⁵, qu'il me soit permis de n'en signaler qu'une, soit ce puritanisme entretenu chez nous à l'égard du cinéma dit de divertissement¹⁶. Le fait est qu'à chaque fois qu'un film québécois

13. Ce qui est surprenant dans la mesure où le terme de scénario renvoie ou recoupe toujours implicitement la notion d'intrigue dans la majorité des ouvrages francophones consacrés à la scénarisation. Dans celui de Pelletier cependant, il semble que l'auteure ait pris soin d'exclure tout ce qui pouvait permettre un tel recoupement. Voilà qui a de quoi étonner de la part d'un ouvrage qui affiche explicitement ses intentions didactiques en prétendant aider les apprentis scénaristes.

14. Pour s'en convaincre, on lira le numéro consacré au scénario de la revue *Lumières*, n° 22, « Scénariser », printemps 1990 où l'approche impressionniste de nos cinéastes et scénaristes à l'égard des histoires qu'ils entendent raconter est évidemment aux antipodes du travail d'élaboration que nécessite l'intrigue et qui consiste, selon l'expression d'Aristote reprise par Paul Ricoeur, à « agencer les faits en système ».

15. Lesquelles raisons vont de la sévérité de la critique contemporaine à l'endroit de la notion d'intrigue sans cesse dévaluée depuis le romanisme à l'obsession identitaire de notre cinéma qui l'a conduit à toujours vouloir se démarquer d'Hollywood (voir à ce sujet, Lever, 1994 : 498).

16. Signalons l'article percutant et féroce drôle de Jean-Claude Germain, « Fais pas l'acteur ! », *Copie zéro* n° 22, p. 10-13. Notons en outre

« ose » n'être qu'un film, c'est-à-dire un film dont le seul but est de raconter une bonne histoire¹⁷, il devient immédiatement sujet à caution comme si d'échapper à la réalité, vouloir s'en évader était moralement répréhensible¹⁸. Mais le

cet aveu innocent mais combien révélateur du scénariste et cinéaste Fernand Dansereau : « J'ai découvert récemment que j'allais au cinéma pour me divertir, alors que lorsque je fais des films, je cherche des problèmes », cité par Lever (1994 : 348).

17. A-t-on idée des justifications qu'a pu susciter un film comme *Le dernier souffle*, pour la seule raison qu'il s'agissait d'un film policier ? « C'est du divertissement intelligent. Le public ne sera pas entièrement passif à manger du pop-corn » se défend le réalisateur Richard Ciupka dans *Le Droit*, samedi 27 mars 1999, p. A5. « Un film policier, oui, mais un prétexte à passer toutes sortes de messages. Psychologiques, politiques » ajoute Luc Picard dans *La Presse*, samedi 27 mars 1999, p. C1. Mais la palme revient sans conteste au journaliste Christian Côté : « Certains détracteurs [...] reprocheront au film son manque de personnalité, que cela fait trop américain et pas assez québécois. Mais comme le genre est typiquement anglo-saxon, la faute est pardonnée » (*Le Droit*, Samedi 27 mars 1999, A4).

18. Il semble effectivement y avoir un lien entre le refus de l'intrigue tel que manifesté dans le discours de nos cinéastes et scénaristes québécois et leur refus de souscrire au spectaculaire, notamment par leur souci vigilant de s'en tenir à une réalité qui ne dépasse pas la fiction. Citons, en guise d'exemple, Pierre Falardeau : « J'essaie, péniblement, de cerner, de respecter La Réalité. D'éviter toute fausse dramatique. Cette dramatique du professionnel de la scénarisation, assis sur son mode d'emploi, sur son livret d'instructions » (1990 : 33) ; toujours de Pierre Falardeau : « J'essaie de montrer le réel, et c'est probablement une quête sans fin parce que ce n'est jamais tout à fait vrai ce qu'il y a à l'écran. *Le party* vient des histoires que j'ai apprises. Je n'ai rien inventé et rien exagéré. *Même que des fois, on a dû se retenir*. Trop, ça n'existe pas en prison. Comme ces gars, qui pour aller à l'hôpital, avalaient des fourchettes... » (Boulad, 1990 : 40. Je souligne) ; ou encore Michel Brault : « Oui, le bourreau est monté sur ses épaules pour l'achever. On a tourné cette scène-là, mais elle a été écartée au montage parce qu'elle détournait l'attention du spectateur de ces cinq hommes qui mouraient. Ça devenait uniquement une séquence sur la méchanceté du bourreau » (Loiselle et Racine, 1999 : 8).

paradoxe de l'intrigue est que celle-ci, si elle est un fabuleux moyen d'échapper à la réalité, oblige en même temps à en passer par elle puisqu'elle impose une « épreuve de la réalité »¹⁹ à nulle autre pareille : l'intrigue oblige à faire des choix, à s'y tenir et à en assumer les conséquences (Eco, 1993 : 120-123), c'est-à-dire tout simplement à accepter le risque de la confrontation et donc celui de perdre comme celui de gagner.

Comment ne pas voir que les films québécois retenus aux fins de mon étude, dans leurs façons de contourner les contraintes de l'intrigue et d'en atténuer les effets dramatiques, cherchent par tous les moyens à limiter ce risque ?

Comment ne pas percevoir que le milieu cinématographique québécois, par son indifférence, son ignorance et parfois même son mépris affiché à l'égard de l'intrigue²⁰ contribue à juguler le risque de tout risque ?

Gare à celui qui oserait prendre le risque de conquérir sa liberté par le biais de la fiction et de l'imaginaire, semble dire notre cinéma !

Gare au héros, en somme !

Dans ces conditions, comment se surprendre que le public ne suive pas ?

19. Nous empruntons l'expression à Bruno Bettelheim.

20. Citons à nouveau Micheline Lanctôt : « Celui qui veut procéder par recettes dispose toujours des paradigmes du « parfait » scénario selon Syd Field : mise en situation, confrontation et dénouement. S'il suit cette démarche ses scénarios sont impeccables. Pour moi, ils sont plates ! La vie est imprévisible. Une histoire qui représente vraiment la vie doit, dans une certaine mesure, être imprévisible. Ce sont les histoires les plus difficiles à écrire » (Micheline Lanctôt, citée par Denise Pérusse, 1995 : 88).

BIBLIOGRAPHIE

- ARISTOTE (1997), *La poétique*, Paris, Les Belles-lettres.
- BARRETTE, Pierre (1999), « *Le dernier souffle* », *24 Images*, n° 97, p. 60.
- BETTINOTTI, Julia (1990), *La corrida de l'amour*, Montréal, XYZ éditeur.
- BOULAD, Bernard (1990), « Dur à cuir », *MTL*, février, p. 40.
- BROSSEAU, Louis (1998), *Le cinéma d'une guerre oubliée*, Montréal, VLB éditeur.
- CARRIÈRE, Louise (1986), « Aujourd'hui le cinéma québécois », *CinémAction*, n° 40.
- ECO, Umberto (1983), *De superman au surhomme*, Paris, Grasset.
- FALARDEAU, Pierre (1990), « Entre l'ego et l'universel, quelques démarches d'écriture », *Lumières 22*, printemps, p. 33.
- GERMAIN, Jean-Claude (1984), « Fais pas l'acteur ! », *Copie zéro*, n° 22, p. 10-13.
- GREFFARD, Madeleine (1993), « *Les belles-sœurs* », dans *Le monde de Michel Tremblay*, Montréal et Bruxelles, Jeu et Lansmann.
- LEVER, Yves (1994), *Histoire générale du cinéma québécois*, Montréal, Boréal.
- LOISELLE, Marie-Claude, et Claude RACINE (1999) « *Quand je serai parti... vous vivrez encore*. Entretien avec Michel Brault », *24 Images*, n° 96.
- MAJOR, Ginette (1982), *Le cinéma québécois à la recherche d'un public. Bilan d'une décennie : 1970-1980*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.
- PELLETIER, Esther (1992), *Écrire pour le cinéma. Le scénario et l'industrie du cinéma québécois*, Québec, Nuit blanche éditeur.
- PÉRUSSE, Denise (1995), *Micheline Lanctôt, la vie d'une héroïne. Entretiens*, Montréal, L'Hexagone.
- RICŒUR, Paul (1991), *Temps et récit*, t. I, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Point. Essais ».)

MANIFESTATIONS ET CONSÉQUENCES DU REFUS DE L'INTRIGUE

- ROUSSEAU, Yves (1999), « Voir des films à Québec », *24 Images*, n° 96 (printemps), p. 29.
- ROY, ANDRÉ (1999), « Hollywood ou le cinéma usiné », *24 Images*, n° 98-99, p. 45-47.
- WARREN, Paul (1999), « Le trait d'union et la barre », *Revue belge du cinéma*, n° 27, p. 9-13.
- WEINMANN, Heinz (1990), *Imaginaire du cinéma québécois*, Montréal, L'Hexagone.

LITTÉRATURE NATIONALE
ET QUESTION IDENTITAIRE

UN COURS DE LITTÉRATURE NATIONALE
IL Y A CENT ANS OU LES RICHESSES
D'UN FONDS D'ARCHIVES

Fannie Godbout
Université Laval

Tout citoyen doit posséder un minimum de connaissances en littérature, c'est du moins une conclusion que l'on peut tirer du programme scolaire imposé actuellement. En effet, l'enseignement littéraire national constitue un élément dans la formation obligatoire de l'élève et du collégien en plus d'être l'objet d'étude de nombreuses Facultés universitaires à travers la province. À quand remonte les débuts de cette pratique didactique? Quel canon littéraire a-t-elle construit et imposé à l'étude? De quelle tradition relève-t-elle? Voilà autant de questions demeurées jusqu'à aujourd'hui sans réponse. Plusieurs études¹ ont été consacrées à l'histoire du système scolaire québécois et à l'analyse du discours didactique tenu par les établissements d'enseignement sur les lettres. Sans aborder précisément la question de

1. Pour ne mentionner que les principales : Fortin (1994), Galarneau (1978), Hamelin (1995) et Melançon, Moisan et Roy (1988).

l'introduction de la littérature nationale dans l'enseignement, ces travaux proposent néanmoins une piste de recherche. Ainsi mettent-ils en lumière l'efficacité d'un homme qui semble avoir marqué les débuts de cette pratique didactique : l'abbé, critique littéraire et professeur Camille Roy. Les ouvrages² portant sur sa carrière confirment sa participation à l'élaboration d'un appareil national critique et didactique des lettres sans toutefois nous renseigner sur les débuts de l'enseignement de la littérature québécoise, alors qualifiée de « canadienne-française ». Quelle documentation nous permettrait de combler cette lacune et de faire la lumière sur un volet moins étudié de la carrière du premier théoricien de la littérature nationale ? Cette interrogation m'a conduite aux archives du Séminaire de Québec, propriété du Musée de la Civilisation de Québec, où est conservé le fonds Camille Roy.

Je propose, premièrement, de brosser un rapide tableau de l'état du système scolaire au début du xx^e siècle, période au cours de laquelle le professeur Roy entreprend de jeter les bases de l'enseignement de la littérature nationale. Deuxièmement, je décrirai brièvement le contenu du fichier central des archives du Séminaire et du fonds Camille Roy et illustrerai comment ces sources d'informations font avancer mes recherches. Finalement, je présenterai quelques-unes des hypothèses d'analyse des origines de la tradition d'enseignement littéraire qu'il est possible de tirer à partir de la documentation disponible.

2. Trois études universitaires ont été consacrées à la carrière de Camille Roy : Everett (1989), Robert (1982) et Ross (1957).

LE SYSTÈME SCOLAIRE CANADIEN-FRANÇAIS
AU DÉBUT DU XX^e SIÈCLE

Dans la première décennie du xx^e siècle, les transformations institutionnelles qui surviennent, en ce qui a trait à l'enseignement littéraire, touchent principalement les établissements de niveaux secondaire (collèges et petits séminaires) et universitaire. Dans le cadre de cet article, je m'attarderai plus particulièrement au second. Toutefois, compte tenu de l'organisation de l'enseignement en vigueur à l'époque où la Faculté des arts de l'Université Laval de Québec supervise toute la formation secondaire et attribue les diplômes de baccalauréat qui couronnent les études classiques, je présenterai, dans un premier temps, les changements qui surviennent dans l'enseignement pré-universitaire.

Le système scolaire est constitué de trois niveaux d'enseignement, soit le primaire, le secondaire et l'universitaire. Les élèves réalisent généralement quatre à six années d'études à la petite école avant d'être admis dans les collèges ou petits séminaires. Le cours classique au Petit Séminaire de Québec compte huit classes. Deux séries d'épreuves concluent le cours classique : l'*examen collégial* et l'*examen universitaire*. Le diplôme de Baccalauréat ès arts est attribué aux candidats qui complètent avec succès l'examen collégial et les deux parties de l'examen universitaire (lettres et sciences). Ceux qui ne réussissent que l'un ou l'autre des deux examens universitaires obtiennent le Baccalauréat ès lettres ou ès sciences, selon le cas. Le grade de bachelier ès arts n'est donc accordé qu'à ceux qui sont à la fois bacheliers en lettres et en sciences. Le baccalauréat permet aux étudiants désireux de passer au niveau universitaire d'être admis sans autre épreuve à l'étude des professions libérales, soit aux

Facultés de droit et de médecine. Aucun enseignement supérieur n'est offert par la Faculté des arts. Cette dernière attribue les diplômes de Maîtrise ès arts et les Licences ès sciences aux professeurs des collèges qui ont cumulé huit années d'enseignement. Les doctorats *honoris causa* surtout remis à des étrangers en témoignage de gratitude sont les seuls grades supérieurs consacrés par la Faculté des arts. De plus, faute d'un bassin d'étudiants suffisant pour mettre sur pied un programme de baccalauréat complet, la Faculté des arts offre deux types de cours : les cours publics et les cours privés. Les cours publics (ou conférences publiques) sont donnés en soirée afin de permettre à la population d'y assister. C'est le plus souvent l'occasion d'une soirée mondaine où l'élite de la capitale se joint aux étudiants de la Faculté pour écouter discourir les orateurs de l'Université ou les invités de passage :

Les sujets sont variés et choisis parmi ceux qui offrent le plus d'attrait et d'utilité pour le public. Les étudiants en droit et en médecine, les élèves de l'École normale et les élèves de dernière année de Philosophie du Petit Séminaire de Québec qui forment comme l'auditoire obligé de ces cours peuvent puiser une foule de notions utiles, qu'ils contribueront à disséminer plus tard dans tout le pays, comme prêtres, médecins, avocats, notaires ou instituteurs³.

Les cours privés sont, quant à eux, réservés aux étudiants inscrits à Faculté des arts. Ils comprennent toutes les matières exigées pour le second examen de l'inscription et du Baccalauréat ès arts.

3. *Annuaire de l'Université Laval de Québec*, 1894-1895, p. 143.

Et qu'en est-il de l'enseignement des lettres dans ce système ? Traditionnellement, les littératures latine et grecque constituaient le corpus des *Belles-Lettres* du cours classique. Peu à peu, le xix^e siècle voit apparaître les chefs-d'œuvre du classicisme français aux côtés des grands auteurs antiques. C'est ainsi que la littérature française se fait une place dans les épreuves collégiales au début du xx^e siècle. Il en est de même au niveau universitaire. À la succursale de l'Université Laval de Montréal, la Faculté des arts offre un cours universitaire public de littérature française dès la fin des années 1880. À Québec, des conférences publiques sont données sur la littérature de la Mère patrie dans le cadre des cours publics de la Faculté des arts de l'Université Laval sans toutefois que cette littérature ne fasse l'objet d'un cours intensif. Cette première transformation de l'enseignement des lettres, transformation qui se produit lentement tout au long du xix^e siècle, ouvre la porte à un autre changement très significatif dans le développement de la société canadienne-française : l'introduction du corpus national dans la formation scolaire.

Le processus de nationalisation du système d'enseignement a d'abord été appliqué aux niveaux primaire et secondaire dans une volonté de « *canadianiser* » la formation donnée au citoyen de la province. Ainsi, des manuels de géographie et d'histoire notamment ont été conçus afin de remplacer les ouvrages européens jusqu'alors presque uniquement utilisés. L'élève canadien apprend dorénavant à localiser le Saint-Laurent et les Laurentides plutôt que la Seine et les Alpes et les missionnaires de la Nouvelle-France remplaçaient les Grands Croisés. Camille Roy, dans sa conférence sur la nationalisation de la littérature canadienne, en décembre 1904, résume ainsi l'urgence de la situation et l'état de l'action entreprise :

Il ne faut pas que nos écoliers apprennent l'histoire et la géographie comme s'ils étaient de petits Européens, et, dans l'Europe, de petits Français ; ils doivent plutôt étudier comme s'ils étaient de petits Américains, et, dans l'Amérique, de petits Canadiens. [...] Nous croyons savoir, et il n'est que juste de le rappeler ici, que dans nos maisons d'éducation, on se préoccupe depuis quelques années d'orienter dans le sens que nous indiquons la formation de nos écoliers. Non seulement notre enseignement primaire se canadienise, mais aussi, quoiqu'il reste encore beaucoup à faire, l'enseignement secondaire (1904 : 141-142).

Les transformations instaurées ne se limitent pas aux seules disciplines de l'histoire et de la géographie. Tout le programme d'enseignement doit prendre une couleur locale et en particulier l'enseignement littéraire. Aussi, toujours selon Roy, « si l'on en juge par les sujets qui sont chaque année proposés à nos candidats au baccalauréat, la réforme que nous souhaitons en ce qui concerne les exercices de composition française est à peu près accomplie dans les classes de rhétorique [en 1904] » (1904 : 141). Il n'est donc pas difficile pour Roy de faire inscrire, deux ans plus tard, lors de la session du Congrès de l'enseignement secondaire, la littérature canadienne au programme des examens du baccalauréat. Ce nouveau règlement, adopté en juin 1906, prend effet en 1907. Et Roy publie en octobre 1907 le *Tableau de l'histoire de la littérature canadienne-française*, offrant ainsi aux élèves et aux enseignants un ouvrage pour les aider à préparer cette épreuve. L'introduction du corpus canadien aux examens du baccalauréat constitue une étape importante dans les changements institutionnels qui marquent le début du xx^e siècle. En effet, il s'agit de la première

décision officielle concernant le corpus littéraire national. Mais quelle forme a pris cet enseignement ? Quel a été ce corpus et comment a-t-il été enseigné ? Quel discours a alors été tenu sur les œuvres et les auteurs au programme ? Il nous fallait trouver des réponses et nous espérons que les richesses précieusement conservées aux archives du Séminaire nous fourniraient des indices.

LES ARCHIVES DU SÉMINAIRE DE QUÉBEC ET LE FONDS CAMILLE ROY

Les archives du Séminaire de Québec regroupent les quinze fonds du Séminaire auxquels s'ajoutent deux fonds associés et trente-deux fonds privés. Le tout est présenté dans la brochure *Plus de trois siècles d'histoire à découvrir. Les archives du Séminaire de Québec* ainsi que sur le site Internet du Musée de la Civilisation de Québec⁴.

LES RICHESSES DU FICHIER CENTRAL

Dans les anciens locaux du Séminaire, situé rue de l'Université à Québec, le fichier central des archives, constitué de centaines de fiches classées par catégories thématiques, permet de s'y retrouver dans cette abondante documentation. Les fiches des tiroirs intitulés « Camille Roy », parmi lesquelles a été reproduite fidèlement chacune des entrées du *Journal du Séminaire* et du plumitif (cahier rapportant les débats du Conseil du Séminaire) où furent compilés minutieusement les faits et gestes du membre de la communauté jésuite, m'ont été très utiles pour dater les premiers cours et pour connaître la réception qui fut réservée à ceux-ci.

4. <http://www.mcq.org>

Complétée par un dépouillement minutieux du quotidien *Le Soleil*, journal qui publicisait les activités de l'Université Laval, cette documentation m'a permis de compléter ma connaissance du système scolaire de l'époque et de préciser l'implication de Roy dans ses transformations.

Puisqu'il était professeur titulaire de littérature française à l'Université Laval, Roy devait participer aux cours publics coordonnés par la Faculté des arts. Dès le début de sa carrière, il a prononcé quelques conférences sur la Renaissance littéraire en France, conférences qui lui ont valu bien des éloges, comme en témoignent ces entrées du *Journal du Séminaire* conservées dans le fichier central :

On a été content de la conférence donnée vendredi soir par l'abbé Camille Roy qui, de son premier coup s'est mis à la tête de nos conférenciers. Il a véritablement enthousiasmé son auditoire. Tant mieux pour lui et surtout pour l'Université⁵.

L'abbé Camille Roy a donné ce soir sa deuxième conférence à l'Université ; on dit qu'elle a été trouvée encore plus belle que la première. C'est un beau succès pour notre confrère et un grand honneur pour l'Université⁶.

C'est grâce à ce genre de cours qu'a été introduit pour une première fois le corpus canadien dans la formation universitaire. Le fichier central et le quotidien m'ont appris que six conférences portant sur la littérature canadienne-française ont été réalisées dans le cadre des cours publics de

5. *Journal du Séminaire*, vol. VI, 14 avril 1902, p. 159.

6. *Journal du Séminaire*, vol. VI, 25 avril 1902, p. 206.

la Faculté des arts de l'Université Laval, entre 1900 et 1910. Le 16 février 1906, le *Journal du Séminaire* a recueilli l'entrée suivante :

L'abbé Roy a ouvert ce soir la série de conférences publiques par une étude sur J. Quesnel, poète franco-canadien du commencement du XIX^e siècle. Beau-coup de monde. Travail fort intéressant, bien agencé. On a écouté religieusement jusqu'à 9h15⁷.

Cette note constitue la première mention d'un cours universitaire de littérature canadienne. Suit, le 2 mars 1906, une conférence sur Joseph Mermet, puis, le 15 mars 1907, le *Journal du Séminaire* indique « Conférence de M. C. Roy sur le poète M. Bibaud. Bon auditoire⁸ ». Roy laissera ensuite de côté les poètes pour s'attaquer à l'étude des romanciers, ainsi qu'en témoignent les cours du 5 avril 1908 portant sur l'œuvre *Jean Rivard* d'Antoine Gérin-Lajoie et du 11 février 1909 sur De Gaspé père. Selon les propos recueillis dans le *Journal du Séminaire*, ce choix fait le bonheur du public :

Conférence de M. C. Roy sur M. de Gaspé. Salle bien remplie ; beaucoup de dames. Très intéressante cette conférence. Probablement parce que le sujet était plus intéressant que Bibaud, Mormet [sic], etc. Mgr Roy n'assistait pas⁹.

7. *Journal du Séminaire*, vol. VII, 16 février 1906, p. 317.

8. *Journal du Séminaire*, vol VIII, 15 mars 1907, p. 33.

9. *Journal du Séminaire*, vol. VIII, 11 février 1909, p. 175.

« Mgr Roy » fait ici référence au Mgr Paul-Eugène Roy, recteur de l'Université Laval.

Le dernier cours recensé est daté du 10 mars 1910 :

Ce soir à 8 heures, conférence de M. C. Roy sur Fréchet, sa vie, etc. La salle des cours littéraires était tellement remplie qu'on a dû monter dans la salle des promotions où il faisait froid. La salle s'est presque remplie. La conférence a été des plus belles qu'ait fait [sic] l'abbé C. Roy¹⁰.

Ces quelques cours répondent à deux des interrogations formulées précédemment et nous informent que les débuts de l'enseignement de la littérature nationale se sont faits dans la première décennie du xx^e siècle et qu'on y a étudié les poètes et les romanciers du xix^e siècle. Mais, il me restait à découvrir quel discours était tenu sur ce corpus. Dans ce dessein, il m'a fallu consulter les notes de cours du professeur.

LES RICHESSES D'UN FONDS D'ARCHIVES

Le Séminaire possède le fonds privé Camille Roy qui est constitué de 7,44 m de documents textuels et autres, ce qui remplit plus d'une centaine de cartons :

Le fonds témoigne avant tout des activités de Camille Roy en tant qu'homme de lettres. Il illustre son intérêt pour la littérature canadienne-française et l'histoire de cette dernière. Le fonds porte aussi sur la carrière universitaire de Camille Roy en tant que professeur de littérature et de rhétorique et sur ses tâches comme recteur de l'Université Laval et supérieur du Séminaire de Québec (Courchesne et Michaud, 1998 : 98).

10. *Journal du Séminaire*, vol. VIII, 10 mars 1910, p. 267.

Un inventaire analytique non publié énumère chacun des documents, dont l'abondante correspondance échangée par Roy, correspondance qui emplit à elle seule la moitié des cartons :

Le fonds comprend des carnets de notes de cours, des notes de recherche et de lecture en littérature, histoire, enseignement et des notes de nature biographique. Il se compose aussi de textes et de manuscrits d'ouvrages littéraires et historiques, d'articles, de conférences, de discours et de sermons. Il renferme également des rapports sur les sociétés dont Camille Roy était membre, des procès-verbaux des conseils de l'Université Laval et du Séminaire de Québec (Courchesne et Michaud, 1998 : 99).

J'ai découvert dans ce fonds trois manuscrits de cours de littérature canadienne-française¹¹. Le premier manuscrit retrouvé provient de la préparation d'un cours portant sur le journalisme canadien après 1760. Ce cours s'inscrit visiblement dans une série de conférences réunies sous le titre *Cours de littérature canadienne : la prose avant 1900* et dont une ébauche de plan de cours est également disponible. Si l'on en croit ce plan, l'étude du journalisme constitue la première de huit leçons et a été suivie de leçons sur l'histoire, les récits et chroniques, le roman, et l'éloquence. Le deuxième manuscrit réunit les troisième, quatrième et probablement cinquième leçons d'un cours intitulé *Cours de littérature canadienne : la poésie au XIX^e siècle avant Crémazie*.

11. Les cotes de ces documents sont formées du n° du Fonds Camille Roy [P10], suivi du n° du carton et du n° du document. P10/23/18, P10/72/11 et P10/72/13.

La construction de ces quatre leçons (une de prose et trois de poésie) est tout à fait similaire. Roy reprend intégralement de longs extraits de son ouvrage *Nos origines littéraires*, publié en 1909, et quelques passages de son *Manuel d'histoire de la littérature canadienne* dont la première édition est parue en 1918. Selon toute vraisemblance, ces manuscrits sont ceux de cours donnés à la Faculté des lettres, donc datant d'après 1920. Le troisième manuscrit est quelque peu différent et semble correspondre à l'un des tout premiers cours de littérature nationale. Intitulé *La poésie canadienne au XIX^e siècle*. Quesnel, l'inédit correspond dans sa quasi-totalité à l'étude publiée par Roy en 1909. Toutefois, aucun renvoi n'est fait à l'ouvrage, ce qui nous laisse supposer que le cours a précédé la publication en question. Roy, dans sa technique de recyclage, aurait prononcé en conférence ce qui allait devenir l'une des sections de sa publication.

Durant toute sa carrière, Roy a ainsi « recyclé » son œuvre. Par exemple, une réflexion proposée dans le cadre d'une conférence faite à la Société du parler français au Canada est devenue, sans réelles modifications, une causerie littéraire dans un quotidien, puis un article didactique dans une publication de critique ou d'histoire littéraire pour finalement faire à nouveau l'objet d'une conférence publique, cette fois à l'Université Laval, et enfin d'une leçon dans le cadre d'un cours plus structuré. Il en est de même pour presque tous les textes du professeur et du critique qui connaissent une longue vie grâce à la technique du recyclage. Cette technique qui conserve intact l'essentiel des textes et la date de parution de l'ouvrage de références utilisé pour construire les cours des premiers manuscrits (soit 1909) justifient notre choix d'utiliser l'ensemble de ces documents pour comprendre le changement didactique survenu aux alentours de

1906. Alors, quel est le discours tenu par le critique-professeur sur le corpus qu'il construit lui-même ?

QUELQUES PISTES D'ANALYSE

Une analyse rapide de ces manuscrits m'a permis de tirer quelques conclusions générales sur le discours tenu par Camille Roy en ce qui a trait au corpus national lors des premiers cours de littérature canadienne-française et ainsi de commencer à dessiner les grandes lignes de ce qui allait devenir la tradition d'enseignement littéraire de la province. Je n'esquisserai ici que très superficiellement ces conclusions, car l'analyse, toujours en cours, ne permet pas encore d'asseoir une profonde réflexion sur le sujet. Je réserve à une publication ultérieure la présentation détaillée des résultats de mes recherches.

Dans son ouvrage *Nos origines littéraires*, Roy propose une périodisation générale de l'histoire des lettres canadiennes qui débute en 1760, soit au moment de la Conquête britannique. Avant cette date, explique-t-il, les lettres de la Nouvelle-France sont françaises et non canadiennes, car elles sont l'œuvre d'auteurs venus de France et formés là-bas qui publient dans la métropole parisienne. Tenant d'une position d'historien de la littérature répandue mais position non unanime à l'époque, Roy fait coïncider les débuts de la littérature nationale avec l'importation de l'imprimerie par les Britanniques. Cette partie de l'histoire de nos lettres constitue ce qu'il présente comme « le chapitre préliminaire » de son cours sur la prose avant 1900. Et c'est sur ces considérations que s'ouvre la leçon sur le journalisme. Roy présente ensuite systématiquement le contexte socio-littéraire de l'époque dans lequel il campe une courte biographie des acteurs avant de commenter l'œuvre dans son ensemble.

Cette façon de faire est celle qu'il utilise lors de la rédaction de ses articles de critique littéraire. Ainsi, après avoir insisté sur la mise en place de l'imprimerie nécessaire à la naissance des lettres canadiennes, Roy décrit les journaux d'information, première de trois catégories, en ces termes : « Prose qui ne dépasse le mérite modéré d'une nouvelle annoncée sobrement et sèchement. Souvent, le texte français n'est qu'une traduction du texte anglais¹². » Viennent ensuite l'exemple et le commentaire du critique :

La Gazette littéraire, juin 1778 – juin 1779, rédigé surtout par Valentin Jautard, un Français, aidé par un groupe qui s'intitule : académie canadienne. Groupe de voltairiens qui éveillent l'antipathie du public. Vie brève : un an. Littérature le plus souvent médiocre, par des novices de la pensée et de la plume. Souvent des querelles littéraires et des critiques de ton peu académique¹³.

Ce qui surprend dans un tel discours est le caractère subjectif qu'aucun extrait de texte ne vient appuyer.

Le choix du corpus enseigné est bien sûr révélateur. Roy enseigne le journalisme en spécifiant qu'il s'agit de la première forme qu'ont prise les lettres canadiennes après l'arrivée de l'imprimerie. Cette déclaration d'un fait d'histoire littéraire s'appuie sur les ouvrages théoriques et didactiques qu'il a lui-même produits et où il affirme que les lettres canadiennes sont nées au tournant du XVIII^e siècle. Ce fait peut sembler commun pour les littéraires contemporains qui ont appris à périodiser ainsi les débuts de la littérature nationale. Toutefois, à l'époque, il s'agit de plaider pour une cause qui

12. P10/72/13, p. 4.

13. *Idem.*, p. 5.

n'est pas d'emblée admise par l'intelligentsia canadienne-française. Nombreuses sont les interventions dans les quotidiens et les querelles littéraires où l'existence même d'une littérature nationale est mise en doute quand elle n'est pas tout simplement décriée. Roy réplique par la création d'ouvrages relatant la naissance et le développement de la littérature canadienne et assure sa position en transmettant son point de vue au public des cours de la Faculté des arts sur qui il est plausible de croire qu'il a une certaine influence pour ne pas dire une influence certaine. L'œuvre didactique de l'homme en est une d'apostolat des lettres canadiennes. Le discours tenu a donc pour mission de faire naître la tradition littéraire dans la province et de donner à cette tradition des origines historiques.

Aussi, la poésie est le grand genre de l'époque. Identifier et enseigner les poètes nationaux correspond à inscrire la littérature canadienne dans la grande tradition des lettres européennes. Roy aurait pu choisir d'enseigner les chansons folkloriques répandues en sol canadien, mais il s'est limité aux œuvres écrites, ce qui nous éclaire beaucoup sur sa conception du littéraire. La tradition orale que ses prédécesseurs, comme Casgrain (pour n'en nommer qu'un) avaient tenté de sauver en la recueillant dans des revues littéraires ne fait pas partie de ce qu'il définit être la littérature canadienne-française. Cette littérature en est une écrite.

Outre le choix du corpus, le discours fait sur cette littérature est très intéressant. Les quelques exemples tirés des manuscrits et cités précédemment illustrent la relative liberté du professeur de lettres. La subjectivité exprimée et le peu de renvois faits aux textes sont des pratiques étonnantes pour un littéraire contemporain. Bien sûr, le discours de Roy est d'une grande autorité au début du siècle, car il est l'un

des rares intellectuels canadiens à avoir complété une formation supérieure en lettres à Paris et à avoir étudié la littérature canadienne-française. Aussi Camille Roy se nomme-t-il lui-même le père de la critique, titre qu'il impose par sa très grande présence sur la scène littéraire dans les deux premières décennies du xx^e siècle. Sa formation spécialisée et sa mission quasi apostolique dans la promotion de la littérature canadienne-française sont souvent peu compatibles. D'un côté, il lui est difficile d'encenser des œuvres de qualité littéraire moindre alors qu'il connaît les traditions littéraires française et allemande. De l'autre côté, il doit favoriser le développement des lettres nationales et encourager les auteurs, même débutants, à poursuivre leur œuvre. Cette position paradoxale donne lieu à un étrange discours où le professeur félicite tout en corrigeant, critique sévèrement tout en mettant l'accent sur les forces du texte. Régulièrement, les questions de contenu permettent à Roy d'encenser une œuvre dont la forme est boiteuse. C'est le cas des comédies en vers de Quesnel qui, parce qu'elles abordaient un sujet canadien, trouvaient déjà une meilleure réception auprès du professeur que les comédies en prose d'inspiration française. Ce double jeu de valorisation et de dévalorisation simultanée est présent dans une version plus générale dans le cours portant sur la prose :

Le journal fut à la fois véhicule de littérature et producteur ou créateur en ce sens qu'il provoqua des efforts littéraires. Efforts modestes, par lesquels commence toute littérature. La prose du journal fut donc modeste elle-même. Cependant, la prose canadienne, aux origines de nos lettres, est celle d'une langue toute formée, héritière de siècles de culture. Elle n'est pas l'idiome vagissant, informe que l'on

*trouve aux origines des littératures européennes. Mais, prose plutôt pâle, terne à cause même de l'inexpérience de ceux qui l'exploitent. Variable d'ailleurs, selon les aptitudes de cet esprit*¹⁴.

Bref, la prose canadienne, à ses débuts, a l'avantage d'être écrite dans une langue moins vascillante que celle des débuts des littératures européennes. Roy parvient donc toujours à trouver du bon dans chaque fait littéraire national, aussi modeste soit-il.

En somme, il est possible de reconstituer aujourd'hui un cours de littérature nationale d'il y a cent ans grâce aux richesses du fonds d'archives du Séminaire de Québec. Un domaine de notre histoire littéraire demeuré obscur se dévoile à l'étude de manuscrits conservés depuis près d'un siècle entre les murs de la plus vieille institution d'enseignement de la province. Une lecture minutieuse de ces documents nous permettra de corriger l'une des lacunes de notre discipline. Toutefois, des milliers de documents, textuels ou non, attendent encore de révéler leurs secrets, à l'abri du temps, dans les voûtes paisibles de l'ancienne chapelle du Séminaire, devenue depuis le centre d'archives. Dans mon cas, cette documentation s'est avérée être tout à fait indispensable pour comprendre certains éléments du contexte socio-littéraire de l'époque où le passage à l'étude des œuvres canadiennes-françaises est survenu. La datation de l'événement, la construction d'un corpus, la périodisation proposée par Camille Roy participent, comme il a été dit, à la construction d'un discours visant à répondre aux détracteurs de la littérature nationale en donnant un moment et un

14. *Idem.*, p. 4.

contexte à la naissance des lettres canadiennes. Tout le corpus enseigné est présenté comme les premiers balbutiements d'une œuvre nationale collective en quoi il faut voir l'effort déployé plutôt que les résultats obtenus. Ainsi, Roy, en enseignant la prose journalistique et la poésie du XIX^e siècle, donne au public du début du XX^e une origine littéraire et un passé plus ou moins glorieux qui justifient son propre engagement dans le domaine des lettres et la nécessité de poursuivre l'œuvre canadienne-française. Voilà quelques réponses aux interrogations qui m'ont menée sur ce terrain. J'espère que d'autres chercheurs sauront exploiter la documentation disponible et ainsi mettre à jour un autre élément de réponse à notre histoire.

BIBLIOGRAPHIE

- COURCHESNE, Marie-Josée, et Chantal MICHAUD (1998), « Fonds Camille Roy », dans Danielle AUBIN (dir.), *Plus de trois siècles d'histoire à découvrir. Les Archives du Séminaires de Québec*, Les cahiers du Musée de la Civilisation – Les collections 4, Services des archives et de la documentation, Direction de la recherche et de la conservation.
- EVERETT, Jane (1989), « Formation et ascension d'un critique, 1870-1912 », [microforme], Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada. (Thèse de doctorat présentée à l'Université McGill en 1987.)
- FORTIN, Nicole (1994), *Une littérature inventée. Littérature québécoise et critique universitaire (1965-1975)*, Québec, les Presses de l'Université Laval.
- GALARNEAU, Claude (1978), *Les collèges classiques au Canada français*, Montréal, Fides.
- HAMELIN, Jean (1995), *Histoire de l'Université Laval. Les péripéties d'une idée*, Québec, les Presses de l'Université Laval.
- MELANÇON, Joseph, Clément MOISAN et Max ROY (1988), *Le discours d'une didactique. La formation littéraire dans l'enseignement classique au Québec (1852-1967)*, Québec, Nuit blanche éditeur. (Coll. « Les cahiers du CRELIQ ».)
- ROBERT, Lucie (1982), *Le manuel d'histoire de la littérature canadienne de Mgr Roy*, Québec, IQRC.
- ROSS, Alan Charles (1957), « Camille Roy, Literary Critic », thèse de doctorat, Université de Toronto.
- ROY, Camille (1904-1905), « La nationalisation de la littérature canadienne », *Bulletin du Parler français au Canada*, vol. III, p. 141-142.

UNE LITTÉRATURE QUI SE FAIT
PAR GILLES MARCOTTE
OU COMMENT AFFIRMER L'EXISTENCE
D'UNE LITTÉRATURE CANADIENNE-FRANÇAISE
EN 1962

Isabelle Bouchard
Université Laval

Journaliste, romancier, nouvelliste et essayiste, professeur de littérature, chercheur et amateur de musique, Gilles Marcotte livre depuis maintenant plus de cinquante ans une œuvre diverse et riche. Aujourd'hui encore, il écrit régulièrement dans *L'Actualité*, *Liberté* et dans *Le Devoir*. En 1999, il publiait un recueil de récits, *La mort de Maurice Duplessis et autres récits*, et en avril 2000 paraissait *Le lecteur de poèmes*, recueil d'articles critiques consacrés à la poésie québécoise, française et canadienne-anglaise. Gilles Marcotte accompagne ainsi notre littérature et ce, dans divers lieux de l'institution littéraire. On a d'ailleurs déjà dit de lui qu'on pouvait en parler comme d'une institution, ce qui le gêne un peu, quoiqu'il avoue avoir contribué à bâtir cette maison que nous appelons la littérature québécoise. Aussi, plusieurs critiques se réclament aujourd'hui de Marcotte et tous

s'accordent pour dire qu'il a émis sur notre littérature des jugements que nul ne peut ignorer. Pourtant, les écrits de Marcotte ont été peu étudiés, même s'il s'agit d'un des critiques québécois les plus cités par ses contemporains¹.

Le mémoire de maîtrise que je prépare tentera de combler ce vide en analysant la définition de la littérature québécoise dans l'œuvre de Marcotte, mais aussi l'architecture, la composition de cette littérature telle qu'elle a été présentée dans les recueils critiques de cet essayiste. Ainsi, mon projet de recherche vise à mettre en relief l'évolution de la position de Marcotte sur la littérature québécoise dans deux de ses principaux recueils, soit *Une littérature qui se fait* et *Littérature et circonstances*, tout en tentant de démontrer que le discours sur la littérature est mis en abyme, mais aussi enrichit par la construction du recueil, par sa composition.

Marcotte a publié, jusqu'à ce jour, plus de dix recueils critiques. *Une littérature qui se fait* et *Littérature et circonstances* sont cependant les deux seuls consacrés à la littérature québécoise dans son ensemble. De plus, ces deux recueils font preuve d'un souci de composition. *Une littérature qui se fait* a connu deux rééditions et chacune d'entre elles présente une configuration différente de celle de la publication originale. Dans l'avertissement à l'édition de 1994, Marcotte justifie le choix de la nouvelle composition, ce qui me porte à croire qu'il réfléchit à la construction de ses recueils. Ainsi, ces ouvrages ne sont pas de seuls « fourre-

1. Nous pouvons le remarquer dans l'*Index 1987-1992* de *Voix et images* où, dans la rubrique « Auteurs critiques cités », l'on indique que Marcotte fut cité quinze fois, ce qui le classe entre autres devant André Belleau (8), André Brochu (6), Gérard Genette (8), Roland Barthes (6). Seul Pierre Nepveu fut cité plus souvent (17).

tout » lui permettant de publier un livre². Le recueil apparaît comme un lieu où un nouveau discours est élaboré. De la même façon, dans l'introduction de *Littérature et circonstances*, Marcotte explique ce qui distingue la première de la deuxième partie de son recueil. De plus, la présence de parties et de sous-parties tend à démontrer qu'un ordre précis régit l'ouvrage.

Pour résumer brièvement l'hypothèse de recherche qui guide mon travail, je pourrais dire que le discours et la composition des recueils sont considérés comme complémentaires : l'architecture des recueils serait un discours implicite tout aussi significatif que le discours des textes. Il s'agit donc d'analyser les liens qui s'établissent entre l'objet d'étude de Marcotte et la composition de ses recueils, de se demander si le tissu du recueil (son titre, ses sous-titres, ses parties, ses chapitres) réfléchit le discours de Marcotte sur l'architecture de la littérature québécoise. Ce tissu, qui organise l'ensemble des textes, serait alors une mise en abyme de la littérature telle que la conçoit le critique. Il est possible, ce sera mon hypothèse, d'établir un parallèle entre les dynamiques du recueil et de la littérature nationale qui reposeraient sur une même relation entre le tout et la partie. Le tout, qui dans la définition du recueil représente l'ensemble du recueil éclairant la partie, correspondrait à l'ensemble

2. Souvent, on reproche aux auteurs de rassembler leurs textes épars dans le seul but de publier un ouvrage. Dans l'introduction de *La pensée composée*, Robert Major fait part au lecteur de ses réticences face à ce genre d'ouvrage, avant de mettre en valeur le recueil d'essais. Évoquant le prestige institutionnel de l'objet-livre et rappelant qu'au Québec le recueil d'essais rassemble souvent des articles déjà publiés, il avoue y voir là « l'indice d'un souffle court, d'une pensée étique, qui grappille, qui glane, qui reprend et répète, pour constituer, à peu de frais, un livre » (1999 : 18).

constitué qu'est la littérature et la partie, à l'œuvre singulière. Dans *Une littérature qui se fait*, le tout, soit la littérature comme ensemble, prime sur la partie, soit les œuvres singulières – le livre étant alors construit de façon à favoriser le recueil comme ensemble –, alors que dans *Littérature et circonstances*, c'est l'inverse. Les différentes parties du recueil seraient ainsi plus autonomes. Des nuances seraient toutefois à apporter.

Étant donné le nombre de pages limité à ma disposition, il ne sera question ici que du discours tenu par Marcotte dans *Une littérature qui se fait*, œuvre des commencements critiques de l'auteur, alors qu'il formule pour la première fois, sous forme de livre, son désir d'accompagner la littérature canadienne-française. Il s'agit donc de mettre en relief la situation de cette littérature au début des années soixante pour ensuite mieux dégager les enjeux que soulève ce recueil au moment de sa publication. Nous pourrions alors observer que l'existence possible ou non d'une littérature canadienne-française constitue l'un des enjeux importants de l'époque. Il sera montré que le discours proposé par Marcotte et son attitude face à la littérature canadienne-française lui permettent d'affirmer l'existence d'une littérature nationale, d'un ensemble littéraire cohérent.

À l'époque où Marcotte rassemble les textes composant *Une littérature qui se fait*, Mgr Camille Roy, qui jusqu'alors régnait sur le milieu de la critique canadienne-française, ne serait-ce que par son manuel d'histoire de la littérature canadienne-française encore présent dans les collèges classiques, est unanimement rejeté « en vertu de son appartenance à une tradition désuète et normative par rapport à laquelle on cherch[ait] à se distancer [...] » (Fortin, 1994 : 59). Dans le milieu littéraire de 1960, on n'accepte plus la trop

grande générosité critique de Roy. En réalité, c'est la littérature canadienne-française dans son ensemble qui est alors dépréciée ; on se dit qu'avant 1960, tout était minable. Ainsi, au début de la décennie, Jean Le Moyne écrit :

Presque tous les penseurs, les écrivains et les artistes que j'aime sont des géants et je connais ma condition et ma place parmi eux : petit chien sous la table. Mais au Canada, il n'y a pas de tables d'où tombe de quoi et je ne me sens petit chien devant personne (Le Moyne, 1961 : 22).

Une position que l'on verra se développer entre autres dans *Convergences* de ce même essayiste. La position que Marcotte adopte dans *Une littérature qui se fait* contraste avec le discours littéraire ambiant de 1960 ; l'attitude qu'il adopte par rapport au corpus est inhabituelle puisqu'il accompagne les œuvres et s'intéresse à ce qui s'écrit. Nous pouvons croire que Marcotte prend d'une certaine manière la relève de Roy puisqu'il fait ressortir un certain nombre d'œuvres et reconnaît une vie à la littérature d'ici. Pourquoi alors la critique de Roy est-elle rejetée et l'ouvrage de Marcotte, accueilli avec enthousiasme ? Nous verrons que, si Marcotte continue l'œuvre de Roy, il la refuse dans un même temps en adoptant un point de vue universel sur les œuvres et en rejetant la générosité critique. Le point de vue de Marcotte peut donc être envisagé comme une voie ouverte entre les positions de Roy et celles proposées par Le Moyne dans *Convergences*. Marcotte n'est pas indulgent comme Roy, mais il ne dénigre pas systématiquement la littérature d'ici ; il examine cette littérature d'un œil nuancé.

Cette position, sans être entièrement exprimée dans l'« Avertissement » du recueil, s'y trouve définie mieux qu'à

aucun autre endroit du texte. La préface a pour fonction première d'assurer une bonne lecture du texte par l'inscription de la déclaration d'intention de l'auteur³. Dans un recueil, assemblage de textes disparates, cette intention tend souvent à expliquer le projet unificateur qui chapeaute l'ensemble. Ce projet s'inscrit en effet dans le paratexte⁴, soit dans la préface, soit sur la quatrième de couverture, souvent les seuls éléments inédits de l'ensemble. *Une littérature qui se fait*, tel qu'il a été publié en 1962, ne comprenait pas de quatrième de couverture. Ce sera donc par l'« Avertissement » et l'inscription du recueil dans sa collection que nous pourrons cerner le projet de l'ouvrage, mais surtout, mieux situer le discours de Marcotte dans le discours littéraire de 1960 ; le projet de ce recueil est intimement lié à cette position. Dans la préface de son ouvrage, Marcotte propose lui-même une lecture de son recueil. Il est évident que le sens proposé par l'auteur ne peut être considéré comme le seul et unique sens de l'œuvre ; des auteurs ont voulu tromper volontairement leur lecteur et d'autres ont fait preuve d'une grande naïveté quant à leur livre⁵. Cependant, puisqu'un projet et une position se dessinent d'entrée de jeu, nous ne pouvons manquer d'en tenir compte.

3. L'« Avertissement » du recueil de Marcotte peut être considéré comme une préface puisque nous entendons par préface « toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire), auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède » (Genette, 1987 : 150). La préface peut ainsi être intitulée « avant-propos », « introduction », « présentation », « préambule », etc.

4. Par paratexte, nous entendons « ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public » (Genette, 1987 : 7).

5. Voir Genette, 1987 : 206.

Une littérature qui se fait est la deuxième publication de la collection « Constantes » de la maison d'édition HMH, *Convergences* de Le Moyne étant la première. Ces deux recueils se présentent comme le début d'une collection que l'on considère comme représentative de la vie intellectuelle des années de la Révolution tranquille⁶. Il arrive que, dans une collection, nous puissions apercevoir un intertexte, un ouvrage répondant d'une certaine manière à un autre. Cet intertexte se retrouve ici dans le texte du rabat qui double en partie la préface : le rabat fait partie du péri-texte éditorial, c'est-à-dire des éléments du livre sous la direction de l'éditeur, et marque ainsi l'inscription dans la collection telle qu'elle a été pensée par la maison d'édition⁷. Le discours du paratexte d'*Une littérature qui se fait* répond ainsi en quelque sorte à l'essai de Le Moyne qui, par exemple, dans son article « La littérature canadienne-française et la femme » publié dans *Convergences*, montre qu'il n'envisage aucune évolution possible pour cette littérature ; en examinant les personnages féminins dans le roman canadien-français, l'essayiste remarque qu'« [ils] sont [tous] pareil[s] et sans mystère sous leurs déguisements de temps, de lieu, de classe » (1961 : 103). De Laure Conan à Anne Hébert, les écrivains canadiens-français n'auraient inventé qu'un personnage sans ambiguïté, sans complexité. Ce à quoi Marcotte répond dans sa préface :

Je crois très profondément que l'effort littéraire accompli dans la province de Québec prodigue les signes d'une évolution « ouverte ». [...] Je laisse à

6. Voir Dumont, 1992 : 335.

7. Je me réfère ici aux distinctions établies par Genette (1987).

d'autres d'attendre le grand livre, le chef-d'œuvre indiscutable, avant d'admettre l'existence possible d'une littérature canadienne-française (1968 : 7).

L'auteur pose ici sa propre opinion tout en dévaluant celle de l'autre ; il la présente comme celle du temps à perdre (il laisse à d'autres d'attendre le grand livre, indiquant par là que lui n'a pas de temps à perdre) et de la facilité : « On a *beau jeu* de se plaindre de la pauvreté relative de nos livres, par rapport à des littératures plus abondantes et plus évoluées⁸ » (Marcotte, 1968 : 7). Il faut bien comprendre que Marcotte ne s'oppose pas directement à Le Moyne : le « on » de la préface n'est jamais clairement identifié. C'est *Une littérature qui se fait* qui répond à *Convergences*, en tant qu'ouvrages inscrits dans un intertexte, plutôt que Marcotte à Le Moyne. D'ailleurs, Marcotte considère Le Moyne comme d'une source d'inspiration⁹.

Au moment où l'on rejette l'« avant 1960 » et mésestime la littérature canadienne-française, cet homme s'engage alors à la lire puisqu'elle en vaut la peine, nous dit-il : non pas parce qu'elle constituerait une somme de chefs-d'œuvre incontournables, mais parce qu'elle est en pleine évolution. Ainsi, « des livres, des œuvres existent », mais ils sont d'une « pauvreté relative », « parfois très imparfait[s], réduit[s] à la valeur du témoignage ; parfois au seuil de la grandeur » (1968 : 7). Cependant, cette littérature, nous l'avons dit, « prodigue les signes d'une évolution *ouverte* » (p. 7). Tous les espoirs sont alors permis et c'est pourquoi Marcotte s'en -

8. Je souligne.

9. Voir entre autres le texte de « Ce que je lui dois » de Gilles Marcotte, dans Rolland (1998 : 91-97).

gage à lire cette littérature. L'enjeu est ici important. L'autre se plaint de la pauvreté des lettres canadiennes-françaises et n'admet pas l'existence d'une littérature d'ici. Soit. Il faut cependant, selon le critique, dépasser cette attitude et engager *quand même* et *maintenant* un dialogue avec les œuvres qui existent. Marcotte pose, dans cette préface, un nouveau regard, une nouvelle attitude à développer par rapport à la littérature canadienne-française. S'il ne nie pas le discours de l'autre, il rejette toutefois son attitude.

La préface prend ainsi un ton polémique. Il faut cependant bien voir que cette justification ne tient qu'en une seule page, cela nous indiquant que le combat n'était peut-être pas très difficile à mener. En effet, si certains pouvaient alors s'opposer et mépriser la littérature canadienne-française, beaucoup d'autres intellectuels étaient derrière Marcotte. La Révolution tranquille fut une époque d'effervescence culturelle : par la littérature, on allait prouver qu'une culture existait au Québec. Une littérature se faisait qui allait exprimer que le pays se faisait dans un même temps : le titre du recueil de Marcotte s'accordait à l'air du temps. Le premier, cependant, Marcotte allait lire les « vieilleries » canadiennes-françaises pour affirmer l'existence de cette littérature. Ce projet n'allait recevoir aucune objection puisque partout, dans le milieu littéraire, on allait travailler fermement à se créer une littérature. Ainsi, si le projet du recueil, tel qu'il a été présenté dans la préface, semble engagé dans une aire conflictuelle, c'est plutôt parce qu'il présente une nouvelle attitude qu'un nouveau discours.

Chez Marcotte, l'affirmation de l'existence de la littérature canadienne-française va passer, entre autres, par la création d'un ensemble littéraire cohérent. D'ailleurs, dans les décennies soixante et soixante-dix, on constitue l'« ensemble

littérature québécoise »¹⁰, c'est l'époque de la configuration, de la mise en réseau. Nicole Fortin, dans son ouvrage *Une littérature inventée : littérature québécoise et critique universitaire (1965-1975)*, présente ces décennies comme une entreprise métadiscursive :

Il faut garder à l'esprit que la Révolution tranquille au Québec a été une entreprise à la fois sociale et discursive, d'autant plus que l'écriture s'est avérée souvent l'instrument, sinon le palliatif, des évolutions sociales. Cette époque tire l'une de ses spécificités de l'accroissement notable de la production artistique et critique comme de la prolifération des discours que la société tient sur elle-même, sur son identité, sur ses enjeux, sur son histoire et sur son évolution. En cela, cette époque comporte une entreprise éminemment métadiscursive par son constant travail de reprise des paroles et des savoirs anciens, dans un but de reformulation ou de réappropriation qui prétend donner le sens – soit l'orientation et la signification – des structures à venir (1994 : 4).

Moins qu'une littérature, ce sont de nouveaux discours critiques sur les textes que l'on crée. *Une littérature qui se fait* apparaît comme en plein cœur de cette entreprise. L'essayiste refuse de s'apitoyer sur la pauvreté de la littérature canadienne-française ; plutôt, il décide de se pencher sur ce

10. Pour *Une littérature qui se fait*, nous parlerons de littérature canadienne-française en accord avec l'appellation que Marcotte utilise. Il faut voir que le choix de cette appellation dénote des prises de position – Marcotte aimerait mieux, encore aujourd'hui, parler de littérature canadienne-française –, mais que ces positions n'ont pas d'incidence sur l'ensemble que Marcotte entend créer (voir Marcotte et Popovic, 1996 : 90-91).

corpus afin d'examiner pourquoi il en est ainsi. Il peut alors, l'un des premiers, configurer et étudier cet ensemble. L'originalité de cette œuvre réside donc dans la constitution d'un réseau thématique, d'une configuration de la littérature canadienne-française. L'auteur accorde d'ailleurs lui-même cette fonction à son recueil : « Quant à l'ouvrage lui-même, il était l'un des premiers, si je ne me trompe, à proposer une image globale de la littérature canadienne-française où les œuvres communiquaient par l'intérieur, par leur thématique profonde [...] » (Marcotte et Popovic, 1996 : 85). Dans son ouvrage *Les bonnes rencontres*, Marcotte affirme par ailleurs que la littérature canadienne-française existe dans son autonomie par rapport à la littérature française, parce qu'il y a un corpus, une institution et des constellations thématiques :

La littérature canadienne-française est distincte de la littérature française. [...] D'abord parce qu'il existe un assez grand nombre d'œuvres qui sont réunies dans les manuels et autres ouvrages consacrés à la littérature canadienne-française. [...] [De plus,] personne ne peut nier qu'une telle institution existe au Canada français. [...] D'autre part il n'est pas difficile d'apercevoir que, dans la littérature canadienne-française, circulent des courants thématiques d'une remarquable continuité. [...] [Q]uand je me trouve devant un ensemble d'œuvres où apparaissent et évoluent selon des motivations internes (du moins en partie) certaines constellations thématiques, je suis en droit d'affirmer que ces œuvres composent une littérature (Marcotte, 1971 : 215).

Dans son premier recueil, Marcotte propose un corpus (il configure l'ensemble) et pose une problématique (il

étudie l'ensemble). En ce sens, il pose deux architectures : une qui relèverait en quelque sorte du manuel d'histoire littéraire, une architecture de corpus, et une architecture « thématique », c'est-à-dire une configuration de l'ensemble selon un thème propre à tout le corpus. Ce serait par cette dernière que la littérature canadienne-française pourrait revendiquer son existence propre, son autonomie par rapport à la littérature française.

Lorsque j'affirme que Marcotte établit une architecture du corpus de la littérature canadienne-française, je me réfère aux multiples remarques qu'il parsème dans le recueil et ayant pour fonction de poser des bornes à cette littérature. La visée est descriptive plus que critique puisque l'auteur ne propose pas de changements majeurs quant à ce qui avait déjà été établi par Roy, par exemple, dans son *Manuel d'histoire de la littérature canadienne de langue française*. Ainsi, les poètes Paul Morin et René Chopin reçoivent l'étiquette « poètes artistes » autant chez Roy que chez Marcotte¹¹. Cette visée descriptive n'est d'ailleurs pas ce qu'*Une littérature qui se fait* propose de plus signifiant quant à l'objet « littérature canadienne-française ». L'existence du corpus lui-même est au reste moins importante à démontrer (il existe déjà des manuels qui la prouvent) que celle d'un ensemble cohérent qui exprimerait la collectivité canadienne-française. Le recueil se donne tout de même cette mission de reconduire l'architecture du corpus. Il faut se rappeler que, même si le corpus était généralement admis comme existant, il y avait toujours des littéraires pour en douter.

11. Voir Marcotte (1968 : 121) et Roy (1939 : 112-113).

Marcotte va alors indiquer au lecteur les débuts du roman et de la poésie, dégager des périodes. Outre ces balises temporelles, il pointe des œuvres importantes et des caractéristiques propres à chaque auteur abordé. Si *Une littérature qui se fait* propose ainsi un corpus, ce dernier est toutefois restreint. Marcotte ne considère que deux genres, le roman et la poésie, laissant de côté l'essai, le journalisme, la littérature intime, le conte, autant de genres dans lesquels s'inscrivaient déjà plusieurs des œuvres du corpus. De plus, il n'aborde que très peu d'auteurs contemporains, ce qu'on lui reprochera d'ailleurs à la parution du recueil :

[...] *il n'est question nulle part ici, pour ne citer que deux exemples : en prose, du cheminement délicat et équilibré de l'écriture de Réal Benoît, l'une des voix les plus rares de nos lettres ; en poésie, de la montée prodigieuse de Paul-Marie Lapointe. Il y avait pourtant là matière à ce que Hertel appelait autrefois un « beau risque ». À lire Gilles Marcotte, on croirait presque que notre littérature se fait en dehors de ses éléments parfois les plus dynamiques [...]* (Éthier-Blais, 1962 : 10).

Gilles Archambault qualifiera, de la même façon, de « titre trompeur » (1963 : 57) la célèbre formule *Une littérature qui se fait*. Autre exemple, Marcotte n'aborde ni Jacques Ferron ni Gérard Bessette qui, tous deux, avaient publié avant 1962 ou 1968, date de la deuxième édition d'*Une littérature qui se fait* dans laquelle Marcotte ajoute une étude sur le roman contemporain¹². Selon l'essayiste, toutefois, ses études

12. Tous les auteurs mentionnés ici avaient pourtant fait l'objet d'un article critique dans les journaux : « Le dixième volume des Écrits », dans *La Presse*, 9 septembre 1961, p. 7 [sur Réal Benoît] ; « Paul-Marie Lapointe :

conserver un caractère utilitaire. Pourquoi ? Parce que le recueil vaut plus pour le regard même posé sur le corpus que pour les œuvres abordées elles-mêmes, c'est-à-dire pour les problématiques qu'il met en relief. Pour le dire autrement, sans que ne puisse ici s'appliquer le reproche que Marcotte adressera plus tard à la littérature nationale, soit qu'elle puisse exister sans les œuvres¹³, le recueil propose un regard d'ensemble plus qu'un regard sur des œuvres particulières. Ainsi, ce qu'il mettra à jour chez tous les écrivains, c'est leur expérience du vertige et de l'exil et non leur particularité propre. Les œuvres servent à illustrer la thématique et nous pourrions presque dire que le choix des œuvres importe peu puisque toutes se retrouvent dans cette même thématique. L'originalité du recueil réside donc dans la révélation de problématiques propres à cette littérature. Aussi, l'ensemble « littérature canadienne-française », qui existe déjà, acquiert une signification nouvelle parce qu'il est observé d'un point de vue critique nouveau.

Nous avons déjà remarqué que Marcotte veut lire le corpus même s'il est parfois très pauvre. Si ces poètes et ces romanciers ne satisfont pas pleinement, ni même du tout,

le poème-jazz », dans *La Presse*, 13 mars 1965, p. 6 ; « Conteurs : Ferron et Dagenais », dans *Le Devoir*, 25 avril 1953, p. 7 ; « Gérard Bessette à l'école du "nouveau roman" », dans *La Presse*, 10 avril 1965, p. 4. Marcotte, accompagnant chaque semaine la littérature dans les pages du *Devoir* puis de *La Presse*, avait presque obligatoirement parlé de ces auteurs. Il a cependant décidé de ne pas les inclure dans ce que l'on pourrait, au dire de la critique de l'époque, « être en droit de considérer comme un panorama de la littérature ». Ces modifications n'apparaissent pas non plus dans l'édition de 1968 alors que Marcotte aurait pu décider d'ajouter les noms importants des dernières années.

13. Voir entre autres son recueil *Littérature et circonstances* dans lequel Marcotte n'est pas tendre envers la littérature québécoise dans son ensemble, abordée dans une perspective institutionnelle.

l'amateur de littérature, ils expriment toutefois quelque chose de la société et de ses caractéristiques. Marcotte cherche, dans son recueil, à comprendre l'état dans lequel se trouvait alors la littérature canadienne-française, c'est-à-dire qu'il tente de voir comment s'exprime le vertige et l'exil dans les œuvres et surtout, pourquoi cette « consommation effroyable de désespoir, de haine, de sordide que fait le roman » (1968 : 63), « cette complaisance au noir » (p. 87), cette « difficulté d'être dont toute la poésie canadienne-française porte témoignage » (p. 87). Dans cette perspective, la lecture des anciens permettra d'apporter un nouvel éclairage à la littérature contemporaine puisqu'ils « ont eu leur mot à dire dans les débats de la conscience canadienne-française [...] » (p. 85). Quand il regarde le roman canadien-français, lui aussi éprouve de l'impatience, mais il est un lecteur curieux qui a pris le parti de la compréhension. Le passé est alors examiné parce qu'il dit le début des combats. Cette attitude s'avère polémique puisqu'en 1960, bien des gens ne voulaient plus regarder ce passé qui faisait honte. En 1960, le Canadien français est considéré comme un être aliéné dont il faut se délivrer, ce que Marcotte ne nie pas. Cependant, il s'oppose au fait qu'on puisse s'en défaire puisque cet homme est toujours avec eux : « Saint-Denys-Garneau ne nous quitte pas » (p. 226). Est-il besoin de rappeler que ce poète représentait l'aliéné par excellence, celui que sa société avait tué ? (Le Moyne, 1961 : 219-241).

Ainsi, les motivations de Marcotte ne sont pas que littéraires, d'autres intérêts l'animent. L'imagination et la littérature, l'auteur ne les reconnaît pas aux anciens poètes ni aux premiers romanciers. Tout n'est pas valorisé :

Qui regrette aujourd'hui que la Promenade de trois morts d'Octave Crémazie soit restée inachevée ? qui – sauf les professeurs de littérature extrêmement consciencieux – ose encore s'aventurer dans les éloquences patriotiques de la Légende d'un peuple ? qui se sent l'imagination accordée aux Gouttelettes de Pamphile Le May ou aux Rayons du Nord de William Chapman ? (1968 : 85).

Le critique cherche plutôt à déceler, « derrière leurs mots caduques », les thèmes traités par ces écrivains, ce qu'ils ont dit sur ce qui occupe encore la société québécoise. Ce projet de comprendre l'état présent de la littérature canadienne-française guide la presque totalité du recueil.

Dans *Une littérature qui se fait*, la littérature devient ainsi un ensemble organisé selon une thématique plutôt qu'une somme d'œuvres singulières. Le roman et la poésie canadiens-français expriment les mêmes données qui disent une aventure commune et les œuvres communiquent ainsi entre elles. La littérature, chez Marcotte, est un travail collectif : les œuvres travaillent une même présence au monde. Elles pourront être singulières, originales, mais ce n'est pas par là que Marcotte les abordera ; elles disent toutes un même thème et c'est par lui qu'il les inscrira dans une lignée. Il est ainsi possible de parler d'interlisibilité autant que d'intertextualité (Fortin, 1994 : 101-102). Remarquons que ce travail est nécessairement celui du présent puisqu'il répond à des impératifs idéologiques de cette époque.

Quand on parle d'une organisation, on parle d'un travail critique. Les constellations thématiques mises en relief par Marcotte n'apparaissent en somme que parce qu'une lecture critique existe. C'est par cette lecture que les œuvres pour-

ront communiquer entre elles ; en s'intéressant plus particulièrement à des mêmes thèmes, Marcotte fait ressortir une thématique propre à la littérature canadienne-française. La thématique n'est pas « inventée », mais révélée par la lecture critique. Ainsi, la lecture de Marcotte, comme toute lecture critique, effectue un découpage subjectif dans les textes étudiés :

[le] texte à analyser, roman, pièce de théâtre, ou poème, n'est pas appréhendé d'un seul coup d'œil dans toute son étendue ; il est forcément tronqué, ramené à quelques passages, scènes ou vers subjectivement découpés, ou débité en fragments plus petits commentés à tour de rôle, ou encore réduit à certains traits pertinents [...] (Dion, 1995 : 8).

Ce que Marcotte fera ressortir, c'est le vertige dans le corpus romanesque et l'exil dans la poésie, thèmes qui tous deux dénotent une absence du sujet à la réalité d'ici, une absence aux choses. Cet exil et ce vertige sont les deux expressions du rapport de la collectivité au monde ou peut-être dirais-je mieux de son absence de rapport. Le roman canadien-français exprime l'impossibilité de vivre, les personnages sont aux prises avec un vertige existentiel, les valeurs sont absentes du roman sauf parfois à la toute fin des récits « pour que tout de même, nous dit Marcotte, la vie réaffirme ses droits » (1968 : 65). La poésie, elle, exprime une interdiction de vivre ici. Le travail de la littérature canadienne-française, dans cette perspective, sera de combattre cette aliénation du sujet, nous dit l'essayiste.

Marcotte observe ainsi ce qui distingue la littérature canadienne-française de toute autre littérature. Il ne le fait cependant pas d'un point de vue local, national : il examine

le roman canadien-français à partir d'une définition « universelle » du genre romanesque. De même, les thèmes de l'exil et du vertige ont partie liée avec tout acte créateur :

[on] peint, on compose de la musique, on écrit, parce que le sentiment d'un certain manque s'est imposé, que certains points d'appui se dérobent. La création artistique est une tentative, souvent désespérée, pour combattre le vertige, pour retrouver des points d'appui, un équilibre (1968 : 64).

Ces thèmes permettent à Marcotte de ne pas pratiquer une critique indulgente. En jugeant les œuvres à l'aune de thèmes universels, le critique montre que la littérature canadienne-française est relativement pauvre et qu'elle n'atteint pas à une expression pleine de la vie, de la condition humaine. De la même façon, en établissant l'histoire du roman selon une conception générale du genre, Marcotte remarque les faiblesses des œuvres romanesques. Le critique est ainsi plutôt sévère : il établit un ensemble littéraire cohérent sans pour autant tout valoriser. Cependant, il fait entrer les œuvres dans une constellation thématique caractéristique du milieu social canadien-français, justifiant ainsi leur lecture et leur existence tout en les inscrivant dans la littérature universelle.

La création d'un tel ensemble exige certaines « opérations lectorales ». Marcotte est ainsi amené à lire le corpus par delà certaines particularités, puisque peu importe la personnalité de l'auteur et la singularité de l'œuvre, la littérature exprime la condition humaine dans un lieu donné :

Tous nos poètes, qu'ils aient chanté la feuille d'érable comme Louis Fréchette, ou cultivé un lyrisme tout intérieur comme Saint-Denys-Garneau, ont un air de famille ; à travers leur tempérament propre ils

expriment un drame commun, ils vivent une aventure commune (p. 87).

On lira aussi par delà les écoles, les mouvements, les esthétiques, autant de catégories typologiques impliquant une mise en relief de nettes particularités. Selon Marcotte, les filiations mises en évidence par les catégories habituelles ne sont d'ailleurs pas toujours éloquents. Aussi, il s'oppose à l'idée selon laquelle Paul Morin et René Chopin seraient deux poètes semblables :

On peut comprendre à la vérité qu'étant contemporains, tous deux amoureux de formes pleines et de mots sonores, ils aient été réunis sous l'étiquette de « poètes artistes ». Mais à y regarder d'un peu plus près l'on découvre sous chacun des motifs de ressemblance, le double fond d'une dissemblance radicale. L'un et l'autre paraissent relever du mouvement parnassien ; mais chez Morin la rigueur de la forme permet des sinuosités, des langueurs, tandis que chez Chopin tout est force, dureté, violence (p. 127).

Dans cette même perspective, Marcotte ne situera pas Émile Nelligan par rapport à l'École littéraire de Montréal, mais l'étudiera comme un poète ayant travaillé le thème de la mort au même titre que ses compatriotes. Plus encore, le critique gomme parfois la référence à un mouvement littéraire. Dans son article consacré à Roland Giguère, Marcotte apporte une modification importante par rapport à l'avant-texte ; il supprime le segment de phrase suivant : « [...] engagés avec lui dans *une aventure à dominante surréaliste*¹⁴ »

14. Je souligne.

(1962 : 26). Ici, Giguère apparaît plutôt comme le successeur de tous les poètes du Canada français. L'auteur abolit donc parfois d'anciennes filiations pour en construire de nouvelles à partir d'une thématique. Ces filiations seraient dans cette perspective plus significatives ; elles regroupent tous les artistes autour d'un même thème et permettent d'entrevoir une évolution du travail littéraire plutôt que plusieurs cases sans lien. Tous les artistes disent à leur façon la conscience canadienne-française et c'est cette expression, plutôt que la façon de l'exprimer, qui importe.

Cette création d'un ensemble implique aussi la notion d'évolution. En lisant le recueil de Marcotte, nous avons l'impression par exemple que la poésie est un objet que se transmettent de génération en génération les poètes, un objet sans cesse amélioré, devenant de plus en plus beau, évoluant afin de toujours mieux exprimer la condition de l'homme au Canada français. Le lecteur a alors l'impression que les auteurs ont écrit une seule œuvre constamment retravaillée. L'évolution a ici partie liée avec le progrès de la conscience : les écrivains travaillent tous à combattre peu à peu l'exil et le vertige, triomphant lentement de l'absence au monde.

L'évolution du roman, Marcotte la décèle dans les œuvres qui se rapprochent de plus en plus de la définition du genre romanesque. Il la découvre aussi dans l'évolution des drames et des personnages. Tel auteur ne peut pas venir avant tel autre qui mènera le drame, la prise de conscience jusqu'à lui ; ainsi,

[Claude-Henri Grignon] *découvre un drame de la possession terrienne – une possession qui est désir plutôt qu'appropriation : une possession-aliénation – que Ringuet, quelques années plus tard, fouillera*

avec plus d'ampleur. Un homme et son péché est un roman plus court, à tous les sens du mot que Trente arpents : il est le coup de force avant la patiente exploration et la prise de conscience définitive (p. 29).

L'évolution de la poésie se découvre de la même façon. Des œuvres amorcent des prises de conscience nouvelles quant à l'exil canadien-français, ainsi l'œuvre de Saint-Denys Garneau et celle de Roland Giguère :

Notre littérature est à l'âge du courage. Qu'un homme [Saint-Denys Garneau] ose parler, et son message soit-il le plus désespéré, des portes s'ouvrent, une prise de conscience est amorcée qui promet une vie nouvelle. L'œuvre de Saint-Denys-Garneau est de celles qui fondent les espérances vraies (p. 256).

En cela, Yeux fixes marque une rupture violente, décisive, dans l'œuvre de Roland Giguère, et j'oserais dire : dans la poésie canadienne-française. Voici, en fin, la révolte nette et pure contre les miroirs d'un passé moisissant ; le pari franc, décidé, sur l'avenir (p. 301).

Nous le voyons, ces œuvres marquent l'évolution de toute la littérature canadienne-française et permettent de garder espoir. Aussi, tout est bien qui finit bien pour la littérature canadienne. La vie sera bientôt conquise et la maturité de la littérature est à la porte : « Le roman canadien-français a déjà conquis ses libertés essentielles. Il approche de sa maturité dans la mesure où la société canadienne-française se structure et se diversifie, et il n'est pas impossible qu'il prenne bientôt la relève de la poésie, comme le genre littéraire le plus apte à exprimer nos vérités » (p. 50). L'œuvre de Giguère, représentant dans *Une littérature qui se fait*

l'aboutissement du travail des poètes canadiens-français, devient « celle de la vie conquise. »

Marcotte envisage donc une existence de la littérature canadienne-française. Il a créé, dans *Une littérature qui se fait*, un ensemble littéraire cohérent. Dans cette perspective, les œuvres importent moins que la configuration thématique constituée par le discours critique. La littérature n'est pas ici une somme d'œuvres singulières tant qu'une « structure ajoutée », selon une formule de Fortin, qui permet au critique d'établir le mode d'articulation des œuvres. Dans *Une littérature qui se fait*, Marcotte a intégré toutes les œuvres abordées à une même thématique et ainsi prouvé l'existence d'une littérature canadienne-française, peut-être pauvre, mais du moins originale.

BIBLIOGRAPHIE

- ANONYME (1981), *Essayistes québécois : dossier de presse. Gilles Marcotte, 1962-1980, Pierre Vadeboncoeur, 1962-1980*, Sherbrooke, Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, p. 3-45.
- ANONYME (1992), *Index thesaurus 1987-1992 de Voix et images*, Montréal, Presses de l'Université du Québec.
- ARCHAMBAULT, Gilles (1963), « Les jugements de Marcotte », *Canadian Literature/Littérature canadienne*, n° 16 (printemps), p. 57-61.
- CHARBONNEAU, Alain, et Geneviève SCOTTE (1996), *Écrits de Gilles Marcotte. Bibliographie 1948-1995*, Montréal, Cahiers de recherche n° 7, Centre d'études québécoises, Département d'études françaises, Université de Montréal.
- DION, Robert (1995), « L'analyse de texte comme discours du savoir », dans *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*, vol. 15, n°s 1-2, p. 5-20.
- DUMONT, François (1992), « L'essai littéraire québécois des années quatre-vingt : la collection "Papiers collés" », *Recherches sociographiques*, vol. 33, n° 2, p. 323-335.
- ÉTHIER-BLAIS, Jean (1962), « Une littérature qui se fait de Gilles Marcotte », *Le Devoir*, 22 septembre, p. 10.
- FALARDEAU, Jean-Charles (1984), « Une littérature qui se fait, essais de Gilles Marcotte », dans Maurice LEMIRE (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires au Québec*, t. IV : 1960-1969, Montréal, Fides, p. 908-909.
- FORTIN, Nicole (1994), *Une littérature inventée. Littérature québécoise et critique universitaire (1965-1975)*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval.
- GENETTE, Gérard (1987), *Seuils*, Paris, Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- LE MOYNE, Jean (1961), *Convergences*, Montréal, HMH. (Coll. « Convergences ».)
- MAJOR, Robert (1999), « Le recueil d'essais ou l'ombre de Montaigne », dans François DUMONT (dir.), *La pensée composée. Formes du recueil et constitution de l'essai québécois*, Québec, Éditions Nota bene, p. 13-36.

FRAGMENTS D'UN DISCOURS LITTÉRAIRE

- MARCOTTE, Gilles (1962), « Connaissez-vous Roland Giguère ? », *Cité libre*, vol. XIII, n° 45 (mars), p. 26-28.
- MARCOTTE, Gilles (1971), *Les bonnes rencontres. Chroniques littéraires*, Montréal, Hurtubise HMH.
- MARCOTTE, Gilles (1989), *Littérature et circonstances*, Montréal, l'Hexagone. (Coll. « Essais littéraires ».)
- MARCOTTE, Gilles (1994), *Une littérature qui se fait : essais critiques sur la littérature canadienne-française*, Montréal, Fides. (Coll. « Bibliothèque québécoise ».) [1^{re} édition, Montréal, HMH, 1962 ; 2^e édition, revue et augmentée, Montréal, HMH, 1968].
- MARCOTTE, Gilles (1998), « Ce que je lui dois », dans Roger ROLLAND (dir.), *Jean Le Moyne : une parole véhémence*, Montréal, Fides, p. 91-97.
- POPOVIC, Pierre, et Gilles MARCOTTE (1996), *De la littérature avant toute chose. Entretien avec Pierre Popovic*, Montréal, Éditions Liber.
- ROY, Camille (1939), *Manuel d'histoire de la littérature canadienne de la langue française*, Montréal, Librairie Beauchemin limitée. [Nouvelle édition.]

LA POÉSIE FRANCO-LOUISIANAISE CONTEMPORAINE

Mélanie Tardif

Université Laval

Louisianisation. Ce mot, véhiculé à quelques reprises à travers les médias québécois, cherche à désigner le processus d'assimilation linguistique et culturelle d'un peuple. Si l'écrivain québécois Yves Beauchemin a déjà soutenu que les francophones hors Québec étaient « des cadavres encore chauds », il y a fort à parier que pour beaucoup de Franco-Canadiens, les Louisianais sont, ou bien des corps conservés dans le formol, ou bien des cadavres en décomposition. Pour nombre de gens, la Louisiane se réduit à la musique, aux festivals et à la nourriture *cadjin*, un peu comme si la culture francophone était une mascarade servant le développement économique par le biais touristique.

Pourtant, depuis le début des années 1970, le français semble jouir d'un nouveau souffle en Louisiane. Tout d'abord, il y a eu la création d'un Conseil pour le développement du français (1968) et la déclaration du bilinguisme officiel de l'État (1968), puis la mise sur pied de cours d'immersion française, et enfin la publication d'un certain nombre d'œuvres littéraires, dont près du tiers relève du genre poétique.

Il faut rappeler, cependant, que pour la plupart des Franco-Louisianais, le français (banni des écoles de 1916 jusqu'à la fin des années 1960) n'est pas une langue écrite mais orale. Dans un tel contexte, nous sommes en droit de nous demander ce que peut signifier l'écriture poétique. Quoi écrire ? Comment écrire ? Pourquoi écrire ? Voilà un peu les questions que je me suis posées et auxquelles je tenterai de répondre en traçant un portrait de la poésie franco-louisianaise contemporaine. Mais tout d'abord, afin de mieux comprendre peut-être, les enjeux de cette écriture, tâchons de répondre brièvement à cette question : qu'en est-il de la situation linguistique en Louisiane ?

La situation ethnique et linguistique est fort complexe dans cet État américain. Les ancêtres des Franco-Louisianais proviennent d'origines diverses. On compte entre autres, parmi eux, des Amérindiens, des Européens, des Acadiens réfugiés de la Grande déportation de 1755, ainsi que des esclaves noirs d'Afrique et de Saint-Domingue (aujourd'hui Haïti). Traces de tous ces mélanges, il existe encore aujourd'hui en Louisiane différentes formes dialectales du français. Les plus fréquemment mentionnées sont le français colonial, le créole et le français cadien. Le français colonial est celui qui demeure le plus près du français international. Autrefois langue littéraire de la communauté francophone louisianaise (jusque vers 1920), il est aujourd'hui presque disparu de l'usage. Le créole français de Louisiane, malgré de nombreux emprunts au lexique du français international et du français cajun, conserve une syntaxe s'apparentant davantage à celle des créoles francophones des Antilles. Il diffère beaucoup du français cadien par sa prononciation et son intonation. Le français cadien, quant à lui, est la variété dialectale la plus parlée en Louisiane. Dans leur article « Le français louisia-

nais : un aperçu général », paru dans le numéro 4 de la revue *Francophonies d'Amérique*, Guidry et Lafleur mentionnent une série d'éléments qui distingueraient le cadien du français international : simplification syntaxique et morphologique, sauvegarde d'éléments de la langue française aujourd'hui considérés comme archaïques, apparition d'un lexique proprement louisianais, emprunts aux autres groupes ethniques de Louisiane et influence massive de l'anglais américain. Le français cadien est surtout parlé dans la sphère intime de l'existence. Il ne fait que rarement partie, par exemple, des cérémonies officielles. Ce n'est pas la langue des affaires, ni même celle du culte catholique. Depuis le début des années 1980, quelques écoles offrent des cours où l'enseignement ne se fait qu'en français, un français international cependant, qui ne tient que peu compte de la langue cadienne traditionnelle.

Sont-ce là des conditions suffisantes pour voir l'émergence d'une poésie franco-louisianaise ? Si oui, quelle valeur peut avoir une telle résurgence ?

LA RÉSURGENCE LITTÉRAIRE

Le premier recueil de poésie franco-louisianaise publié depuis le début du xx^e siècle s'intitule *Cris sur le bayou* (1980). La prise de conscience, non pas d'une poésie louisianaise, mais bien de l'absence d'une telle poésie, s'est faite dans le cadre de la première « Rencontre des Peuples francophones de l'Amérique du Nord », à Québec, en 1978. Barry Jean Ancelet se souvient que :

[...] les organisateurs [... lui] demandèrent de raconter un conte typique pour représenter la Louisiane dans une soirée de Paroles et Musique. Mais « un petit

conte » aurait juré avec les poèmes d'Émile Nelligan et de Michèle Lalonde. Heureusement, [s]on compatriote, Zachary Richard, qui préparait un spectacle au Bois-de-Coulonge, [lui] prêta une chanson sans musique, la Ballade de Beausoleil [...] ce poème engagé, enraciné, remporta un vif succès [...] (1980 : 94-95)¹.

Après ce premier cri, il devenait urgent de brandir à la face du monde, sinon une littérature, à tout le moins un corpus de textes prouvant que les peuples francophones de la Louisiane n'agonisaient pas encore. Il fallait donc partir en quête de textes. Où les dénicher ? Quelqu'un ressentait-il le besoin d'écrire des poèmes en français ? Il semble que oui car un certain nombre de poètes, s'exprimant en cadien ou en créole, ont alors été découverts çà et là.

Le but de ce premier recueil était bien plutôt de « briser le silence » que de montrer au monde le talent littéraire franco-louisianais. L'éditeur publia ce qu'il avait sous la main, mais c'était déjà beaucoup. « On avait commencé à écrire dans la langue problématique, ce qui était une très grande étape dans le mouvement vers une renaissance du français parmi les Acadiens et les Créoles » (CB, 10). S'il existait des écrivains de langue française en Louisiane, c'est dire qu'il existait une collectivité parlant français ayant le droit de s'afficher au grand jour.

Après *Cris sur le Bayou*, quelques autres recueils ont vu le jour. Pour mon étude, je me suis penchée sur trois d'entre eux. *À cette heure, la louve* (1999) de Deborah J. Clifton et

1. Les références à ce recueil seront données ainsi dans la suite du texte : CB, suivi de la pagination.

Suite du loup. Poèmes, chansons et autres textes (1998) de Jean Arceneaux sont publiés aux Éditions Perce-Neige, à Moncton, dans la collection « Acadie tropicale ». Mentionnons que ces auteurs ont tous deux collaboré à *Cris sur le bayou*. Le troisième recueil, de David Cheramie, s'intitule *Lait à mère* (1997). Il est publié aux Éditions d'Acadie. Avec ces publications et même la création d'une collection exclusivement réservée aux œuvres louisianaises chez Perce-Neige, on peut voir l'importance qu'a eu l'institution acadienne dans cette résurgence poétique. Deux pays, qui n'en sont pas, se reconnaissent l'un l'autre, la Louisiane se retrouvant sous la tutelle de l'Acadie. Cela ne permet-il pas à l'institution littéraire acadienne de se valoriser et d'occuper une plus grande place sur l'échiquier des littératures francophones minoritaires, en Amérique et dans le monde ? En plus des recueils déjà mentionnés, je me suis intéressée au disque de Beverly Matherne, qui est un recueil de chansons blues bilingues intitulé *Le blues braillant. The Blues Cryin* (1999). Il m'a permis de me faire une idée de la distance existant entre l'écriture du cadien et sa prononciation, parfois difficile de compréhension pour un locuteur non franco-louisianais. Quelle est l'ampleur de la production poétique contemporaine en Louisiane ? Si j'ajoute aux œuvres ci-dessus mentionnées les recueils de Zachary Richard *Faire récolte* (1997) et *Voyage de nuit, cahier de poésie 1975-1979* (1987), cela donne, à peu de chose près, l'ensemble de la poésie écrite franco-louisianaise des trente dernières années.

L'oralité occupe une grande place dans les textes des poètes franco-louisianais, textes où l'urgence de dire semble primer sur le travail de la forme. La langue qu'ils utilisent emprunte donc beaucoup au parlé cadien ou au créole

français. Les poèmes ne sont que rarement rédigés d'un bout à l'autre dans ce que l'on pourrait appeler un « français standard ». Ces auteurs gardent toujours en tête la possibilité d'une lecture publique de ces textes. Difficile autrement, de toucher un public franco-louisianais qui ne lit pas sa langue maternelle.

Ces œuvres, rédigées en cadien ou en créole, posent la question de la formalisation linguistique de ces dialectes et de leur transcription écrite. Sur la quatrième de couverture de *Cris sur le bayou*, un avis signale que

[L]es poètes acadiens représentés dans ce livre ont tous des opinions bien jonglées mais bien différentes de rendre le langage en écrit. Donc, ils ont décidé entre eux que la seule juste solution pour cette première publication, c'était de respecter l'orthographe de chacun.

Pour certains, le français doit être perçu non seulement comme un instrument de l'identité cadienne, mais aussi, et d'abord, comme un outil de communication avec l'ensemble de la francophonie. Pour eux, l'important est donc d'enseigner et de véhiculer le plus possible un français normatif, compris par tous les francophones. Pour d'autres, une telle approche est vue comme une menace aux spécificités dialectales du français louisianais. Ces derniers tentent plutôt de reproduire le plus fidèlement possible la prononciation cadienne ou créole, comme dans l'exemple suivant : « Beaucoup ! C'est ben simp'. Les pitits parlont pus français par rapport qu'y mangeont pus le manger cadjin. Ti prends ein Mexicain qui mange toujours des tomallies et des tacos. Quoi-ce qu'y parle ? Le mexicain ! » (CB, 100).

Autre exemple ? La poésie de Clifton mélange beaucoup le français et le créole, ce qui peut être passablement déstabilisant pour le lecteur. Malgré tout, celui-ci comprend et la magie opère. Cette langue, là devant ses yeux, cette langue jamais entendue, jamais parlée, l'interpelle. Elle lui est familière et étrangère tout à la fois. Elle le fascine, bien qu'elle sollicite de sa part un effort particulier de lecture. C'est du français, mais qui décrit une autre réalité, avec des mots nouveaux et une syntaxe nouvelle :

*To levé toi le matin
to paré pour vomir
en arriè de to z'yeux
yé senti yé froumi
to gain mal au ventre
to gain mal à la tête
to guetté dans miroir
tout ça to voit to pas l'aimé.
Ça fait labaine
labaine
labaine de soi.
Ça pas lapeine²*

*Blackie Frugé té ein Red Frenchman
Il vini d'une famille de Red Frenchmen
so maman té Red
so papa té Red [...]
Hey, Blackie, mo nèg ! Ti gain pou d'être ein de ces
Dirty Red Frenchmen
I can tell by you marché
I can tell by you parler*

2. Clifton, 1999 : 48. Les références à ce recueil seront données ainsi dans la suite du texte : HL, suivi de la pagination.

*I can tell by you dirty Red lafidji
Et ein aut'chose, Blackie (CB, 68).*

Longtemps, les Franco-Louisianais ont eu honte de parler cadien ou créole. Clifton écrit encore :

*Mo connais premier fois-à yé pelé mo créole
Yé dit pas parler ça
C'est du vilain moyèr (HL, 76).*

Et Arceneaux de renchérir :

*Se laisser sentir
La honte d'être soi
En cachette,
Par la porte d'en arrière.
Par en arrière de la porte
Comme si vivre en français,
C'était se picocher dans le nez³.*

L'utilisation de la « langue problématique » confronte donc les Cadiens et les Créoles noirs à leur identité sociale et culturelle. Elle les met nez-à-nez avec eux-mêmes. Qui sont-ils ? Que veulent-ils ? Quelle part de leur héritage culturel et linguistique désirent-ils conserver ? À qui ou à quoi veulent-ils s'identifier ?

QUESTION D'IDENTITÉ

Pour Barry Jean Ancelet, alias Jean Arceneaux, inutile de copier des littératures comme celles de la France et du Québec, la Louisiane possédant déjà une tradition orale

3. Arceneaux, 1997 : 101. Les références à ce recueil seront données ainsi dans la suite du texte : SL, suivi de la pagination.

extrêmement riche. Dans l'introduction de *Cris sur le Bayou*, celui-ci revendique d'ailleurs, plutôt qu'une reconnaissance littéraire, une reconnaissance de l'authenticité de la poésie louisianaise. L'important est d'être soi-même, de se distinguer de la France, du Québec et de l'Acadie. Mais comment se définir, là est la question. Il n'est donc pas surprenant de constater que l'un des thèmes incontournables des recueils étudiés soit celui de l'identité, souvent clairement affiché.

Comment se perçoivent les Franco-louisianais ? Usant de beaucoup d'humour et de dérision, les écrivains se représentent souvent, à l'intérieur des poèmes étudiés, comme objet de risée ou comme objet de curiosité vivotant pour le plaisir des touristes :

*pays cadien
joie de vivre
tellement ivre
que tu pisses dans ton caleçon⁴*

*Quand je serai vieux, je ne demande pas mieux
Que de pouvoir étonner quelques linguistes
Parce que après tout ce temps au milieu des
États-Unis
On parle encore français ici (CB, 21).*

*Il nous restera bientôt que l'imitation grotesque
D'un peuple autrefois vivace,
Avec juste assez de traditions
Pour remplir les pages d'un tourist brochure (CB, 23).*

4. Cheramie, 1997 : 15. Les références à ce recueil seront données ainsi dans la suite du texte : LâM, suivi de la pagination.

Même le projet de conservation de la culture et des langues cadienne et créole, auquel participent inévitablement les poètes, est tourné en ridicule.

*Pourquoi écrire ?
Personne va lire.
Tu perds ton temps
À cracher dans le vent
La poésie, c'est grand
Pas pour les enfants,
Ni les illetrés,
Ni les acculturés (SL, 103).*

Quelle est l'utilité, je demande, presque personne ici ne comprend ce que je dis en français, et pourtant c'est une des deux langues de mon État. « je continue, je râle, je proteste, je blasphème » : Le français n'a d'intérêt que dans la mesure où il rapporte de l'argent ou du prestige (LàM, 57).

La loi sur le bilinguisme n'est plus qu'un symbole vide, moins fort et moins vivant que les bottes de cow-boy et les Cadillacs « texiennes » qui écrasent tout sur leur passage. Toute tentative de protection de la culture cadienne semble vaine, jeu cruel et illusoire. « On fait semblant de vivre dans un pays qui parle français [...]. En vérité, on vit dans un petit monde, en exil chez nous-même. C'est du théâtre qu'on se fait sur une petite scène. Quel espoir est-ce qu'il y aurait dans le vrai monde, out of there in the real world ? » (CB, 9).

Dans les recueils étudiés, les Cadiens ne se représentent cependant pas seulement de façon négative. La femme, par exemple, cherche l'homme cajun, le vrai bon, son semblable. « Les hommes du nord, ils sont capons./ Les hommes du Michigan, ils sont capons./ J'aime pas du tout, la cour

qu'ils me font/ Je vas me trouver un bon Cadien » chante Beverly Matherne dans *Je vas vendre mon chasse-neige*. Elle-même (la Cadienne de la chanson), se définit comme une femme cadienne « ardente », « pleine de soleil », une femme « du Mississippi », de la « canne à sucre » et de la « ciprière », une femme « aux cheveux noirs », « à longues tresses », « aux grosses fesses ». Chez Arceneaux, la fille cadienne aux « Beaux yeux si noirs et si profonds/ Que tu peux pas t'empêcher de regarder dedans » (CB, 53), semble s'opposer à « La Jolie Blonde [...] De Magnolia, Mississippi/ [Qui] parlait ce langage/ Qui cherche tant à charmer/ Avec l'aide de ces yeux bleu-vide » (CB, 52). Dans le poème *Tiensbon !*, de Clifton, une mère parle à sa fille et lui dit : « Ti connais nèg va courri marron/ blanc pas gain assez long/ sauvage lé fait ça tous les jour/ 'spagnol c'tein ti brin trop jaloux/ Mais, tchènbon, cher/ Mo maman té trouvé mo ein nhomme/c'tété ein vaillant ti cajun » (CB, 74). Le Franco-Louisianais semble ici un homme à part, pourvu de toutes les qualités que n'ont pas les autres membres de sa société. « Mo pas assez coquin/Vini comme 'méricain [...] Barrez yé chemin/ Tracassez yé plein/ Garrochez yé moyèr/ À vilain 'méricain » (CB, 76-77). Il s'oppose, de plus, au méchant Américain, exploiteur, possesseur de biens et niveleur de pensées.

Veux-tu nettoyer ton arbre de famille ?/ changer ta réputation ? [...] Respectable veut tout ça laver./ Du sang trop noir/ou bien trop blanc ?/ Respectable tout à fait./ Fille de casquette ?/ Fille de placée ?/ Respectable veut tout ça changer./ Respectable donne de titres de « Madame »/ des certificats de légitimité/ des examens de sang blanchifié./ ce respectable qui t'enferme/ dans son enfer de petite respectabilité (CB, 74-75).

Une race héroïque ne lui a-t-elle pas tracé le chemin ? Dans les poèmes louisianais, le passé est quelquefois paré d'une aura mythique et héroïque, comme dans *Réveille* de Zachary Richard, devenu une sorte d'hymne national pour les Cadiens. « Réveille, réveille c'est les goddams qui viennent,/ brûler la récolte./ [...] J'ai entendu parler de monter avec Beausoleil/ pour prendre le fusil battre les sacrés maudits. [...] Réveille, réveille,/ homme Acadien pour sauver l'héritage » (CB, 113). Les Acadiens sont des Hommes courageux qui ont affronté les envahisseurs anglais, surmonté la séparation d'avec leur famille, enduré l'humiliation, la faim, le froid, la maladie, les voyages en mer et qui, malgré tout, ont eu le courage de refaire leur vie en la chaude Louisiane.

Entre l'image du Franco-Louisianais objet de risée et celle du bon Cadien, porteur de valeurs irréprochables, on peut se demander s'il n'y a pas quelques éléments constructeurs d'une identité authentique qui pointent à l'horizon.

Le recueil de Cheramie est décrit, sur la quatrième de couverture comme une « auto-interrogation poétique sur la situation linguistique et culturelle en Louisiane ». Cheramie fait partie de ce que l'on a appelé la génération perdue, ceux qui n'ont pu apprendre le français à l'école et à qui il était même interdit de s'exprimer en français à l'école. Pris dans les filets du processus d'américanisation, les parents de Cheramie ne lui ont pas appris le français cadien. Pour eux, l'anglais devenait la seule chance possible d'avancement social et de réussite. Désireux de protéger son héritage culturel et linguistique, Cheramie a dû se réappropriier la langue de ses ancêtres avant de « pondre » son premier recueil de poésie.

*Acadiens./ Et si eux savent pas trop ce qu'ils sont
comment tu veux/ que nous autres en Louisiane on le
sache ?[...] Plein de mots qui ont été garrochés par le
châssis par/ mon pop et ma mam pour faire de moi
un American. [...] Mais moi j'appartiens à la nation
invisible, inaudible, la nation des francophones
d'Amérique (LàM, 41).*

Cette voie, de la prise en charge d'une identité franco-
phone, ne va pas de soi pour les Louisianais. Ne sont-ils pas
d'abord et avant tout Américains ? Et pourtant, la relation des
énonciateurs à l'anglais semble, la plupart du temps, haute-
ment problématique. N'est-elle pas la langue du pouvoir
politique et du pouvoir économique ? Si l'on veut se tailler
une place, il faut parler anglais et écrire en anglais. La lan-
gue cadienne a reçu, au cours de son histoire, de nombreux
apports linguistiques provenant des autres communautés
louisianaises. L'apport le plus marqué fut (et reste encore)
sûrement celui de l'anglais américain. Le mélange de l'an-
glais et du français est constamment présent dans la poésie
étudiée. Les titres mêmes des poèmes reflètent cet état de
fait : « Hangover rap », « Charge ; Lui (Living Under The
Influence) », « Nouvelles en français sur Radio Free Acadie »,
« ma favorite toune », « lait à mère (sweet et faim) »,
« Fragment of a longer work », « Northbound and down »...
Conscient de cet écartèlement entre deux langues, Arce-
neaux a écrit *Schizophrénie linguistique* : « I will not speak
French on the school grounds./ I will not speak French [...].
Après mille fois, ça commence à pénétrer/ Dans n'importe
quel esprit./ Ça fait mal, ça fait honte ;/ Puis là, ça fait plus
mal./ Ça devient automatique,/ Et on speak pas french on
the school grounds/ Et anywhere else non plus » (CB, 16).
Le degré d'anglicisation est si profond que parfois la langue

employée devient presque, structurellement parlant, de l'anglais. Par exemple Beverly Matherne va traduire « I call Mama, on the telephone » par « J'appelle maman dessus le téléphone ».

À cause de leur langue, les Franco-Louisianais ont à se définir non seulement par rapport aux Américains, mais aussi par rapport aux divers membres de la communauté francophone internationale. « Moque-toi pas de mon accent./ Si t'arrives à l'entendre, le comprendre. Faut pas faire du fun avec moi./ J'ai appris les mots qu'on a bien voulu m'apprendre. [...] « Roseau, craquette, berouette, pichenique, canique, couillon, merci, de rien, va-t'en, monstrueux d'enfant, quelle heure qu'il est, qui-ce tu fais, àyou-ce tu vas [...] » (LàM, 43). Pour beaucoup de Cadiens, leur dialecte n'a rien à voir avec le français de France, cette « vraie » langue, prestigieuse et littéraire. « Nous autres, on parle pas le vrai français/ Nous autres, on parle juste le français cajun » (CB, 19). La prise de conscience collective va changer les choses. Après avoir été longtemps associés aux gens de basses classes, aux illettrés, le français cadien et le créole deviennent peu à peu des langues qu'il est possible de brandir avec fierté. On est alors justifié de les utiliser et de les transmettre à ses enfants. « [...] [M]on fils [...], t'apprendre à parler français/ sans sur le tableau noir dessiner/ un paradigme de verbes/ de la première conjugaison./ Notre parler n'est pas de craie/ mais de création » (LàM, 68). Les Franco-Louisianais se découvrent une langue et un passé riches et colorés qui ont beaucoup à apporter aux autres membres de leur communauté, ainsi qu'à l'ensemble de la francophonie. Une langue faite pour écrire, une langue faite pour nommer.

LA NOMINATION DU PAYS :
LA PRISE DE POSSESSION PAR LA PAROLE POÉTIQUE

Les recueils auxquels je m'intéresse ici sollicitent la plupart du temps l'emploi d'un « je » énonciateur. Souvent, celui-ci représente un poète parlant de sa poésie, de la poésie. Quel rapport entretient-il avec elle ? Tout d'abord la poésie semble être synonyme d'exutoire, de catharsis. « Heureusement le BonDieu a créé/ la poésie,/ sans elle, je ne saurais pas/ me soulager » (HL, 47). La poésie sert alors à l'expression de la rage, de l'impuissance ou de la détresse. « Mais comment c'est qu'on peut avoir espoir/ Quand une moitié de nos héros sont/ On "tour" pour la gloire et l'argent,/ Et l'autre moitié se noye/ Un par un dans la bouteille » (SL, 36).

La poésie semble cependant posséder une autre fonction dans ces poèmes, celle de dire le pays pour le faire advenir coûte que coûte. L'espace francophone est nommé, parfois jusqu'à la nomenclature. Les endroits les plus petits, ignorés du lecteur non louisianais, sont mis sur la carte du poème comme pour délimiter le territoire. On le parcourt, on y erre, on y roule en voiture, on s'y perd. Ce n'est pas le « *nowhere* ». Jean Arceneaux, dans *Nouvelles en français sur Radio Free Acadie*, mentionnent plusieurs villes et villages de son pays. L'énonciateur parle de Pointe d'Église, de Marais Bouleur, de Marais des Oies, de Pointe Noire, de l'*airport* de l'Anse My, de l'Anse aux Pailles, de l'Anse Bleue High, du Bayou des glaises... Matherne, quant à elle, chante « Chez Luquette », « le Vieux Carré » ou « la rue Toulouse ».

Il est donc beaucoup question d'espace dans ces poèmes. « Par là le créateur lutte à mort contre l'exiguïté, contre l'étouffement, contre le silence » (Paré, 1994 : 70). Souvent, les poèmes semblent rappeler la position isolée de

la Louisiane. Ce territoire est situé par opposition aux pays du nord, territoires des autres francophones d'Amérique du Nord, comme le Québec et l'Acadie. « La neige tombe pas jusqu'ici, le soleil a brûlé toute tentative de conservation par le froid, et nous, on est le sel de la terre, on le vend au quatre coins de la planète » (LàM, 42).

« I forgot » [...] C'est ce qu'il y aurait sur les chars québécois à l'heure qu'il est si on avait découvert de l'huile au fond du Saint-Laurent [...] Mais heureusement pour la langue de Voltaire, il y a rien sous ses arpents de neige qui puisse faire bander un Texien (LàM, 46).

Dans *Suite du loup*, Jean Arceneaux écrit : « La Baie des Mines coupe mon histoire en deux. Par là-bas, le nord perdu et couvert de neige./ Par ici, le sud paresseux et couvert d'eau » (SL, 39).

Dans le pays des Cadiens, il fait toujours chaud. Les gens étouffent, l'air est lourd : difficile de respirer. Parfois les vents soufflent, ce sont alors des vents meurtriers : ouragans, orages violents. Le paysage est fait de boue, de bayous et de plaines. Le temps possède la lourdeur de la vie quotidienne.

*boue qui roule
roue qui boule
la journée s'annonce lourde
la destinée s'annonce sourde (LM, 35).*

*tempête s'annonce à l'horizon
caractère tempestueux
mon corps sue cinq mille gallon
un temps lourd comme les boeufs (LM, 36).*

Jean Arceneaux dans *L'overdose de soleil* écrit : « il faut déjà avaler chaque soupir/ Ça mouille tous les jours asteur./ Tout est si vert que ça brille la nuit [...] si la chaleur baisse pas bientôt/ on va commencer à délirer » (SL, 44). La Louisiane est une terre chaude, humide, étouffante et aliénante. Un lieu sans repos, d'où l'on ne peut partir. Malgré tout, la Louisiane ne demeure-t-elle pas cette terre promise jadis à nos ancêtres, terre de tous les possibles ?

« Au travail malgré l'ennui/ Pour sauver l'héritage./ Faire des marques ondulantes/ Sur ce papier blanc » (CB, 46). Il faut reconquérir la langue, il faut reconquérir la culture. Il faut le faire par les mots en s'inventant un pays imaginaire, un pays littéraire. La venue au monde du pays des Franco-Louisianais, c'est donc aussi et surtout sa venue au monde par le biais de l'écriture, de la parole.

[E]lle est ouonne
take me home [...]
allons suivre le bayou comme une destinée
garroche-moi dans le golfe du Lexique (LàM, 11).

Enfant du silence, crions ensemble.
On comprend tous notre parenté commune [...]
Enfant du silence,/ Levons nos voix ensembles.
Chantons du coeur en coeur
Ils commencent à nous entendre [...].
Ils faut réclamer notre terre
pour replanter nos rêves
dans le fumier de nos peines (CB, 65).

SOLITUDE ET SOLIDARITÉ

La Louisiane demeurant isolée des autres communautés francophones d'Amérique et le milieu littéraire franco-

louisianais étant extrêmement petit, il n'est nullement étonnant de voir les poètes s'interpeller l'un l'autre, en signe de solidarité. Cheramie, par exemple, dédie le poème *La contre-danse d'un contre-temps* à Zacharie Richard et *Il y a des loups dans mon pays* à Jean Arceneaux.

Mais ces écrivains ne cherchent pas seulement à fraterniser avec la communauté immédiate des poètes franco-louisianais, comme le montre cet extrait de *Lait à mère* :

J'ai appris les mots [...] que mon père a essayé de m'apprendre. [...] Il est mort d'un cancer quand j'avais huit ans, et je connaissais juste quelques mots. [...] Cet enfant de huit ans [...] a prêté serment d'apprendre tous les autres mots. Mais les autres il m'a fallu les chercher chez Antonine Maillet, Jean Arceneaux, Richard Guidry, Herménégilde Chiasson, Émile Des Marais, Debbie Clifton, Patrice Desbiens, Gérald Leblanc, Michèle Lalonde (LàM, 44).

Seule référence québécoise, le choix de Michèle Lalonde s'explique à la lecture du vers suivant : « *Are you going to speak white once and for all you French bastards ? ! Sons of French whores ? !* » (LàM, 44). Le poème de Lalonde n'en appelle-t-il pas à la solidarité de tous les peuples exploités et de toutes les cultures muselées ? Toutes les autres références font appel aux poètes des minorités francophones hors Québec. Comme la France à l'échelle internationale, le Québec, dominant la scène franco-américaine, dicte sa loi et impose ses institutions. C'est lui qui possède le plus imposant bassin de lecteurs francophones et le plus grand nombre de maisons d'édition. Comment survivre sans le Québec ? En s'associant ? Est-ce qu'on ne voit pas là surgir quelque chose de l'idéal d'un Jean Marc Dalpé écrivant dans « La nécessité de la fiction » :

un pays fiction qui ne sera jamais qu'une fiction/ ne sera jamais qu'un cri rauque lâché aux quatre vents/ ne sera jamais qu'un chant/ qui sera le chant des tou'croches que nous sommes/ le chant des émigrants immigrants marginaux métis/ pas t'à fait'ci pas t'à fait ça que nous sommes [...] le chant d'un Lucky Tootoo de la Louisiane qui call l'original/ comme son chum de Hearst lui a appris à le faire/ en montant en pleine tempête de neige la rue Ontario à Montréal (Dalpé, 1999 : 25).

Se regrouper permet d'échanger, d'augmenter le lectorat et les lieux de distributions sans attendre la sanction québécoise, le Québec ne prêchant peut-être que pour sa propre paroisse. Qui d'autre que les communautés francophones hors Québec peut comprendre la minorisation des Franco-Louisianais, leur marginalisation, leur combat pour la survie ? Qui de mieux que ces petites communautés pour comprendre leur déchirement, leur situation inconfortable et sans repos ? « Elle ne peut pas quitter son pays sans trouver la mort./ elle ne peut pas rester là, sa mort s'en vient./ elle court, elle court/ elle s'embourbe dans la nuit » (LM, 22). Le Québec, de toute façon, ne regarde-t-il pas la Louisiane francophone comme déjà morte ?

« Comme Sarajevo/ L'Amérique veut pas savoir/ Qui sont ses bâtards » (LàM, 26). De façon plus large, les poètes Louisianais étudiés semblent rechercher la solidarité de toutes les petites cultures, de tous les peuples minoritaires, minorisés, bafoués. « J'éteinds enfin la radio/ Pour essayer d'écouter/ Les tambours des Attakapas/ Dans le silence/ Dans la distance du temps./ Ils étaient pourtant/ Nombreux et courageux [...] Mais leurs tambours ne font/ Plus de bruit./ Ils ont pourri avec le temps » (SL, 38) N'est-ce pas le

sort qui guette les Franco-Louisianais, moins courageux, moins guerriers et beaucoup moins nombreux ?

Si notre analyse s'est concentrée autour des thèmes de la langue, du pays et de la collectivité, c'est que les poètes sont conscients que la possibilité même de l'écriture poétique et de la publication des textes sont liées à la situation de la langue française et de la culture cadienne et créole. La précarité de cette situation se reflète dans leurs œuvres, constamment déchirées entre l'espoir et la désillusion.

Arceneaux écrit :

Le prophète tourne en rond, [...] personne comprend, personne s'en fout/ De sa vision, on le traite de fou./ Il dérange, ou mieux, il gêne. Il devrait voir que c'est pas la peine/ Forcer la chose quand ça voudrait mourir./ Il faudrait l'enterrer et la laisser pourrir (SL, 100).

On peut se demander si une telle initiative, qui est de faire advenir une littérature écrite, n'est pas désespérée et artificielle. Comme nous l'avons vu, la résurgence de la poésie franco-louisianaise dans les années 1970, a été possible grâce au support de l'institution littéraire. Il faut dire que les littératures franco-canadiennes contemporaines hors Québec, ont elles aussi été grandement appuyées par les institutions littéraires financées en majeure partie par le gouvernement. Malgré cela, ces deux situations sont extrêmement différentes. Dans son article « Trois littératures francophones au Canada 1972-1992 » (*Cahiers Charlevoix* 3, 1998, p. 217), René Dionne écrit :

Animés par une ambition commune : la promotion de l'identité spécifique de communautés dont ils voulaient améliorer la situation socioculturelle et politi-

que, contestataires et récupérateurs [...] s'employèrent, d'une part, à créer des institutions, et d'autre part, à occuper une place meilleure dans celles qui existaient déjà, car, il ne faut pas l'oublier, depuis des décennies ou plus d'un siècle un processus d'institutionnalisation était en marche : des œuvres avaient été créées, des périodiques existaient, des bribes d'enseignement se donnaient, des associations littéraires ou culturelles étaient en place...

Toutes choses qui n'existaient pas en Louisiane, les ponts étant coupés avec le français écrit depuis le début du siècle.

De toute façon, si la littérature franco-louisianaise perdue, nous pouvons également nous demander quelle forme elle prendra et quelle langue elle utilisera. En effet, les jeunes qui aujourd'hui apprennent le français dans les écoles, apprennent un français international qui tient peu compte des spécificités cadiennes et encore moins créoles. Les professeurs viennent généralement du Québec ou de l'Europe. Le fossé entre les générations est immense. Les grands-parents, francophones cadiens, comprennent à peine leurs petits-enfants et vice versa. Dans le futur, la langue cadienne perdra-t-elle ses spécificités pour se « standardiser » ? Est-ce par là que passe la survie de la langue française en Louisiane, et donc d'une littérature franco-louisianaise riche et vivante ? Je ne peux répondre à cette question. Encore faut-il que ces étudiants, pour qui le français n'est pas la langue maternelle, transmettent cette langue à leurs enfants. Il nous est donc permis de douter.

BIBLIOGRAPHIE

- ANCELET, Barry Jean (dir.) (1980), *Cris sur le bayou. Naissance d'une poésie acadienne en Louisiane*, Montréal, Éditions Intermède.
- ARCENEUX, Jean (1997), *Suite du loup. Poèmes, chansons et autres textes*, Moncton, Éditions Perce-Neige.
- CHERAMIE, David (1997), *Lait à ma mère*, Moncton, Éditions d'Acadie.
- CLIFTON, Deborah J. (1999), *À cette heure, la louve*, Moncton, Éditions Perce-Neige.
- DALPÉ, Jean-Marc (1999), « La nécessité de la fiction », dans Robert DICKSON (dir.), *Toutes les photos finissent-elles par se ressembler ?*, Sudbury, Prise de parole.
- DIONNE, René (1998), « Trois littératures francophones au Canada 1972-1992 », *Cahiers Charlevoix* 3.
- PARÉ, François (1994), *Les littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Le Nordir.

FEMMES ET LITTÉRATURE

LE ROMAN POPULAIRE FÉMININ :
VÉHICULE DE CONFORMITÉ
OU DE CONTESTATION ?

Karine Sauvé

Université du Québec à Montréal

Le roman-feuilleton féminin a été peu étudié et notamment en regard de sa spécificité générique à une époque où la condition féminine connaît une des périodes les plus répressives de son histoire. Si les thèmes exploités par les grands feuilletonistes masculins ont été travaillés, tel n'est pas le cas de ceux se retrouvant dans le feuilleton féminin, le plus souvent passés sous silence. Le texte suivant portera sur une brève analyse thématique d'un roman intitulé *La Parigote* et dont l'auteur est une des feuilletonistes les plus en vue de la fin du XIX^e siècle, soit Georges Maldague, de son vrai nom Joséphine Maldague. Dans le dernier quart du XIX^e siècle, les auteurs féminins ont eu tendance à allier écriture et engagement (Slama, 1984 : 236). Il s'agira donc de voir si Georges Maldague s'est servie de l'écriture, qui était dans son cas à l'emploi de la littérature populaire, dans le but de révoquer les images féminines imposées. Pour ce faire, j'accorderai une attention particulière à certaines

thématiques du roman se rapprochant davantage de la réalité féminine et qui sont, par le fait même, plus aptes à véhiculer une certaine contestation. Il sera aussi question de la façon dont cette possible contestation s'inscrit dans le texte, soit par l'usage de certains procédés littéraires.

HISTORIQUE D'UN GENRE SOUS-ESTIMÉ

En France, à la fin du XVIII^e siècle, le livre connaît un tirage restreint et est vendu à un prix abusif ; seules les classes privilégiées peuvent se le procurer. Deux genres littéraires, le roman-feuilleton d'abord et le roman populaire par la suite, s'appliqueront, tout au long du XIX^e siècle, à démocratiser la lecture (Olivier-Martin, 1980 : 31). Le roman-feuilleton apparaît sur la scène publique en 1836, véhiculé par le premier des médias de masse : le journal. Il est à son apogée sous la III^e République, plus précisément de 1875 à 1900. Les éditions populaires font leur apparition à la même période ; à partir du XX^e siècle, le roman-feuilleton sera toutefois supplanté par le roman populaire (Queffélec, 1989 : 75). Le succès de ce dernier s'explique aisément : il est peu coûteux, de petit format et facilement disponible (Thiesse, 1984 : 124). De plus, gage ultime de réussite, la plupart des récits sont en fait des rééditions de feuilletons parus auparavant dans les journaux.

La fin du XIX^e siècle est une période qui se caractérise avant tout par une féminisation de la littérature populaire où le roman feuilleton et le roman populaire deviennent des genres littéraires proprement féminin, c'est-à-dire écrit pour et par des femmes. C'est le feuilleton à tendance sentimental qui occupe en grande majorité le rez-de-chaussée des quotidiens de cette période et dont les auteurs sont pour la plupart des femmes écrivant sous des pseudonymes masculins

(Queffélec, 1989 : 102). Ce sous-genre feuilletonesque est aussi appelé « roman de la victime » car l'action du récit repose sur cette dernière qui est souvent une femme et presque toujours une mère. Empruntant certaines caractéristiques au mélodrame, le roman populaire sentimental fait appel à l'attendrissement et à la pitié avec certains thèmes qui se répètent inlassablement, comme celui de la mère-martyre, emprisonnée, folle et condamnée au silence (1989 : 90). Cette insistance sur l'amour maternel n'apparaît dans le roman populaire qu'à la fin du XIX^e siècle mais prend une vigueur surprenante par la suite. Les ficelles de l'intrigue sont aussi très répétitives : persécution et réhabilitation en sont les grands éléments. Dans la plupart des cas, la trame narrative de ce sous-genre populaire se résume à une habile combinaison de drame sentimental et d'aventure sociale mélodramatique. Chez certains auteurs le sentimental l'emporte sur l'aventure ; c'est le cas avec Georges Maldague (Queffélec, 1989 : 102).

UNE ROMANCIÈRE QUI PARTICIPE À L'ESSOR D'UN GENRE

Joséphine Maldague part très jeune pour Paris à la conquête de la gloire littéraire. Sous le patronage d'un écrivain qui est lui-même considéré marginal dans le milieu, elle fait paraître en 1884, sous le pseudonyme de Georges Maldague, un premier roman intitulé *La Parigote*. Celui-ci ne suscite guère l'intérêt du monde littéraire puisqu'il a pour thème principal les problèmes liés à la position sociale de la femme. Ce qui fera dire à Anne-Marie Thiesse au sujet de l'auteure : « Et la romancière qui s'avise de parler des femmes est renvoyée au roman pour femme, c'est-à-dire au roman populaire » (1984 : 187). Or, l'évolution du roman populaire

sentimental est justement dû à sa féminisation, celle-ci ayant fait apparaître une mutation de l'image féminine et de la représentation des rapports hommes/femmes (Queffélec, 1989 : 102). En effet, le contenu de ce sous-genre s'apparente quelquefois à certains thèmes féministes qui seront véhiculés plus tard au cours du xx^e. Comme nous le fait remarquer Ellen Constans, « Si les romans de Georges Maldague comportent souvent des histoires d'amour, celles-ci les instrumentalisent toutefois pour avancer des idées féministes ou sociales... » (1999 : 192). En effet, sous des structures narratives plutôt traditionnelles, ponctuées des nombreux rebondissements qu'exige le genre et qui sont nécessaires au bon développement de l'intrigue, le roman *La Parigote* de Georges Maldague a pour toile de fond la condition féminine. Trois thèmes principaux en ressortent et sont exploités de diverses façons : la perte de la vertu, la maternité et le mariage.

LA « FAUTE » ET SES CONSÉQUENCES

Au xix^e siècle nous sommes en présence d'une dualité du destin féminin qui oscille entre l'asexualité de la Vierge et l'hypersexualité de l'amoureuse. L'idéalisation de la femme par le biais de la maternité, présente dans les discours littéraires et philosophiques du xix^e siècle, a contribué en grande partie à cette forme d'imbroglio. En effet, à la fin du xix^e siècle, la maternité est une espèce de religion où la femme est sanctifiée et sacralisée, ce qui a des implications sur la vie quotidienne des femmes et surtout sur leur sexualité¹

1. L'auteure fait référence à certains auteurs romantiques tels que Michelet et Victor Hugo qui ont réactivé la mystique féminine en véhiculant à travers leurs écrits les concepts de Femme-Dieu et de « féminolâtrie ».

(Sarde, 1983 : 120). La mère se doit d'être avant tout un modèle parfait car elle est responsable de l'éducation de ses filles. Il n'y a donc pas de place pour la vie publique et les plaisirs démesurés chez une femme mariée et mère de famille ; les directeurs de conscience et prêtres de tout acabit s'assurent d'inviter les épouses et mères à la retenue et à la résignation (1983 : 119). Comme nous le fait remarquer Jean Rabaut dans *Histoire des féminismes français*, même au début du xx^e, l'éducation sexuelle demeure limitée, alors que la sexualité elle-même est synonyme, pour la plupart des femmes, de honte et de culpabilité (1978 : 210). Le culte romantique de la féminité, l'importance de la virginité chez les jeunes filles et l'adulation de la femme-mère ont donc interdit à la femme tout désir et plaisirs sexuels (Sarde, 1983 : 66).

Dans le roman populaire de cette période, tout sous-genres confondus, l'existence des héroïnes se réduit à une grande histoire d'amour. Elles sont nées pour l'amour, l'amour conjugal bien entendu, car le roman populaire est un miroir des mœurs et usages de la société (Nathan, 1990 : 107-108). Dans *La Parigote*, Georges Maldague nous fait le récit de trois jeunes filles se destinant au mariage et à la maternité mais dont la voie sera sensiblement modifiée après avoir succombé à l'appel du désir avant le mariage. À une époque où les jeunes filles ont très tôt une formation morale afin de garder intacte leur vertu (Martin-Fugier, 1984 : 126), Maldague illustre de façon réaliste les conséquences de la perte de l'honneur avant le mariage et, plus particulièrement, le sort que réserve l'opinion publique aux filles-mères. Afin d'éviter le blâme de la société, les trois personnages féminins concernés, issus de divers milieux sociaux, optent pour des solutions extrêmes. Abandonnée par leurs amants

respectifs, chacune d'entre elles tente de cacher sa grossesse jusqu'au dernier moment afin d'éviter les regards désapprobateurs des gens. L'une d'elles songe au suicide, affirmant préférer mourir que de vivre le mépris des gens et être chassée de la maison familiale par son père. Une deuxième jeune fille, orpheline, refuse que son enfant connaisse la même vie misérable qu'elle ; elle décide de donner la mort à l'enfant qui vient tout juste de sortir de ses entrailles. Enfin, la troisième jeune fille, enceinte d'un fiancé mort lors d'un duel et mariée, peu de temps après, à un homme riche, donne naissance à un enfant que la famille ira porter à l'orphelinat afin d'éviter la colère du mari et le scandale provoqué par une irrémédiable séparation.

Si les jeunes femmes séduites redoutent l'opprobre des gens, elles craignent encore plus de mettre au monde un enfant sans père. Plus qu'un soutien financier, c'est un nom, une identité, que le père donne à un enfant qu'il reconnaît comme étant le sien. Un enfant sans père n'est rien car, juridiquement, le statut légal de la mère ne lui permet pas de remplacer le père. Cette situation évoquée dans le roman est très représentative de la réalité féminine de cette époque. En effet, la recherche en paternité et la mise en place d'une pension alimentaire pour la femme séduite et abandonnée font partie des priorités que l'on revendique dans les grands congrès féministes et ce, dès 1878 (Albitur et Armogathe, 1977 : 521 et 525).

STRATÉGIES NARRATIVES :
 LA RÉALITÉ FÉMININE EXPLIQUÉE
 PAR LES PERSONNAGES MASCULINS

Les caractères de répétition et de variation dont use l'auteure sur le thème de la vertu suffisent pour nous convaincre de l'importance de celle-ci sur la destinée féminine. C'est toutefois en donnant la parole à quelques-uns de ses personnages masculins sur des sujets tels que l'amour et les relations hommes/femmes que Maldague nous fait réaliser l'ampleur du carcan idéologique et sexuel avec lequel les femmes sont aux prises. Par le biais d'une conversation entre deux jeunes gens, on apprend en outre que l'amour n'est jamais pris au sérieux par les hommes, que la conquête de la femme, mariée ou vierge, demeure pour eux un défi, et qu'ils se soucient peu de savoir si leurs amours passés ont déjà porté fruit. L'un d'entre eux déclare tout bonnement que s'il se marie, ce ne sera pas avec celle qui s'est jetée dans ses bras avant l'heure. C'est par le biais de ces scènes secondaires, qui n'incluent aucun rebondissement ou dénouement majeurs, que Maldague met en relation la liberté sexuelle des hommes et la vertu féminine qui se devait d'être sans taches. En effet, alors qu'il est de bon ton pour un homme d'avoir eu quelques maîtresses avant le mariage (cela faisait de lui un meilleur mari, croyait-on), on exige toutefois que sa jeune épouse soit chaste et pure au moment de leur union. La femme dans le roman populaire traditionnel est, aux dires de Lise Queffélec, « une figure sur laquelle l'homme projette ses peurs, ses désirs, pivot sur lequel il fonde son pouvoir » (1986 : 206). C'est pourquoi il est important que la jeune fille demeure vierge jusqu'à son mariage. Or, dans *La Parigote*, l'auteure accorde une certaine autonomie sexuelle à la femme, ce qui empêche l'homme de la

conquérir d'une façon inconditionnelle, soit dans les structures du mariage (1986 : 202). Cela permet à la romancière de nous présenter des relations hommes/femmes conflictuelles et concurrentielles, contrairement à ce que l'on retrouve dans le roman populaire masculin dit traditionnel.

LA MATERNITÉ : UN PASSAGE OBLIGÉ

Selon Michel Nathan, la faute du personnage féminin est, à travers tout le roman populaire, toujours la même : soit la perte de l'honneur, de la vertu. Elle doit alors en subir les conséquences : l'exil, où elle se frotte à la dureté du monde, ou la maternité, qui génère la souffrance et la rédemption (1990 : 107-108). Si Maldague peint un portrait sensiblement réaliste des difficultés rencontrées par les filles-mères, le contenu de son propos demeure moralisateur et, par le fait même, diffère très peu de celui de ses collègues masculins. Dans le roman, le rachat de la « faute » semble aussi devoir passer par la maternité. Le narrateur met en relief le courage exceptionnel de celle qui a décidé de renoncer au suicide et d'élever son enfant seule. Celle qui s'est débarrassée de son enfant a commis le crime le plus affreux qui puisse être, nous fait remarquer le narrateur, et connaîtra d'ailleurs une triste fin. La morale du récit incite fortement les jeunes filles à s'acquiescer de leur devoir en se dévouant à leur enfant et ce, malgré les embûches qu'elles pourraient rencontrer ; la rédemption n'en sera que plus grande. Le suicide, l'infanticide ou même l'adoption ne sont pas des solutions à envisager dans le roman populaire car seules les créatures dénaturées abandonnent leur enfant : « ... c'est un crime de vouloir partir quand le lien sacré de la maternité vous attache à la terre » (Maldague, 1913 : 176), déclare une des protagonistes.

Comme nous pourrions le constater dans *La Parigote*, la jeune épouse qui a suivi la voie tracée sans commettre d'impairs doit, elle aussi, s'acquitter de son rôle de mère avec sérieux et, parfois même, au détriment de son propre bonheur. Trompée et ruinée par son mari qui entretient une maîtresse, une jeune épouse refuse de le quitter afin que son enfant ait un père. Afin d'éviter le déshonneur pour elle et surtout pour le nom que porte son enfant, elle consent à payer les dettes de son mari. Elle en viendra à tout sacrifier pour son enfant : son bonheur, sa santé et sa fortune. Le bonheur est dans le devoir, dira-t-elle (1913 : 210). Or, il faut mentionner qu'une des responsabilités premières de la femme du XIX^e est de s'assurer de l'unité de la famille ; il est de son devoir de recoudre et de rassembler les diverses parties qui pourraient se déchirer (Aron, 1984 : 13). Malgré certaines intentions contestataire de l'auteure, la présence du discours dominant sur la maternité se fait sentir tout au long du roman. La jeune fille séduite doit se réhabiliter en élevant l'enfant, qu'il soit le fruit d'un viol ou d'amours défendues, et en ayant une conduite irréprochable puisque désormais elle est mère. La femme mariée doit, elle, se sacrifier, taire ses frustrations et se consacrer entièrement à la tâche de mère et d'épouse. En ce sens, Maldague innove très peu.

L'ENFERMEMENT PAR LE BIAIS DU MARIAGE

Au XIX^e siècle, un des facteurs déterminants du mariage est l'âge. L'homme consent à prendre une épouse légitime à un moment de sa vie où il s'ennuie et qu'il s'est lassé des plaisirs du célibataire. Il attend donc de sa jeune épouse soumission et docilité ; la jeune fille qui fait un mariage de convenance se doit d'apprendre à aimer son mari et à lui obéir. Dû à son jeune âge et aussi à son incapacité juridique,

elle ne peut tenir tête à son mari car le code civil autorise l'emprisonnement de la femme dans le mariage. « [...] Assimilée aux fous et aux mineurs par l'article 1124, la femme n'a pas d'existence sur le plan juridique. Elle ne se définit que par rapport à son mari »², note Albistur et Armogathe (1977 : 363).

Par le biais de son roman, Georges Maldague illustre l'absolutisme marital, cette perte de liberté qu'occasionne le mariage, une fois celui-ci proclamé. Dans *La Parigote*, une jeune fille réalise, une fois mariée, qu'en échange d'un blason et d'un nom, elle a donné sa liberté. En effet, selon l'article 213 du code civil, la femme doit obéissance à son mari ; celui-ci est donc en position d'obtenir d'elle tout ce qu'il veut (Albistur et Armogathe, 1977 : 361). Alors que le mari en vient à soupçonner la fidélité de sa jeune et jolie épouse, il se met à surveiller le courrier de celle-ci. Or, toujours selon le Code, le mari peut exercer un droit de contrôle sur le courrier de sa femme ; il peut même exiger des postes que le courrier de sa femme lui soit remis (Albistur et Armogathe, 1977 : 361). Lorsque le mari commence réellement à se méfier de sa femme, il la menace de la tuer si elle le déshonore. Un des seuls meurtres excusables selon la loi (c'est-à-dire qui comprend de 1 à 5 ans de prison au lieu de la peine de mort) est celui commis par l'époux sur l'épouse prise en flagrant délit dans la maison conjugale (Tétu, 1979 : 11).

2. Le Code Napoléon, instauré en 1815, a eu un impact majeur dans la vie des femmes car, pour la première fois, l'État intervient directement dans leur vie privée et consacre l'importance du chef de famille, en l'occurrence le père.

LE MARIAGE D'INTÉRÊT :
UNE ALLIANCE QUI PEUT S'AVÉRER RUINEUSE

Si on offre à la fille désargentée la position de maîtresse, on épouse toutefois la jeune fille riche pour entretenir la première. Au XIX^e siècle, la femme est aussi condamnée par les lois du mariage à l'éternelle dépossession. Alors que les biens dotaux de l'épouse sont inaliénables (mobilier, capitaux, propriété), c'est toutefois le mari seul qui gère et administre les biens tout le temps que dure le mariage. Le pouvoir de la femme se résume en une simple possession de ses biens dotaux (Tétu, 1979 : 15). C'est le cas dans le roman de Maldague où l'on est mis en présence d'un mariage qui devient rapidement un gouffre financier sans que légalement l'épouse puisse intervenir. C'est l'intérêt qui incite un jeune homme, d'origine noble mais sans grande fortune, à contracter une union avec une jeune fille riche. Ce mariage le délivre de tous ses soucis financiers et lui permet de continuer à entretenir sa maîtresse. Bien entendu, le jeune homme en vient à dissiper entièrement la fortune de son épouse. La mère de la jeune épouse encourage celle-ci à quitter son mari avant qu'il n'ait grugé jusqu'au dernier denier de son patrimoine. Dans une scène où elle déplore la faiblesse de sa fille et où elle tente de la convaincre que son mari ne mérite pas un tel sacrifice, elle lui dit : « C'est un infâme, méprise-le, abandonne-le... mets la loi entre lui et toi ! » (Maldague, 1913 : 153).

LE MARIAGE COMME MOYEN DE S'ÉLEVER
DANS LA HIÉRARCHIE SOCIALE

« Hors mariage point de salut ! », déclare Michèle Sarde (1983 : 48) au sujet des femmes de la fin du XIX^e siècle. En

effet, à cette époque, le mariage est un moyen d'améliorer sa situation ; il cadre donc parfaitement avec l'obsession de l'ascension sociale caractéristique à cette période. Or, les notions de vertu et de mariage sont étroitement liées car, la plupart du temps, l'un ne peut se réaliser sans l'autre. Maldague met donc aussi l'accent sur les difficultés rencontrées par les jeunes filles voulant se réhabiliter par le mariage alors qu'elles sont aux prises avec le fruit de leur faute. Dans le roman, des jeunes femmes de divers milieux sociaux aspirent au mariage. Celles qui réussiront à contracter une union le regretteront. Pour la jeune fille issue de milieux populaires, le mariage est la seule façon d'obtenir un nom, une fortune et surtout une situation légitime. Peu d'opportunités s'offraient alors aux jeunes filles pauvres ; c'était le célibat et donc la misère ou le statut illégitime de maîtresse, une situation que l'on n'osait offrir qu'aux femmes d'humbles conditions. Dans le récit, un homme propose à une jeune fille sans le sou de le suivre à Paris où il fera d'elle sa maîtresse. La jeune fille refuse, exigeant être sa femme et non sa maîtresse, car rétorque-t-elle, « ... seule la mort vous sépare d'une épouse légitime alors que la maîtresse, on l'écrase dès qu'on s'en trouve rassasié » (Maldague, 1913 : 13). À un jeune homme à qui l'on demande pourquoi il n'a pas épousé sa maîtresse, celui-ci répond qu'on épouse la femme qui sait se montrer une compagne dévouée et qui possède les qualités indispensables de l'épouse : des principes rigides et surtout une vertu à toute épreuve. Bref, on n'épouse pas celle auprès de qui s'écoule des nuits de voluptés et de douceurs exquis, soit la maîtresse. C'est d'ailleurs l'envie de marcher la tête haute au bras d'un homme riche qui pousse une jeune fille à tuer son enfant qu'elle perçoit comme une entrave à ses ambitions.

Selon Lise Queffélec, la représentation sociologique n'est pas absente du roman-feuilleton ; elle est plutôt légèr à l'arrière-plan de l'action et apparaît sous forme d'attributs accessoires, de personnages dont l'action est faible mais qui permettent de broser une toile de fond sociale devant laquelle se déroulera l'action (1989 : 190). C'est en donnant la parole à des personnages secondaires que Maldague réussit à broser un tableau des problèmes reliés à la position juridique de la femme dans le mariage et à insérer directement dans le texte de timides bribes de contre-discours. Or, si l'auteure ne propose pas d'alternatives, elle s'applique toutefois à mettre en garde ses lectrices contre cet idéal proposé et encouragé qu'est le mariage.

UN GENRE À L'IMAGE DE LA RÉALITÉ FÉMININE

À la question-titre de ce texte : « Le roman populaire féminin : un véhicule de conformité ou de contestation ? », je serais tentée d'opter pour une réponse à caractère équivoque. En effet, le roman populaire féminin contient une part de conformité et de contestation. Si le roman populaire traditionnel semble avoir été forgé à l'image du discours social et des différentes structures hégémoniques qui s'y rattachent, le cas du roman populaire féminin semble plus paradoxal. Les idées et discours qui y sont véhiculés sont en général de nature ambivalente, comme on a pu le constater avec le roman *La Parigote*. Si l'auteure use de diverses stratégies narratives pour broser un fin tableau de la condition féminine, elle perpétue toutefois un certain nombre d'idées reçues sur la féminité, ce qui peut laisser le lecteur pour le moins perplexe. Plusieurs facteurs peuvent expliquer cette étrange position.

Dans un premier temps, nous devons garder en tête que les femmes (comme les hommes) écrivaient dans le but d'être publiées ; elles se devaient donc de rencontrer certains critères établis par les hommes. Ces derniers, puisqu'ils exerçaient un certain contrôle sur le discours, décidaient des thèmes et sujets que l'on devait rencontrer dans la sphère littéraire, nous rappelle Dale Spender (1989 : 115). Ceci est encore plus vrai pour les femmes qui faisaient dans la littérature populaire, que ce soit sous forme de feuilleton ou de roman. : « Le rôle de l'éditeur, gouverné par des intentions toutes commerciales, est infiniment plus important pour ce type de production qu'il ne l'est en droit pour les ouvrages normaux », affirme Anne-Marie Thiesse (1984 : 129). Souvent, sur l'ordre de l'éditeur, plusieurs remaniements doivent être faits ; une des conséquences de cette réalité est l'uniformisation des récits. En effet, les éditeurs préfèrent ne pas prendre de chance et utilisent des recettes qui ont connu du succès dans le passé. Ils sont donc peu enclins à l'idée d'incorporer de nouveaux éléments aux récits (1984 : 130). Il est donc fort possible que les auteurs féminins aient dû se plier à certaines de ces règles, ce qui expliquerait la rareté d'éléments de contre-discours dans leurs œuvres.

D'autre part, les auteures se sont toujours senties déchirées entre le respect qu'elles devaient au monde culturel établi et auquel elles aspiraient, et leur conscience qui criait injustice en voyant les inégalités que cette même culture leur imposait (1973 : 5), nous rappelle Germaine Brée. Le quotidien *La Fronde*, journal féministe de la fin du XIX^e siècle, écrit et dirigé par des femmes, était aux prises avec un dilemme semblable. Afin d'encourager la réflexion et faire avancer le cours des choses relativement à la condition féminine, sans toutefois brusquer les assises de la société, *La*

Fronde embrassait une définition conventionnelle et non conventionnelle de la féminité. Le journal juxtaposait des articles de fond sur des sujets sérieux tels que la politique, l'économie et la condition féminine avec des articles plus légers, ayant pour sujet la maternité et les œuvres de bienfaisance (Roberts, 1999 : 328). En utilisant sensiblement les mêmes méthodes que le célèbre quotidien féministe, le roman populaire féminin a permis à des notions conflictuelles de la féminité de se retrouver côte à côte, ce qui est déjà en soi une forme de contestation.

BIBLIOGRAPHIE

- ALBISTUR, MAÏTÉ, et Daniel ARMOGATHE (1977), *Histoire du féminisme français*, Paris, Éditions des femmes.
- ARON, Jean-Paul (1984), « Introduction », dans Jean-Paul ARON (dir.), *Misérable et glorieuse. La femme du XIX^e siècle*, Bruxelles, Éditions Complexes.
- BRÉE, Germaine (1973), *Women's Writers in France: Variation on a Theme*, New Brunswick (N. J.), Rutgers University Press.
- CONSTANS, Héléne (1999), *Parlez-moi d'amour*, Limoges, Presses universitaires de Limoges.
- MALDAGUE, Georges ([1884] 1913), *La Parigote*, Paris, Arthème Fayard et Cie.
- MARTIN-FUGIER, Anne (1984), « La maîtresse de maison », dans Jean-Paul ARON (dir.), *Misérable et glorieuse. La femme du XIX^e siècle*, Bruxelles, Éditions Complexes.
- NATHAN, Michel (1990), *Splendeurs et misères du roman populaire*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.
- OLIVIER-MARTIN, Yves (1980), *Histoire du roman populaire*, Paris, Éditions Albin Michel.
- QUEFFÉLEC, Lise (1986), « Inscription romanesque de la femme au XIX^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 2 (mars-avril).
- QUEFFÉLEC, Lise (1989), *Le roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France.
- ROBERTS, Mary Louise (1999), « Subversive copy », dans Dean de la MOTTE et Jeannene M. PRZYBLYSKI (dir.), *Making the News*, Boston, University of Massachusetts Press.
- SARDE, Michèle (1983), *Regard sur les Françaises*, Paris, Éditions Stock.
- SLAMA, Béatrice (1984), « Femmes écrivains », dans Jean-Paul ARON (dir.), *Misérable et glorieuse. La femme du XIX^e siècle*, Bruxelles, Éditions Complexes.

LE ROMAN POPULAIRE FÉMININ

SPENDER, Dale (1989), *The Writing or the Sex or Why You Don't Have to Read Women's Writing to Know it's No Good*, New York, Pergamon Press.

TÉTU, Jean-François (1979), « Remarques sur le statut de la femme au XIX^e siècle », dans Roger BELLET (dir.), *La femme au XIX^e siècle*, Lyon, Presses universitaires de France.

THIESSE, Anne-Marie (1984), *Le roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris, le Chemin vert.

DU FÉMINISME AU MÉTAFÉMINISME :
MARYSE ET MYRIAM PREMIÈRE DE FRANCINE NOËL

Martin Beaulieu

Université Laval

[...] je n'aime pas être enrégimentée. Je n'ai jamais eu peur de me définir comme féministe, par contre, parce que je trouve que c'est d'un autre ordre ; le féminisme est un des rares mouvements qui aient marqué le vingtième siècle. Ce n'était pas une mode, ça continue et ça a changé la société en profondeur, les hommes autant que les femmes.

Jacques PELLETIER et Lori SAINT-MARTIN,
« Je suis une femme dans un pays. Entretien avec Francine Noël ».

Par ces quelques mots prononcés lors d'une entrevue réalisée en 1993, l'auteure Francine Noël a su exprimer l'importance qu'occupe toujours le féminisme en ce début de siècle. Le mouvement a vieilli et a, par conséquent, mis de côté la révolte et la revendication politique au profit d'une maturité et d'une féminité renouvelée. La littérature a tout particulièrement permis d'observer cette affirmation et cette constante progression de l'idéologie féministe. Les romans

Maryse et *Myriam Première* de Francine Noël, parus respectivement en 1983 et 1988, se découvrent comme une véritable peinture aux teintes politiques, sociales et culturelles du Québec de l'aurore de la Crise d'octobre au crépuscule post-référendaire de 1980. Par-dessus tout, l'auteure nous présente un panorama de personnages féminins qui participent à la transformation de leur société et vivent les contradictions d'un féminisme toujours en évolution. Le féminisme a permis la métamorphose de l'image traditionnelle de la femme véhiculée au sein de la littérature. Pour sa part, l'ère postmoderne a entraîné la redéfinition même de la représentation féministe et donc de nouvelles modifications. La présente étude analysera en quoi la manière dont Francine Noël présente trois étapes de la vie à travers ses personnages féminins, soit l'enfance, l'âge adulte et l'âge mûr, démontre la transformation du discours féministe de *Maryse* à *Myriam Première*. Dans un premier temps, j'observerai la neutralisation des figures de l'enfant et de la femme mûre au profit de celle de la jeune femme adulte, véritable instigatrice d'un discours et d'un agir féministe dans *Maryse*. Ensuite, je soulignerai la façon dont se crée un équilibre nouveau entre les trois groupes féminins au cœur de *Myriam Première*. Ces considérations me permettront finalement de démontrer que cette modification atteste un glissement du discours féministe de l'auteure vers ce que nous appellerons un discours métaféministe.

Je m'intéresserai tout d'abord à la représentation des personnages féminins selon les trois regroupements d'âge qu'il est possible d'établir à la lecture de *Maryse*. D'entrée de jeu, il s'avère important de souligner que ces groupes ne se proposent pas comme une division systématique que présenterait l'auteure pour répartir la vie de la femme selon

trois périodes précises. La lecture des deux œuvres permet plutôt un regroupement naturel des personnages principaux sous ces divisions, rendant possible une analyse plus exhaustive de la représentation féminine. L'un des premiers constats qu'il est possible d'établir est que la figure de l'enfance et celle de la femme mûre occupent une importance inégale par rapport à celle de la jeune femme adulte au sein de l'intrigue de *Maryse*. En fait, la figure de l'enfance, associée à l'image de la fillette, n'est pas présente physiquement dans le roman. Le seul enfant occupant une place dans l'histoire est un garçon, c'est-à-dire Gabriel, le fils de Marité. Par contre, l'enfance féminine s'avère omniprésente de manière désincarnée, comme les souvenirs des personnages féminins adultes. Essentiellement introduit par le biais du personnage de Maryse, l'enfance apparaît comme un espace d'idéalisation, de mythification positive ou négative de la réalité :

Elle savait seulement que la robe d'Elisa Doolittle était rose comme celle qu'elle portait elle-même le jour du restaurant, et qu'elle voulait alors être comme Elisa, plus tard. Elle était rendue à plus tard...

— *Comment tu sais que la robe était rose ?*

— *Mais parce que je l'ai vue ! [...]*

— *La robe n'était certainement pas rose, dit François, puisque le film a été tourné dans les années trente. [...]*

— *Pourtant, j'ai le souvenir très précis d'une robe rose. C'est curieux, la mémoire* (Noël, 1994 : 28).

Maryse garde un souvenir idyllique du film *My Fair Lady* d'Anthony Asquith qu'elle a vu avec son père. Ici, elle applique inconsciemment le concept du Pygmalion véhiculé dans l'œuvre par le rappel incessant du rapport paternel. Elle

vénère l'image de son père alors qu'il est pourtant alcoolique, lâche et absent : « Son père avait toujours été un être à part, mystérieux, et c'est d'une façon tout à fait bizarre qu'il était parti, un soir, prendre une bière à la taverne *Nowhere* d'où il n'était jamais ressorti » (1994 : 220). Par opposition à l'idéalisation du père, le souvenir de l'enfance devient parfois le lieu emblématique de la déconstruction des figures féminines. La représentation des femmes qui ont marqué l'enfance se révèle presque caricaturale : les religieuses sont liées à l'humiliation et à la pauvreté, les tantes sont alcooliques ou prostituées. Maryse essaie même d'effacer le souvenir de sa mère pourtant prédominant au niveau de l'inconscient : « — Tu rêves souvent à ta mère ? — Oui. Et c'est étrange parce que le jour, je ne pense jamais à elle » (p. 34). En fait, l'enfance apparaîtra peu à peu comme l'espace du souvenir doux-amer qui empêche le personnage de s'épanouir pleinement. Progressivement, Maryse redonnera à l'enfance une perspective plus réaliste, ce qui entraînera l'effacement du passé pour laisser place à l'affirmation du personnage.

Tandis que la figure de l'enfance est neutralisée par son absence physique du récit, celle de la femme mûre l'est par la représentation envahissante et étouffante qui en est donnée. La figure de la maturité, reliée à l'image de la mère, se présente comme porteuse de toute une tradition féminine avec laquelle les jeunes femmes adultes cherchent à couper les ponts. La relation entre les deux générations devient en certains cas impossible, comme celle de Maryse avec sa mère. Irène se veut un véritable condensé de tous les clichés de la femme sacrifiée si présente dans notre culture ancestrale. En raison d'un mariage malheureux avec un homme faible et irresponsable, Irène a dû se ruiner au travail pour

assurer la survie de ses enfants à qui elle est pourtant incapable de prodiguer des signes d'affection : « Pendant son monologue, une vérité accablante se faisait jour en Maryse : sa mère ne l'aimait pas, ne l'avait jamais aimée » (1994 : 479). La relation entre les deux groupes féminins ne se révèle pas plus facile en l'absence de lien du sang. Hermine, belle-mère de Maryse, se présente comme l'archétype de la mère-poule qui surprotège son fils et envahit l'univers de sa belle-fille pour la façonner à son image de soumission. Ce stéréotype de « perfection féminine » s'effritera par la découverte de l'alcoolisme secret d'Hermine. D'ailleurs, cette figure sera évacuée de l'histoire, au même titre que celle d'Irène, lorsque Maryse se séparera de Michel. Blanche, mère de Marité, s'offre en apparence comme la seule figure de mère positive du roman et la seule capable d'entretenir un lien avec la jeune génération : « Marité avait l'air d'aimer beaucoup Blanche et ça devait être extraordinaire de pouvoir, comme ça, se dire et dire : "J'aime ma mère" » (p. 48, 49). Cependant, Blanche n'en demeure pas moins dans l'ombre de son mari qu'elle tente de rendre heureux et pour qui elle sert d'intermédiaire entre ses enfants et lui. Blanche est prête à tout pour garder la stabilité de son petit univers familial, même à improviser le baptême secret de son petit-fils pour atténuer la colère de son mari qui est humilié par l'attitude de Marité, qui refuse d'adhérer à la tradition religieuse. La femme mûre dans *Maryse* se retrouve donc peu à peu laissée en arrière puisqu'elle cherche à préserver un univers féminin dont la jeune génération ne veut plus.

La jeune femme adulte, essentiellement représentée par les personnages de Marie-Lyre, Marité et Maryse, occupe la place centrale dans le roman, car ce groupe d'âge apporte une parole nouvelle qui symbolise et qui pose des actes

concrets. Cette génération est celle qui veut changer les choses et la place de la femme dans la société. Le discours féministe du roman s'inscrit par la voix de la jeune femme adulte qui cherche à rompre avec la tradition de ses aînées qu'on lui a inculquée au cours de son enfance. Isolées dans un monde majoritairement masculin, Marie-Lyre, Marité et Maryse se solidarisent. Elles deviennent amies, ensuite une « gang » et ultimement une collectivité avec les autres femmes de leur âge (toutes marchant pour l'avortement). Avant d'atteindre ce point culminant de la solidarité féministe, la jeune femme adulte devra tout d'abord accéder à une affirmation d'elle-même. Le roman nous propose par ces personnages principaux trois parcours différents vers l'affirmation féminine. Marie-Lyre apparaît comme celle ayant effectué la coupure la plus draconienne avec l'image millénaire de la femme, telle qu'imposée par l'homme :

Marie-Lyre Flouée, celle qui n'aimait pas Freud, parlait à tous indépendamment de leur sexe. [...] Marie-Lyre n'avait ni enfants, ni job, ni chum steady [...] cela lui laissait beaucoup de temps et d'énergie à consacrer à la réforme de la société [...] (1994 : 75-76).

Marie-Lyre pose des gestes concrets pour changer les choses et s'imposer en tant qu'égale de l'homme. Ce cheminement ne se fera pas sans heurts puisque Marie-Lyre se verra catégorisée de « vraie folle » par certains et connaîtra des relations affectives masculines très souvent insatisfaisantes. Le personnage de Marité vit un féminisme qui cherche à concilier certaines valeurs du passé avec la construction d'un futur plus équitable pour la femme :

— *il ne m'a pas beaucoup battue. [...] il m'a seulement donné trois coups... c'est pas si grave.*
— *J suppose qu'après le troisième, t'a cessé de compter ! Vous êtes toutes pareilles. Toutes les femmes battues ont les mêmes maudites justifications toujours prêtes ! C'en est décourageant* (1994 : 320).

En tant qu'avocate, Marité défend les droits constamment bafoués des femmes, tout en essayant de réussir son mariage et d'être une bonne mère pour son fils. Après son divorce, elle constate que l'affirmation complète des femmes ne saurait advenir sans une transformation en profondeur de la société. Quant à elle, Maryse apparaît comme le personnage vivant le plus profond parcours initiatique. En démystifiant le passé, Maryse constate qu'elle répète le schème récurrent du Pygmalion dans sa relation avec Michel. Après des années de sentiment d'infériorité vis-à-vis de ce dernier, Maryse le quitte et commence à écrire pour enfin prendre la parole :

Elle ne se posait plus de questions sur la mystérieuse âme masculine, ayant réalisé que la littérature existante en faisait un étalage plus que satisfaisant : peu lui importait, maintenant, de ne pas traduire fidèlement le point de vue des hommes, ils s'étaient si bien racontés eux-mêmes ! (1994 : 501).

En atteignant l'affirmation personnelle, les jeunes femmes adultes parviennent à établir un sentiment d'égalité entre elles qui leur permet d'ouvrir la porte aux changements. Par sa démarche féministe, ce groupe d'âge prépare la voie aux autres générations de femmes. Aussi, la naissance de Myriam, faisant partie de la première génération d'enfants du féminisme, se présentera comme un élément symbolique de ce nouvel état de choses.

Je m'intéresserai maintenant aux modifications qui se créent dans la représentation des trois catégories d'âge dans la suite de *Maryse*, intitulée fort à propos *Myriam Première*. La lecture de l'œuvre permet rapidement de constater qu'un rapport maintenant équitable existe entre les trois groupes au sein de l'histoire. Tributaires de l'affirmation féministe des jeunes femmes adultes dans *Maryse*, les générations passées et futures s'adaptent et intègrent la nouvelle réalité féminine de leur société. Reléguée à l'état de souvenir dans le premier roman, l'enfance est dorénavant au cœur même de l'intrigue. Malgré la présence de quelques garçons, les nombreuses fillettes, avec Myriam à l'avant-plan, se dévoilent comme les représentantes de l'évolution de la figure de l'enfance. Cette étape de la vie n'est plus signe de fausses illusions et de souvenirs douloureux. Les jeunes filles s'avèrent délurées, fortes et libres de prendre la parole :

Elle a dit ça, l'autre jour, « baiser », et cela a provoqué une longue explication avec Marité, comme quoi on doit plutôt dire faire l'amour. [...] Par exemple, dans le contexte de l'école, il est préférable de ne pas parler « de baisage ». « À l'école, il est préférable de parler de rien, si tu veux mon avis », a dit Myriam (1998 : 51).

Âgée de seulement huit ans, Myriam est au centre d'un monde de fillettes où se côtoient des discussions précocement adultes et des jeux encore enfantins. L'enfance féminine n'est plus ce lieu du non-dit et d'un horizon de possibilités restreintes. Myriam et ses amies se placent comme « sultanes » de leur univers qu'elles questionnent et façonnent selon leurs propres désirs :

Myriam l'a entendu une fois, elle ne pensait pas qu'on pouvait faire l'amour le matin, elle racontera

ça à Ariane. Toutes deux essaient de se documenter sur ces questions-là. Elles sont élevées librement, on le leur dit beaucoup, mais il y a des détails qu'on oublie de leur mentionner [...] (1998 : 418).

Première héritière légitime du féminisme, cette nouvelle génération possède un statut social et une sororité naturelle qui lui semble indiscutable. Désormais, les modèles à suivre pour la fillette sont essentiellement féminins. Pour Myriam, sa mère et les « tantes surnaturelles » apparaissent comme une source d'inspiration qui lui permet de forger sa propre individualité. La place à part entière que prend la figure de l'enfance féminine dans le roman démontre que la génération précédente n'a pas lutté en vain pour l'égalité. Le féminisme a récolté des acquis qui ont modifié la culture et ont été intégrés par la société.

L'équilibre qui se crée entre les trois groupes d'âge dans *Myriam Première* entraîne nécessairement une forme de retrait de la jeune femme adulte, omniprésente dans *Maryse*. À l'image de l'époque, le début des années 1980, Marité, Marie-Lyre et Maryse semblent se désengager de la lutte féministe :

Une chose est sûre, dit-elle, on est de plus en plus branchées sur des petits bonheurs individuels. Nos vies n'ont aucune dimension politique... — Moi, dit Marie-Lyre, mon bonheur individuel a vingt-trois ans et je me crisse de la politique (1998 : 367).

Ces mots étonnent dans la bouche de Marie-Lyre, la militante, qui cherche maintenant une nouvelle stabilité dans sa vie. Quant à Marité, elle pense à réorienter sa carrière et ressent la pression d'être mère de deux enfants :

— *Ce que je prends pas, continue Marité, c'est que, [...] la rue Boisbriand soit envahie par les prostituées !*
 — *T'es donc ben « law and order » tout d'un coup !*
 — *Toi tu t'en sacres, c'est pas tes enfants ! [...]*
 — *Figure-toi donc qu'après avoir raconté pendant des années que c'était merveilleux d'avoir des matantes rapportées pour ses enfants, Marie-Thérèse Grand'Maison nous accuse d'empiéter sur son territoire ! (1998 : 354).*

Pour ce qui est de Maryse, après avoir réécrit le passé pour en faire un véritable matriarcat, celle-ci désire désormais connaître le bonheur d'avoir une famille : « Laurent sourit, soulagé. Elle l'aime, et ce n'est pas dévastateur comme les autres fois qu'elle a succombé à l'amour, cela ressemble à une fleur qui pousserait en elle sans l'étouffer. [...] Elle reviendra ici avec un enfant » (1998 : 571). Après leur affirmation dans *Maryse*, les jeunes femmes adultes semblent avoir atteint un plafonnement dans leur action féministe. En apparence, la sororité s'est lentement évaporée. Ce mouvement de recul, qui n'en est pas véritablement un, comme nous le constaterons dans la dernière partie de cette analyse, permet une réunification de la jeune femme adulte avec les deux autres groupes qui se sont transformés au contact du féminisme. Après l'étape de la séparation, ayant permis de mieux revendiquer le changement, la jeune femme cherche maintenant la réconciliation avec les autres générations afin de mettre maintenant l'accent sur l'individualité respective de chaque femme.

La figure de la femme mûre connaîtra une véritable réhabilitation dans *Myriam Première*. Présenté comme l'image d'une tradition féminine se devant d'être révolue dans *Maryse*, ce groupe, composé des personnages de Blanche et

Alice, semble maintenant vouloir mordre à belles dents dans toutes les possibilités lui ayant été refusées auparavant. Malgré ses presque soixante-dix ans, Blanche se sent revivre à la suite de la mort de son mari. Fascinée par l'existence qu'a menée sa fille Marité, Blanche entame sa « vie active » en participant entre autres à des manifestations et en retombant amoureuse :

Elle ne lui a pas expliqué sa théorie des ravissements. Il y a des choses qu'ils ne se sont pas encore dites ; ils en sont aux débuts. [...] Elle sourit et, en ce moment, son visage est sans âge – épuré – comme si toute sa vie, elle n'avait jamais éprouvé autre chose que de la joie (1998 : 567).

Blanche regarde droit devant et est bien décidée à laisser la tradition derrière elle. Pour Alice, mère de François, les choses se présentent différemment. Elle ne cherche pas à se départir des souvenirs heureux de sa vie amoureuse avec son défunt mari et de sa vie familiale. Alice désire plutôt vivre de nouvelles expériences et laisser en héritage le souvenir d'un destin de femme positif. Malheureusement, la maladie et inévitablement la mort auront raison d'Alice avant qu'elle ait pu concrétiser ses projets : « *C'est court, une vie*, a-t-elle écrit à Myriam. *Profites-en*. La lettre finit par ces mots : *Adieu, ma belle amour* » (1998 : 565). Par cette ultime lettre, Alice cherche à faire persister sa mémoire. Contrairement à la déconstruction de l'image des générations précédentes effectuées dans *Maryse*, on cherche ici à faire survivre le passé afin de pouvoir véritablement établir une Histoire féminine. L'équilibre qui se crée entre la maturité, l'enfance et l'âge adulte montre qu'un rapport de partage s'inscrit entre les groupes d'âge qui s'apportent mutuellement

un savoir. En fait, l'équilibre entre les groupes qui s'établit dans *Myriam Première* atteste d'une transformation progressive du discours féministe.

Après avoir analysé la transformation des trois étapes de la vie dans les romans, nous sommes en mesure d'observer qu'il existe indéniablement un glissement du discours féministe de *Maryse* à *Myriam Première*. De la modernité à la postmodernité, l'idéologie féministe a subi les grands bouleversements d'une société en perpétuel devenir. Publié en 1988, *Myriam Première* témoigne de l'assimilation de « ces progrès » par la littérature québécoise. Le discours n'est plus ce qu'il était dans les années 1970, il s'est sans cesse transformé. Dans la décennie 1990, Lori Saint-Martin nomme et définit cette nouvelle orientation féministe qui marque le littéraire depuis une dizaine d'années : « [...] les écrits métaféministes n'évacuent pas le féminisme, mais l'absorbent, l'interrogent, le font évoluer ». Ce n'est pas une « rupture, mais une continuité » (1997 : 267). Le métaféminisme ne s'offre donc pas comme une branche connexe du féminisme, mais comme une nouvelle étape de son évolution, de sa maturité. La lecture des deux romans nous démontre que le métaféminisme ne s'inscrit pas par des changements radicaux dans l'écriture et le discours. Le passage s'exécute plutôt tout en nuance et en subtilité. *Maryse* apparaît comme une œuvre transitoire encore très près d'un discours féministe pur. Les jeunes adultes s'investissent dans un processus d'affirmation et dans l'instauration des revendications pour atteindre un statut égalitaire. L'impact obtenu par le mouvement féministe s'insinue à travers les personnages adultes que présente l'auteure. Maryse, Marité et Marie-Lyre ont accédé à des études supérieures et ont fait leur place dans des domaines d'emploi presque exclusivement masculins

auparavant. Elles se placent également par rapport aux questions culturelles et littéraires. Enfin, elles revendiquent la liberté de leur corps ainsi que sa sécurité sur un plan juridique. Par contre, cette revendication de l'égalité et de la liberté ne se veut pas une chose facile à atteindre parce que le combat ne s'effectue pas par toutes les femmes, mais plutôt par une catégorie d'âge précise. Comme nous l'avons fait remarquer précédemment, la solidarité des femmes adultes semble s'effriter peu à peu dans *Myriam Première*. En fait, l'auteure présente plutôt une réorientation de l'engagement féministe des personnages, s'offrant moins dans une perspective de choc et plus dans une optique de solidification des éléments déjà acquis. Le métaféminisme est marqué par l'importance de la pluralité des points de vue qui doivent prendre en considération toutes les femmes. Dans *Maryse*, la femme mûre est laissée en retrait parce qu'elle ne peut faire avancer le discours nouveau sur la femme qui ne correspond pas à ce qu'on lui a appris. L'enfance ne fait également pas partie activement de l'histoire puisque, tant qu'un certain nombre d'éléments n'ont pas été changés, ce groupe ne peut faire avancer le discours féministe, ni démontrer les modifications qui sont apportées dans la société. L'engagement féministe des femmes adultes dans *Myriam Première* s'inscrit alors dans une démarche de réconciliation et d'intégration des autres groupes de femmes. En écrivant des pièces de théâtre où elle restaure ces ancêtres féminins, Maryse entame le processus de paix avec ses aînées et elle les implique dans la démarche féministe. Par la transmission du savoir passé et présent, les femmes adultes intègrent également les fillettes en les conscientisant à une culture se voulant tout autant féminine que masculine. Les femmes deviennent donc une entité commune où

chacun de ses membres apporte des bénéfices à la collectivité. Cela rejoint ce qui apparaît un peu comme la philosophie du métaféminisme voulant que la liberté d'expression ait priorité sur l'engagement, que le personnel prime sur le collectif. Cet équilibre entre les femmes dans *Myriam Première* montre que la visée du discours féministe a changé. Les personnages féminins effectuent une prise de conscience envers le mouvement et ses nouvelles orientations. Le terme de « féministe » devient même une forme de quolibet au sein du groupe des enfants qui ne comprennent pas vraiment la signification de ce mot :

— *Êtes-vous féministe ? demande le Diable à la sorcière.*

Miracle répète le mot « féministe » avec application comme s'il s'agissait d'un terme latin ou japonais. [...]

— *Ben oui, est féministe, dit-il.*

Il parle de Miracle comme si elle n'était pas là.

— *Est comme la mère à Gabriel, est juss pas aussi heavy que madame Grand'maison, c'est tout (1998 : 115-116).*

Cet exemple démontre bien que l'important pour les personnages féminins n'est plus de nommer les choses, mais bien de les appliquer dans la vie. Le discours métaféministe des personnages cherche maintenant à nuancer les questionnements soulevés naguère. Alors que le discours féministe est souvent souligné de manière très forte dans *Maryse*, il est véritablement assimilé par son langage dans *Myriam Première*. L'évocation des préoccupations associées au féminisme s'effectue sur un ton souvent badin et presque anecdotique. Il suffit de penser entre autres à la présentation des rapports entre femmes, entre la mère et la fille ainsi qu'entre

les hommes et les femmes qui se constituent dorénavant hors d'une perspective d'opposition. Les personnages féminins ne cherchent plus à imposer leurs différences, mais plutôt à essayer de comprendre et de faire comprendre LA différence. En résumé, le glissement vers le métaféminisme de *Maryse* à *Myriam Première* démontre que le discours sur la femme a évolué sous l'influence des dimensions politiques, sociales et culturelles qui marquent la période historique à l'intérieur de laquelle s'articule l'ensemble des deux œuvres.

En définitive, l'étude de *Maryse* et de *Myriam Première* nous a permis de voir que le féminisme est toujours aussi vivant et fort à l'orée du troisième millénaire. Après s'être opposés et rejetés, les groupes d'âge sous lesquels j'ai placé les personnages féminins principaux se sont estompés pour laisser place à la voix des Femmes. Cet effacement d'une certaine forme de périodisation selon des tranches d'âge correspond également aux perspectives futures vers lesquelles s'oriente le métaféminisme. La sororité qui s'instaure entre les personnages féminins dans *Myriam Première* implique l'abolition progressive des stéréotypes souvent asservissants véhiculés par l'histoire. Trop longtemps la vie de la femme s'articula sous les symboles de la jeune vierge, de la mère et de la femme vieillissante et non-féconde. Le métaféminisme veut maintenant inscrire dans les mœurs que les femmes sont égales peu importe leur âge tout en étant différentes grâce à leur individualité propre. La nouvelle orientation du féminisme tend à relever ce défi et ainsi à étendre cette philosophie de façon plus large à l'être humain peu importe le sexe et la nationalité. Certes utopique, ce projet montre tout de même que le féminisme, loin de s'éteindre, acquiert progressivement un caractère de plus en plus humaniste.

Dans *Myriam Première*, Francine Noël présente un microcosme de notre société où les rapports, parfois conflictuels mais le plus souvent harmonieux, entre les femmes et les hommes s'orientent vers un « nouvel âge » où il ferait bon vivre. Pour l'instant, les fillettes du roman jouent dans Babylone, nom donné au jardin de Marité, mais une transformation des rapports humains futurs permettra peut-être à leurs enfants d'évoluer dans un jardin appelé « l'Éden renouvelé et amélioré ».

BIBLIOGRAPHIE

- COLLIN, Françoise (1986), « Le féminisme et la crise du moderne », préface à Diane LAMOUREUX, *Fragments et collages. Essais sur le féminisme québécois des années 70*, Montréal, Remue-ménage, p. 7-16.
- LAMOUREUX, Diane (1994), « Vivons-nous dans un monde postféministe? », *Philosophiques*, vol. XXI, n° 2 (automne), p. 321-332.
- LATULIPPE, Martine (1996), « Sociétés du roman et sociétés de référence : *Maryse* de Francine Noël et *L'appel des arènes* d'Aminata Sow Fall » Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval.
- NOËL, Francine (1994), *Maryse*, Montréal, Bibliothèque québécoise.
- NOËL, Francine (1998), *Myriam Première*, Montréal, Bibliothèque québécoise.
- PATERSON, Janet M. (1993), *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- PELLETIER, Jacques, et Lori SAINT-MARTIN (1993), « Je suis une femme dans un pays. Entretien avec Francine Noël », *Voix et Images*, vol. XVIII, n° 2 (hiver), p. 224-238.
- SAINT-MARTIN, Lori (dir.) (1994), *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, tome II, Montréal, XYZ Éditeur.
- SAINT-MARTIN, Lori (1997), *Contre-voix. Essais de critique au féminin*, Québec, Nuit blanche éditeur.
- VOIX ET IMAGES (1993), *Francine Noël*, vol. XVIII, n° 2 (hiver).

TABLE DES MATIÈRES

FRAGMENTS D'UN DISCOURS LITTÉRAIRE PRÉSENTATION Marie-Frédérique Desbiens et Fannie Godbout	5
---	---

LE RÉCIT SOUS TOUTES SES FORMES

ÉTUDE DE LA TEMPORALITÉ NARRATIVE DANS <i>LE VOYAGEUR IMPRUDENT</i> DE RENÉ BARJAVEL Marie-Josée Sauvageau	13
--	----

PLURALITÉ DE LA VOIX DANS <i>LES ENFANTS DU SABBAT</i> D'ANNE HÉBERT Julie Gasse	31
--	----

MANIFESTATIONS ET CONSÉQUENCES DU REFUS DE L'INTRIGUE DANS LE CINÉMA QUÉBÉCOIS Dominique Beuregard	47
--	----

LITTÉRATURE NATIONALE
ET QUESTION IDENTITAIRE

UN COURS DE LITTÉRATURE NATIONALE IL Y A CENT ANS OU LES RICHESSES D'UN FONDS D'ARCHIVES Fannie Godbout	67
<i>UNE LITTÉRATURE QUI SE FAIT</i> PAR GILLES MARCOTTE OU COMMENT AFFIRMER L'EXISTENCE D'UNE LITTÉRATURE CANADIENNE-FRANÇAISE EN 1962 Isabelle Bouchard	87
LA POÉSIE FRANCO-LOUISIANAISE CONTEMPORAINE Mélanie Tardif	111

FEMMES ET LITTÉRATURE

LE ROMAN POPULAIRE FÉMININ : VÉHICULE DE CONFORMITÉ OU DE CONTESTATION ? Karine Sauvé	135
DU FÉMINISME AU MÉTAFÉMINISME : <i>MARYSE ET MYRIAM PREMIÈRE</i> DE FRANCINE NOËL Martin Beaulieu	153

Fragments d'un discours littéraire. Présentation

Marie-Frédérique Desbiens et Fannie Godbout

***Étude de la temporalité narrative
dans Le voyageur imprudent de René Barjavel***

Marie-Josée Sauvageau

***Pluralité de la voix
dans Les enfants du sabbat d'Anne Hébert***

Julie Gasse

***Manifestations et conséquences
du refus de l'intrigue dans le cinéma québécois***

Dominique Beaugard

***Un cours de littérature nationale il y a cent ans
ou les richesses d'un fonds d'archives***

Fannie Godbout

***Une littérature qui se fait par Gilles Marcotte
ou comment affirmer l'existence d'une littérature
canadienne-française en 1962***

Isabelle Bouchard

La poésie franco-louisianaise contemporaine

Mélanie Tardif

***Le roman populaire féminin:
véhicule de conformité ou de contestation?***

Karine Sauvé

***Du féminisme au métaféminisme:
Maryse et Myriam Première de Francine Noël***

Martin Beaulieu