



National Library of Canada
Collections Development Branch

Canadian Theses on
Microfiche Service

Bibliothèque nationale du Canada
Direction du développement des collections

Service des thèses canadiennes
sur microfiche

NOTICE

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

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

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

Previously copyrighted materials (journal articles, published tests, etc.) are not filmed.

Reproduction in full or in part of this film is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30. Please read the authorization forms which accompany this thesis.

**THIS DISSERTATION
HAS BEEN MICROFILMED
EXACTLY AS RECEIVED**

AVIS

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

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

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

Les documents qui font déjà l'objet d'un droit d'auteur (articles de revue, examens publiés, etc.) ne sont pas microfilmés.

La reproduction, même partielle, de ce microfilm est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30. Veuillez prendre connaissance des formules d'autorisation qui accompagnent cette thèse.

**LA THÈSE A ÉTÉ
MICROFILMÉE TELLE QUE
NOUS L'AVONS REÇUE**

L'idée de la découverte de soi
dans le roman féminin canadien depuis 1960;
Etude d'oeuvres québécoises et
canadiennes-anglaises.

par Christl Verduyn

Thèse présentée à l'Ecole des études supérieures
de l'Université d'Ottawa en vue de l'obtention
du doctorat (Ph.D.) en lettres françaises.

Ottawa, Canada, 1979

© Christl Verduyn, Ottawa, Canada, 1979.

TABLE DES MATIERES

	<u>pages</u>
Résumé	i-ii
Curriculum Studiorum	iii
Reconnaissance	iv
Introduction	v-xx
 CHAPITRES	
I "SITUATIONS EMPRISONNANTES"	
PARTIE I	1-28
PARTIE II	29-78
II "CHANGEMENTS"	79-122
III "REGARDS EN ARRIERE, EVALUATIONS"	123-151
IV "LA QUETE"	152-184
V "AU BOUT DU CHEMIN"	185-223
Conclusions	224-230
Bibliographie	231-241

RESUME

La thèse étudie une idée qui se manifeste dans un nombre significatif de romans écrits par des femmes canadiennes depuis 1960: l'idée de la découverte de soi. Celle-ci fait référence au processus humain par lequel l'individu, en se découvrant, peut atteindre l'accomplissement ou la "réalisation de soi". L'étude a pour but d'examiner les différentes phases de cette expérience humaine dont les étapes et les éléments ont servi de base aux auteurs féminins pour unifier et structurer l'univers romanesque de leurs créations.

Le premier chapitre rend compte de la situation insatisfaisante de la protagoniste avant qu'elle n'entreprenne la démarche vers son accomplissement. Un élément de changement, sous forme d'une personne ou d'un événement, s'introduit dans la situation emprisonnante de l'héroïne pour précipiter le processus de la découverte. Cet élément "catalytique" est le sujet du deuxième chapitre où ses formes et sa nature sont étudiées. Non seulement la femme doit-elle faire face à sa situation actuelle, mais aussi à son passé; le troisième chapitre traite donc du retour sur le passé et de la prise de conscience chez l'héroïne. Dans le quatrième chapitre, on examine les différents aspects de la quête entreprise par la femme à la recherche d'elle-même. Le cinquième et dernier chapitre est un bilan de la quête et du processus de la découverte dans les oeuvres des principales romancières analysées au cours de l'étude.

La découverte de soi est l'idée directrice de cette thèse dont la recherche se poursuit sur deux fronts: ceux des deux littératures

canadiennes, l'une d'expression française et l'autre d'expression anglaise. En comparant des romans féminins québécois et canadiens-anglais, ce travail tente d'établir certaines similitudes et différences qui existent sur le sujet, dans une vingtaine d'ouvrages. Tout en montrant que dans la plupart des romans étudiés, le processus de la découverte de soi a une issue satisfaisante, la thèse ouvre le chemin à d'autres recherches sur le roman féminin canadien des années à venir.

CURRICULUM STUDIORUM

Née à Amsterdam, Hollande, en 1953, Christl Verduyn a obtenu son baccalauréat avec spécialisation en études françaises et espagnoles de l'Université Trent à Peterborough en 1975, et sa maîtrise ès arts de l'Université d'Ottawa en 1976. Sa thèse s'intitule: "L'oeuvre romanesque de Jacques Ferron dans une perspective jungienne."

RECONNAISSANCE

Cette thèse a été préparée sous la direction de Monsieur Réjean Robidoux, directeur du département des Lettres françaises, et de Madame Lorraine McMullen, professeur au département d'anglais à l'Université d'Ottawa.

Ce travail de recherche a été rendu possible grâce à une bourse du Conseil des arts du Canada. Mes remerciements aussi aux personnes qui m'ont prodigué leur encouragement au cours de cette recherche.

INTRODUCTION

*La connaissance de soi,
voyons, on en parle depuis
Socrate, ça doit bien avoir
une certaine importance.*

*Double jeu¹, Françoise
Loranger, p. 31.*

- Dans les vingt dernières années le mouvement féminin a eu des conséquences non seulement dans le domaine politique mais aussi dans le domaine littéraire. Depuis 1960 environ, la contribution des femmes à la production romanesque a sensiblement augmenté et en même temps il est émergé une nouvelle critique "au féminin" qui cherche à voir les oeuvres des femmes dans une perspective et selon une optique féminines. Les romancières canadiennes ont participé à ces événements, leurs oeuvres se multipliant à une vitesse telle qu'un lecteur peut se sentir perplexe devant tant de livres. Comment les aborder? Que contiennent ces textes? La présente étude tente d'élucider cette nouvelle vague d'oeuvres féminines en y analysant l'idée de la découverte de soi.

Intéressée à la fois aux littératures québécoise et canadienne-anglaise, j'ai dû limiter mon champ de recherche à un genre, à savoir le roman, et là encore, il m'a fallu rétrécir davantage le champ trop vaste du travail; dans le roman féminin, c'est-à-dire celui qui a pour auteur une femme, j'aborde seulement les oeuvres où le personnage principal aussi est une femme. A partir, ainsi, d'une trentaine de romans féminins

¹Montréal, Leméac, 1969.

canadiens, j'ai dégagé une idée: la découverte de soi, qui réapparaît régulièrement et qui me semble unifier les textes différents.

L'expression "découverte de soi" est assez vague pour un sujet d'actualité transparaissant à travers une bonne partie de la littérature contemporaine, et, même, de toute la littérature, car l'être humain, toujours à la recherche de lui-même a toujours laissé des vestiges de cette recherche. On en retrouve des descriptions chez les philosophes, les psychologues, les hommes de religion et les hommes de lettres. A certains moments dans l'évolution d'un individu comme dans celle d'un groupe, la découverte de soi devient significative; depuis une vingtaine d'années, l'expérience est devenue importante chez les femmes-écrivains qui l'explorent dans leurs oeuvres et à travers leurs personnages féminins. Examiner à mon tour l'idée de la découverte de soi m'a permis de mieux comprendre le roman féminin actuel car le sujet peut être relié à plusieurs aspects quelque peu déroutants de la récente vague d'écriture féminine, en commençant avec le pourquoi de cette écriture.

"Ce qui est important actuellement," souligne l'écrivain québécois Nicole Brossard², "c'est que les femmes écrivent, conscientes que leur différence doit s'explorer dans la connaissance d'elles devenues sujets, et plus encore sujets en lutte." Les femmes se sont mises à écrire et à s'explorer à travers l'écriture parce que les moyens que leur

²Dans Liberté, vol. XVIII, no 4-5, juillet-octobre, 1976, p. 13. D'autres citations dans l'introduction, prises dans ce même numéro de Liberté qui est consacré à "La femme et l'écriture", sont simplement identifiées par le nom Liberté, le nom de l'auteur et le numéro de la page. Ces renseignements paraissent entre parenthèses dans le texte lui-même.

offre la société pour s'exprimer (rôles traditionnels, images bien définies, carrières "acceptables", voire même façon de s'habiller, c'est-à-dire la mode) ne servent plus les besoins d'un moi à peine connu dont elles commencent à prendre conscience. Ayant grandi dans une société où l'ordre idéologique, historique et politique est structuré par l'idéologie patriarcale, par les tabous et les censures, par les différences sexuelles et la domination du mâle, la femme a été privée de buts précis et d'idéaux par lesquels elle aurait pu s'identifier; elle n'a pu qu'assumer un "paraître" aux dépens de son véritable être. En prenant conscience de ce fait, la femme se rend compte d'une rupture dans son être provenant de son conformisme social et de son identité perdue ou refoulée. Cette prise de conscience donne lieu à un retour sur le passé et à une "descente en soi", l'un et l'autre faisant partie d'une quête pour la découverte de soi.

L'idée de la découverte et de la réalisation de soi n'est pas nouvelle. Le psychanalyste Carl Jung entre autres, l'a étudiée en détail à l'aide de symboles et d'archétypes et en analysant les rêves de l'homme. Décrivant le processus d'individuation, processus psychologique qui fait de l'être humain un individu unique et intègre, Jung a distingué entre le moi intérieur et le moi social ou ce qu'il a appelé la "persona", masque que tout le monde porte à un moment ou à un autre. Dans le cas de la femme, la persona est forte et accablante car elle a longtemps eu des rôles à jouer et des images auxquelles se conformer, les uns comme les autres étant renforcés par son éducation ainsi que par tout le système de valeurs et par les structures sur lesquelles repose sa culture. La femme

s'est donc définie à travers les modèles de son environnement, à travers l'homme et la société établie par celui-ci. C'est pourquoi les femmes-écrivains proposent maintenant de se définir autrement, à travers l'écriture qui leur permet de s'explorer "dans la connaissance d'elles devenues sujets"; la "femme s'est mise à parler spécifiquement d'elle-même, de son corps, de ses rêves, de ses pensées, du ménage, des enfants, et tout. Elle s'est prise comme thème" (Liberté, Florence Delay, p. 49). Pour la femme d'aujourd'hui, écrire "vitalement", c'est "avant tout s'écrire":

C'est *se produire* en tant qu'événement [...] en tant que moment révolutionnaire [...] C'est s'affranchir de la mentalité référante dont elle est imprégnée.

[...] S'écrire, c'est s'affecter, c'est se destiner à devenir intelligence relationnelle, intelligence de l'entre-je-et-l'autre. Or intelligence de mon rapport à l'Autre passe forcément par l'intelligence de mon rapport à moi-même. (Liberté, Claire LeJeune, p. 296)

Dans l'optique du sujet de la nouvelle écriture féminine, l'accusation contre les femmes de ne savoir que se raconter³ est sans doute un peu justifiée, mais à l'heure actuelle, il semble essentiel que la femme se cherche à travers l'écriture. Or pour plusieurs d'entre elles, cette recherche de soi va de pair avec une recherche formelle qui

³ Alain Pontaut à propos du "Roman féminin" dans Histoire de la littérature française de Québec, t. IV, Pierre de Grandpré (éditeur), p. 127, écrit: "Elles se racontent plutôt qu'elles ne racontent et se rencontrent donc fréquemment dans l'évocation de décors qui furent ceux de leur adolescence."

Voir aussi Christiane Rochefort, dans Liberté, vol. XVIII, no 4-5, p. 52: "Un livre d'homme est un livre, un livre de femme est plus ou moins une autobiographie."

se fait surtout au niveau du langage. Les femmes-écrivains essaient de définir une écriture féminine. Il est généralement admis que toute chose écrite par une femme n'est pas une écriture spécifiquement "au féminin". Il ne suffit point d'être femme pour écrire au féminin (ni d'écrire au féminin pour être écrivain). Ce fait devient évident d'ailleurs, si l'on s'en tient à une définition comme la suivante⁴, qui, il faut le reconnaître, est assez floue:

[...] des textes de femmes aujourd'hui, hors de toute étiquette et dans une apparente confusion, mêlent fiction et théorie, autobiographie et réflexion. Où bon lui semble, là où on l'attend le moins, la métaphore infiltre le texte, le recouvre. Une écriture directe et souple, généralement rupturée, toute en plages et en plaques pivotantes, affiche le refus de se figer. Ni vers longuement léchés comme galets, ni formes clarifiées [...] Un air d'improvisation, de spontanéité fait de cette écriture un appel. Une amorce.

L'insertion profonde dans le temps et dans la vie interdit toute clôture à ces textes qui prennent place parmi les oeuvres de forme ouverte. Structure qui se manifeste précisément dans les périodes de doutes et de crise de valeurs.

S'il y a écriture féminine, elle tient à la conjonction de ces mouvements, de ces modes de développement et de ces langages où l'imaginaire et le concret ne se dissocient pas mais constituent la chair même du texte, tout cela lié au désir de la femme, à sa perte (d'où qu'elle vienne).

Comme le montre cette citation, les descriptions de l'écriture au féminin en sont encore à leurs débuts; ce sont choses difficiles à

⁴ Texte de Suzanne Lamy intitulé Voyage autour d'une écriture, présenté à la Conférence des femmes-écrivains à l'Université d'Ottawa, le 24 mai, 1978, à paraître bientôt aux Editions de l'Université d'Ottawa.

cerner dans l'abstrait et souvent difficiles à identifier en termes de sexe dans le concret.

Quelles sont les origines de la nouvelle écriture au féminin? De modestes points d'ancrage, a-t-on suggéré: "L'existentialisme pour nous avoir appris que l'on est, à partir de ce que l'on a fait de nous, qu'il appartient à chacun de se faire. Le surréalisme, pour l'esprit de révolte et la place donnée à l'amour. D'ailleurs, surréalisme et psychanalyse ont partie liée par la connaissance commune de l'inconscient."⁵

Selon d'autres, les orientations possibles d'une nouvelle écriture propre à la femme ne peuvent encore qu'être suggérées⁶. On a proposé la "théorie de la différence", qui implique qu'il faut sortir du discours dominant—"masculin". S'il est possible d'identifier les caractéristiques du discours masculin, il serait également possible, selon la théorie de la différence, d'identifier les traits du discours féminin. Si donc, le discours masculin vise à l'unicité, au "je unaire", à un Moi qui perçoit la femme comme Autre, c'est-à-dire non-identité, non-entité, non-unité, le discours féminin (et par conséquent l'écriture féminine) serait celui où le féminin est perçu non comme Autre mais comme "différence".

Selon la théorie de la différence, la femme trouvera sa place en dehors du système de représentation dominant; elle sortira de la loi

⁵S. Lamy, Op. Cit.

⁶Les explications qui suivent portant sur la "théorie de la différence" sont basées sur un texte de Josette Féral intitulé Du texte au sujet: Conditions pour une écriture et un discours au féminin, présenté à la Conférence des femmes-écrivains à l'Université d'Ottawa, le 24 mai, 1978. Le texte doit bientôt paraître aux Editions de l'Université d'Ottawa.

du Même et de l'Identique, pour instituer ce que Julia Kristeva appelle une théorie de la multiplicité⁷; cette dernière est liée à la contiguïté et à la simultanéité qui refuse l'immobilisme de l'Un. Une circulation permanente à l'intérieur du texte permet l'explosion dans tous les sens, ce qui crée une structure qui n'en est pas une puisqu'il s'agit de changement constant, de mouvance et de fluidité. D'où l'impossibilité de fixer les discours féminins dans une définition; d'où, également, la "théorie irrigarienne des fluides",

la femme et son discours étant plus proches de la liquidité (et donc de la non-saisie) des fluides que pris dans le réseau figé des solides [...] Pluralité, multiplicité: ce sont là les éléments constitutifs d'une différence qui perturbe le système de représentation dominant [...] la femme est mouvance, fluidité, concavité. Toujours ici et ailleurs, elle échappe à toute définition, à toute réduction, tout comme son discours déborde toute analyse critique cherchant à le réduire en l'investissant d'un seul sens.⁸

Or, en dépit de l'attitude de défi qui sous-tend la dernière phrase, il est possible de réaliser un travail de critique sur les textes féminins d'aujourd'hui, et cela, sans rejeter les moyens et les méthodes établis (analyse thématique, structuraliste, freudienne etc.). Cependant il faut reconnaître les traits de la nouvelle écriture féminine ainsi que ses buts. La nouvelle écriture "au féminin" vise, entre autres choses, à réaliser une "subversion textuelle" en ayant recours à la transgression de l'ordre logique, chronologique, au brouillage des contours rêve/réel, à l'hallucination et à un désordre voulu, libérateur. L'écriture féminine

⁷ J. Féral, Op. Cit.

⁸ Id. Ibid.

conçoit aussi d'une façon différente le temps du récit. Nicole Brossard a essayé de dégager dans l'écriture des femmes deux temps: dans un premier temps, les femmes, en général, ne racontent pas d'une manière linéaire, mais elles racontent toujours en employant la fragmentation et en recourant au passé (Liberté, p. 62). Il serait impossible, explique Nicole Brossard, "de raconter sans fragmenter le temps. Le présent n'existe que pour remonter le cours du passé. Et toujours, le présent narratif qui est conscience (dans la mesure où une femme se met à écrire), est dans son signifié un présent encore tout empreint de culpabilité, d'angoisse et d'incertitude. Ce présent raconté est en instance de rupture mais d'une rupture qui n'ose encore." (Liberté, p. 12).

Dans un deuxième temps, poursuit Nicole Brossard, la femme qui a "évacué, ou enfin qui a retrouvé ce passé [...] ne peut faire autrement que de s'aventurer dans le langage, de saboter une structure et d'infiltrer un lexique aussi [...] qui est absolument relayé en marge de l'écriture et qui par les textes des femmes va sûrement surgir." (Liberté, p. 62). La dichotomie de la femme nécessite une explosion du langage afin de provoquer un changement radical, une démystification de la silhouette type de la femme⁹. Puisque le langage de la femme est tributaire des images féminines imposées par la société, la femme doit maintenant produire une parole féminine qui soit "hystérique", "armée", "tuante",

⁹ Voir l'article de Josée Yvon, "La poche des autres" dans La Barre du Jour, no 50, hiver 1975, p. 78-104.

et pour un temps, "illisible afin de lutter contre toutes les formes d'aberration"¹⁰. Ecrire devient une "exploration du corps linguistique qui traverse le *corps certain* de l'écrivain." (Liberté, Nicole Brossard, p. 12). On cherche à trouver l'essence même de l'être féminin; écrire-chercher-parler sont liés à une lutte pour la liberté qui consiste, pour chaque individu, à vivre sa vie et à l'organiser avec ce qui est: le corps, l'espace, le temps. L'on retrouve les femmes-écrivains faisant ce lien entre l'écriture et le corps. Pour Nicole Brossard, par exemple, "toute l'histoire de la poésie, du romanesque et de la fiction, est essentiellement liée à la recherche du corps. Faire parler ce qui étouffe et qui fantasme sous la loi, l'ordre et la hiérarchie." (Liberté, p. 11). Elle décrit le rapport corps-écriture comme suit:

Pour l'homme, écrire consiste à retrouver son corps.
Pour la femme, écrire consiste à décoller de son corps,
à libérer de son propre corps ce qui est efféminé,
c'est-à-dire, tout l'appareil de caractéristiques
physiques et psychiques que l'homme lui impose pour
s'assurer un meilleur usage d'elle.

[...]

Aussi la femme évacue-t-elle par l'écrit un corps qui ne lui appartient pas, mais qui la possède dans le sens qu'elle se fait avoir par son propre corps. Un corps possédé comme on en voit souvent dans les films d'horreur. Ce corps postiche, il semble s'évacuer par la narration.

Liberté, p. 11.

¹⁰ Voir l'article de Yolande Villemarie, "Pour une parthénogénèse de la parole 'hystérique' ", dans La Barre du Jour, no 50, hiver 1975, p. 37-44.

L'acte d'écrire est alors à la fois un acte d'exploration et un acte de possession, ou plutôt de la "repossession" d'un corps, d'un être dont la femme se trouve séparée. Cette femme "aliénée" d'elle-même, les romancières la présentent dans leurs oeuvres, et on l'étudiera dans le premier chapitre de cette thèse qui expose en cinq étapes le processus de la découverte de soi.

Parlant du processus d'individuation Carl Jung a souligné la difficulté d'être systématique en étudiant un sujet qui, de par sa nature même, varie selon l'individu. Cette même difficulté s'est présentée dans mon étude. Comment organiser tous ces récits de souvenirs, de regrets, de révoltes, d'espoirs? Comment rendre compte de toutes ces phrases syncopées, de ces exclamations, de ces points de suspension? Le problème le plus important posé dans ce travail provient de la nature quelque peu vague du sujet et de l'étendue du champ de recherche. Mais puisque l'idée est là, dans un si grand nombre de romans, et puisqu'aucune étude n'a encore été faite sur le sujet, celui-ci devait être étudié. Comme toute expérience humaine celle de la découverte et de la réalisation de soi résiste à la formule facile. Bien que l'idée soit présente dans la littérature, elle est au demeurant difficile à saisir. Comment aborder un sujet incontestablement présent mais difficilement formulé? Plusieurs approches possibles ont été considérées.

Il y avait d'abord possibilité d'étudier les oeuvres des romancières importantes au Québec et au Canada anglais. Mais une telle étude supposant que l'oeuvre entière de la romancière fût approfondie, elle se serait étendue en deça de la période choisie pour la recherche (de

1960 jusqu'aujourd'hui), ce qui aurait changé la nature du travail. Une autre possibilité était d'exposer le concept de la découverte de soi dans un premier chapitre qui serait suivi par l'illustration du sujet dans un certain nombre de romans bien connus. Une telle méthode aboutirait en fin de compte à une suite de répétitions. J'ai finalement choisi d'utiliser une démarche qui évite la répétition et qui ne m'oblige pas à considérer l'oeuvre entière d'une romancière donnée; cette façon de procéder met l'accent sur les romans eux-mêmes, sur ceux bien sûr, où le personnage principal est une femme. Ce sont surtout les romans qui m'ont dicté l'ordre et le contenu du sujet afin de mieux l'analyser. Bon nombre de romans féminins canadiens datés de 1960 présentent le processus de la découverte de soi selon plusieurs étapes, et la thèse s'organise précisément autour de ces étapes. En premier lieu le roman montre une femme-protagoniste dans un état de rupture ou d' "aliénation" avec elle-même. La femme se trouve dans une situation sociale ou dans un contexte dont les valeurs et les structures lui sont devenues insatisfaisantes, voire insupportables. Le premier chapitre (parties I et II) rend compte des différentes situations où se trouvent les héroïnes¹¹ avant d'entreprendre le cheminement vers la découverte d'elles-mêmes. L'exposé de ces situations de départ dans plusieurs romans québécois et canadiens-anglais illustrera certaines différences et certaines similitudes entre les ouvrages.

¹¹ Le mot "héroïne", ici, comme dans l'ensemble de l'étude, est utilisé dans le sens de "protagoniste". Celle-ci, on le verra dans le quatrième chapitre, est plus un "héros" dans le sens traditionnel du mot, qu'une "héroïne".

La situation contraignante dans laquelle se trouve la femme, est modifiée par un élément nouveau, "élément catalytique" dont on examine la nature dans le Chapitre 2. Cet élément "catalytique" peut prendre la forme d'une personne survenant dans la vie de la protagoniste à la manière d'un "agent provocateur", ou bien celle d'un événement qui arrive soudainement, comme par exemple, la mort.

L'élément de changement provoque une prise de conscience chez l'héroïne. Cela est décisif car très souvent au départ la femme n'est que peu consciente de ce qui cause sa vie malheureuse. C'est du reste ce qui rend la découverte de soi plus difficile, puisqu'il est nécessaire de ressentir ce manque avant de partir à la recherche de sa compensation. C'est en jetant un coup d'œil sur son passé (son enfance, ses parents, ses amies et ses amours, ses aventures et ses expériences sexuelles) que la femme découvre ce qu'est sa vie. Le Chapitre 3 étudie donc les formes et l'expression de la prise de conscience et du retour sur le passé dans le roman féminin, aussi bien du côté québécois que du côté canadien-anglais.

Consciente de sa vie et insatisfaite de sa situation actuelle, la femme-protagoniste part à la recherche de structures et de valeurs nouvelles avec lesquelles elle pourra se créer une situation qui conviendra mieux à la femme "nouvelle" qu'elle commence à découvrir en elle-même. Le Chapitre 4 étudie ainsi cette quête dans ses manifestations concrètes (le voyage) et abstraites (la recherche spirituelle et/ou psychologique).

Le cinquième et dernier chapitre veut établir si oui ou non la recherche de l'héroïne aboutit à la découverte de soi, c'est-à-dire en somme, si la quête mène quelque part.

Bien entendu, un sujet aussi complexe que celui de l'expérience de la découverte de soi ne peut vraiment se réduire à cinq étapes et il faut reconnaître dès le départ que l'idée de la découverte, sous-jacente à tant de romans, ne suit pas toujours le schéma suggéré et qu'elle ne se présente pas nécessairement de façon claire et nette. Cela laisse déjà présager un certain aspect insoluble du travail qui montre les désavantages, mais en même temps, tous les avantages d'une étude synthétique. La valeur — et, pour moi, le plaisir et le défi — de l'entreprise tient dans la confrontation de plusieurs livres issus de deux cultures, et dans la découverte où j'aboutis à une idée commune. La vue d'ensemble qui en ressort sera utile pour le lecteur qui peut se sentir pris au dépourvu devant la littérature féminine contemporaine. Mais en tant que synthèse, le travail ne peut pas être une étude approfondie de toutes les oeuvres abordées; il ne peut pas non plus prendre en considération tous les romans où l'idée de la découverte de soi apparaît. Aussi l'étude s'en tient-elle à ceux qui illustrent le mieux certains aspects du problème tel qu'il est conçu ici. Ce ne sont pas toujours des romans très connus, ni produits par les romancières les plus célèbres. Les romans retenus ne sont que des exemples choisis parmi tant d'autres qui auraient pu tout aussi bien être l'objet de cette étude. Ainsi, parmi les femmes écrivant au Québec et au Canada anglais aux environs de 1960 et après cette date (et elles sont plus nombreuses qu'on ne l'imagine, même lorsqu'on tient compte seulement du genre romanesque) je choisis une dizaine de romancières

québécoises¹² et une dizaine de romancières canadiennes-anglaises¹³.

La thèse cherche à développer ce que d'autres études portant sur la littérature féminine canadienne n'ont fait qu'effleurer. Le livre Women in Canadian Literature (1976) édité par M.G. Hesse, par exemple, reste avant tout une anthologie de textes dépeignant la femme, écrits par

¹² Par ordre alphabétique: Marie-Claire Blais; Monique Bosco; Adrienne Choquette; Diane Giguère; Michelle Guérin; Anne Hébert; Louise Maheux-Forcier; Andrée Maillet; Claire Martin; Suzanne Paradis.

¹³ Par ordre alphabétique: Margaret Atwood; Constance Beresford-Howe; Marian Engel; Sylvia Fraser; Margaret Laurence; Alice Munro; Carol Shields; Audrey Thomas; Adele Wiseman.

Les renseignements concernant les oeuvres de ces romancières, et d'autres mentionnés au cours de l'étude mais dont les noms n'apparaissent pas ici, se trouvent dans la liste bibliographique présentée à la fin de la thèse. Une grande partie des romans étudiés étant en langue anglaise (ce qui aurait fait beaucoup de citations en anglais), j'ai entrepris de traduire moi-même les différents textes anglais cités dans l'étude. Mes traductions ne sont pas celles d'une professionnelle, et c'est pour cette raison que je mets chaque fois, le texte original anglais au bas de la page. Je me permets parfois de citer plus longuement le texte anglais — sans pour autant le traduire — pour aider le lecteur à s'orienter. Pour identifier mes traductions, j'utilise un système d'annotation particulier, me servant des lettres majuscules (A,B,C...) pour chaque page du travail. Lorsque le roman canadien-anglais a été traduit officiellement en français, les citations reproduites dans la thèse sont tirées directement de la traduction. C'est le cas des trois romans suivants: The Stone Angel de Margaret Laurence, traduit sous le titre L'Ange de pierre par Claire Martin aux éditions P. Tisseyre à Montréal en 1976; The Fire Dwellers, également de Margaret Laurence, traduit sous le titre de Ta maison est en feu par Rosine Fitzgerald aux éditions MMH à Montréal en 1971; Surfacing de Margaret Atwood, traduit sous le titre Faire surface par Marie-France Girod aux éditions Bernard Grasset à Paris en 1978. Ce sont les titres français (L'Ange de Pierre, Ta Maison est en feu, Faire surface) qui apparaissent dans le texte. Pour toutes les citations, le numéro de la page est indiqué dans le corps du travail entre parenthèses. Toute autre citation est indiquée suivant le système usuel, à savoir, avec les numéros 1,2,3... la numérotation étant continue au cours de chaque chapitre.

des femmes ou des hommes d'aujourd'hui et d'hier. Les introductions de chacune des parties du livre ne constituent pas une étude en profondeur de la littérature féminine au Canada à l'heure actuelle. Il en est de même de Femme fictive femme réelle (1966) de Suzanne Paradis, qui reconnaît elle-même que son livre n'est "ni une analyse littéraire, ni un essai critique mais un modeste panorama psychologique et social" (dans la préface de Femme fictive femme réelle). Les conclusions de chaque partie sont assez sommaires et laissent le travail d'interprétation inachevé. En outre le choix de textes reste limité à la littérature du Québec, alors que la présente étude traite à la fois des romans canadiens-anglais et des romans québécois, pour y esquisser des comparaisons et y déceler si possible, des rapports.

Depuis plusieurs années déjà, on reconnaît l'étude comparée de la littérature canadienne-anglaise et québécoise en recherche littéraire. Au moins deux livres (Second Image, 1971 et The New Hero, 1977 de Ronald Sutherland) et d'innombrables articles publiés par des critiques s'intéressant aux deux littératures canadiennes, ont établi la littérature comparée comme une discipline qui s'impose. La présente thèse est une étude comparée dans la mesure où elle examine une même idée dans des romans du Canada anglais et du Québec, cherchant ainsi à éclairer de possibles similitudes et/ou différences.

Le travail espère être une contribution valable à la recherche sur la femme en littérature canadienne, répondant ainsi au besoin signalé par Jeanette Urbas à la fin de sa thèse de doctorat sur le personnage

féminin dans le roman canadien-français de 1940 à 1967¹⁴. Madame Urbas étudie une période qui précède et même qui chevauche celle dont il est question ici, et ses conclusions confirment mes observations de départ: d'après le témoignage du roman canadien-français de 1940 à 1967, la société dévalorise les femmes en insistant sur la supériorité des hommes (p. 476): "La liberté de la femme rencontre au moins trois entraves: a) la société — qui regarde la femme comme un apanage de l'homme; b) le devoir — surtout celui de mettre de nombreux enfants au monde — elle ne sera que mère de famille, même son rôle d'épouse y sera engouffré; c) une déformation de caractère qu'elle développe pour plaire aux hommes et qu'on appelle alors un trait typiquement féminin." (p. 53). Dans ses conclusions, Jeanette Urbas note que même si le roman révèle une concentration progressive sur l'individu et l'abandon graduel des conceptions traditionnelles attachées au rôle de la femme dans la famille (p. 533), et même s'il révèle un idéal nouveau de l'amour, il indique aussi que la femme ne l'a pas réalisé. Cela est arrivé, suggère l'auteur, parce que la femme ne se connaît pas assez elle-même (p. 534).

Que la femme ne se connaisse pas assez elle-même est le fait qui se dégage d'une étude du roman féminin canadien-français de 1940-1967; ce fait devient le souci du roman féminin canadien à partir de 1960 jusqu'à nos jours. Ce souci de la connaissance de soi — la découverte et la réalisation de soi — devient à son tour le sujet de la présente étude et des chapitres qui suivent.

¹⁴Thèse présentée à l'Université de Toronto, 1971.

CHAPITRE I: PARTIE I

"SITUATIONS EMPRISONNANTES"

A notre époque, Psyché a trois enfants mais elle est très déprimée. Ces derniers temps, elle ne se lève jamais avant midi. La Vierge Marie est alcoolique, se dissimulant dans l'ombre. Perséphone est frigide — et cela lui cause des soucis. Cendrillon est angoissée [...] et elle a tenté par deux fois de se suicider.

[...]

Qu'en est-il d'Artémis et d'Athéna? Certains disent qu'Artémis et ses filles se noyèrent dans le déluge. [...] Même Athéna, cette femme des plus exceptionnelles dut [...] se mettre aux livres, aux rosaires, aux aiguilles à tricoter, aux commérages — et, à l'occasion [...] prendre un poste universitaire.

*Les Femmes et la folie*¹, Phyllis Chesler, p. 15.

Dans ce chapitre on examinera les situations de différentes femmes-protagonistes du roman féminin canadien après 1960 afin de voir pourquoi et comment leur moi (leur individualité, leur identité) est

¹ Traduit de l'anglais par J.P. Cottureau, Paris, Payot, 1975. *Women and Madness*, New York, Doubleday, 1972.

supprimé et donc pourquoi il est possible, voire nécessaire que la découverte de soi ait lieu. Reposant sur certaines structures de base et certaines valeurs fondamentales dont la protagoniste n'est souvent que vaguement consciente, la situation de la femme est rarement propice à sa pleine réalisation en tant qu'individu intégral et elle ne favorise guère la découverte de soi; au contraire, elle tend à mettre la femme dans un état de rupture ou d'aliénation de soi qui crée chez elle un sentiment d'angoisse, de tourment et de grande frustration. Quel que soit son âge, quelle que soit sa position sociale, la protagoniste paraît malheureuse, du moins mécontente et souvent mal à l'aise, non seulement par rapport à sa situation de vie mais aussi par rapport à elle-même. La situation familiale et/ou sociale, basée sur des structures et des valeurs étroitement liées à la culture de la femme ainsi qu'à son éducation, sont des facteurs à considérer dans l'étude de la situation de départ de la protagoniste du roman féminin daté de 1960.

La tradition du puritanisme protestant au Canada anglais peut être mise en parallèle avec celle du jansénisme catholique au Canada français². Ces deux traditions sont bien enracinées dans la culture et dans l'histoire du peuple et encore aujourd'hui elles exercent une certaine influence. Le protestantisme canadien-anglais prône une morale puritaine; il prend une position dure et négative devant la nature humaine,

² Lire à ce propos: "The Calvinist-Jansenist Pantomime" dans Second Image de Ronald Sutherland (Toronto, New Press, 1971), p. 61-87. Aussi: la thèse de doctorat présentée à l'Université de Toronto en 1971 par Douglas Tisdall intitulée The Not Unsimilar Face: A Comparative Study of the Influence of Culture, Religion and Locale on French Canadian and English Canadian Poetry.

insistant sur la dépravation et la nature méprisable de l'homme et voyant le monde comme le lieu de tentation par Satan. L'homme dépravé doit justifier son existence sur terre, de préférence par le travail, ce qui produit une contradiction que la protagoniste Eva du roman The Book of Eve (de Constance Beresford-Howe) n'a pas manqué de soulever. Elevée dans la croyance chrétienne et selon le code victorien, Eva note qu'on lui a enseigné d'une part, de " - Posséder, ou bien Réussir, ou quelque chose comme ça. Certes," dit-elle, "je vivais selon ce mode contradictoire, allant à l'église, enseignant, épousant Burt; oui, cela m'a déchirée" (p. 26)^A. Peu importe la contradiction, on s'attend à ce que, pour l'homme, tout soit ardu et exige de l'effort: Plaisir égale péché, et l'on désapprouve l'expression des émotions. Toute célébration de la vie est suspecte; vivre est donc difficile sinon impossible. Que reste-t-il dans cette vie sans joie et sans amour sinon la souffrance et la mort?

Au Canada français, le catholicisme, avec sa base de moralité janséniste, encourage la piété et exalte la souffrance. Puisque tout est corrompu et mauvais sur terre, la vie doit s'orienter vers l'au-delà. On n'approuve que le spirituel, les choses du monde étant marquées par la souillure humaine. L'amour spirituel seul est accepté, l'amour physique ne se justifiant que par le mariage et pour la procréation. Le concept du sacré exclut le corps et le plaisir, plus particulièrement pour la femme;

^A(p. 26) " - Possess, or Prosper, or something like that. Certainly I lived by that contradictory code, going to church, teaching school, marrying Burt; yes, it divided me".

elle est identifiée à l'archétype maléfique d'Eve (Vie, Eros, faute), et pourtant elle doit ressembler à la Vierge Marie (vierge-mère, fils divin, être "sage"). D'où en partie, le dualisme qui sera refusé par les femmes d'aujourd'hui.

Les attitudes culturelles de la société envers la femme en particulier déterminent l'existence d'inégalités fondamentales dans l'éducation, dans le travail et dans l'amour. L'inégalité de la femme est souvent accentuée par l'éducation reçue. Le mouvement qui crée l'image de la femme est un cercle vicieux qui se perpétue. Ce sont les idées préconçues de la société qui prescrivent les limites et la qualité de l'éducation féminine, et cette éducation, à son tour, renforce les idées et assure leur continuité. Comme le dit Eva (dans The Book of Eve de Constance Beresford-Howe): "on ne peut jamais échapper à une éducation vertueuse." (p. 14)^A.

A l'école, Pandora Gothic, jeune héroïne du roman de Sylvia Fraser intitulé Pandora, fait l'expérience de la société contraignante formée par les jeunes filles. A la différence de la société créée par les garçons qui, eux "apprennent à se définir par ce qu'ils font en tant qu'individus", celle des jeunes filles est fondée sur "la réaction des autres" et "sur son statut en tant que membre d'un groupe." (p. 157)^B. Elle est donc, dit la narratrice, "une représentation vraie plutôt que

^A(p. 14) "you can never escape a righteous upbringing."

^B(p. 157) "The boys — unlike the girls — are learning to define themselves, as individuals, by what they can do, rather than as group members, by how others react to them."

symbolique de la société des femmes adultes" (p. 158)^A; société fondée sur les normes énumérées dans le deuxième chapitre du roman³. Jour après jour Pandora doit se faire un chemin à travers un monde parsemé des menues jalousies et de la cruauté de ses semblables..

La protagoniste canadienne-française de l'autobiographie de Claire Martin, Dans un gant de fer, fait à l'école une expérience semblable à celle de Pandora:

A partir du moment où le pensionnat m'imposa la vie commune avec des fillettes [...] je me suis mis [sic] à nourrir une sorte de complexe de dénûment. Comme la plupart des enfants, je luttais contre ce malheur par l'invention, le mythomanie, et comme les mensonges ne coûtent rien j'arrivais très vite à ne plus discerner entre l'incroyable et le vraisemblable. Je me faisais presque toujours pincer car les autres, les heureuses, connaissaient ce que je ne connaissais pas: les frontières du possible. (p. 101)⁴

Encore une fois à la différence du garçon, la jeune fille semble souvent associer la découverte de sa sexualité avec la perte de sa liberté.

³"Standards of social exchange and congress", "standards of dress", "standards of street deportment", "standards of difference", "standards of competition", "standards of decency" ... (p. 33-35).

⁴L'héroïne de Claire Martin ressemble à ce point de vue à Joan Foster du roman de Margaret Atwood, Lady Oracle. Joan est ridiculisée à cause de son obésité. Ainsi par exemple, à l'école de danse, Joan, trop lourde pour évoluer dans le rôle d'un papillon comme les autres jeunes filles, est assignée au rôle d'une boule de naphtaline qui chasse les papillons. Le fiasco à l'école de danse est une parmi d'autres expériences humiliantes que Joan connaît, comme celles des réunions de Jeanettes, "mini-société" prônant les valeurs de la société des adultes. Pour compenser alors, Joan s'évade dans un monde imaginaire, fantastique.

^A(p. 158) "The girls' playground society is a true, rather a symbolic representation of adult female society."

Comme s'en souvient Minn Burge, héroïne du roman de Marian Engel.

The Honeyman Festival:

A Godwin, l'éducation des femmes était strictement pratique. Mais quoi qu'il en fût, il ne lui est jamais venu à l'esprit que les fanfreluches et les poupées de ciré conduiraient aux mystères crus des poils du pubis et du sang dans les culottes et des maris absents et que si c'était le cas et que cela ne lui plut pas il lui serait impossible de pouvoir cacher son moi victorien dans sa chambre pendant 40 ans. Un assez grand nombre d'entre nous vont à l'asile, pensait-elle, et elle se souvenait de sa mère Gertrude debout auprès d'elle lui disant qu'elle devait apprendre comment nettoyer les toilettes, et elle se souvenait de sa révolte. (p. 7)^A

On retrouve une perspective semblable sur l'éducation reçue par les jeunes filles dans les petites villes de l'Ontario dans l'oeuvre d'Alice Munro. Dans Who Do You Think You Are? l'héroïne Rose apprend qu'une femme doit être,

énergique, pratique, douée pour les questions monétaires; elle doit être rusée, habile à négocier, à donner des ordres et à deviner les prétentions des gens. En même temps elle devrait être intellectuellement naïve, enfantine, pleine de mépris envers les cartes, les grands mots et tout ce qui se trouve

^A"In Godwin, the upbringing of women was severely practical. But somehow it had not penetrated to her that frills and wax-looking dolls would lead to the coarse mysteries of pubic hair and blood in the pants and absent husbands, and that if they did, and she did not like it, she would be unable to take her Victorian self up to her room for 40 years. Enough of us go to asylums, she thought and remembered her mother Gertrude standing over her saying she had got to learn to scrub a decent toilet, and herself rebelling "Never!"

dans les livres et pleine d'idées charmantes et confuses, de superstitions, de croyances traditionnelles. (p. 45)^A

D'après le père de Rose, "l'esprit d'une femme est différent [...] Elles croient ce qu'elles ont besoin de croire. On ne peut pas suivre leur pensée [...] Mais elles peuvent se débrouiller d'une façon ou d'une autre, c'est cela leur talent, ce n'est pas dans leur esprit." (p. 45)^B.

Au Canada français la jeune fille a été également soumise à ces conceptions victoriennes de la femme lors de son éducation:

J'ai parlé de l'ère victorienne. Nous savons tous ce que le monde doit à Victoria. Nous étions fort bien placés pour sentir tout le poids de la chose. Ajoutons à cela le "puritan way of life" des Américains et l'influence non négligeable des clercs bretons [...] Et voilà les Québécois, mais combien plus les Québécoises, parqués dans un espace assez mal oxygéné où le romanesque n'avait pas cours.

(Dans un gant de fer, Claire Martin, p. 13)

L'éducation des jeunes filles vise à les préparer à des rôles et à des places qu'elles doivent assumer dans la famille et dans la société. "La Famille", comme le dit le père de Salomé Camaraine, l'héroïne de deux

^A(p. 45) "A woman ought to be energetic, practical, clever at making and saving; she ought to be shrewd, good at bargaining and bossing and seeing through people's pretentions. At the same time she should be naive intellectually, childlike, contemptuous of maps and long words and anything in books, full of charming jumbled notions, superstitions, traditional beliefs."

^B(p. 45) "Women's minds are different [...] They believe what they have to believe. You can't follow their thought [...] But they can manage life in some ways, that's their talent, it's not in their heads."

romans d'Andrée Maillet (Lettres au Surhomme et Le Miroir de Salomé),

"c'est une grande institution! La plus ancienne de l'Humanité." (Le Miroir de Salomé, p. 104). Dans son livre Convergences, Jean Le Moyne a souligné que la puissance de la famille a été surtout prépondérante dans la littérature du Québec:

Je n'espère plus rencontrer chez un écrivain canadien-français la surprise d'une vraie femme. Et pourquoi? Parce que la parenté est arrivée pour ne plus s'en aller. Parce que nous sommes toujours en famille et que notre maudite famille nous réduit tous à la même expérience aliénante. (p. 105)

En tant qu'institution, la famille peut être une situation emprisonnante d'où il est difficile de s'échapper puisque l'on y est né et qu'on éprouve parfois pour elle, malgré tout, une certaine tendresse. Néanmoins, la femme qui est mère de famille et/ou maîtresse de maison risque de devenir la "prisonnière" de ses enfants et de sa maison. Celle qui est l'épouse du chef de famille peut devenir la servante de l'homme et des ambitions masculines. Même la femme qui est célibataire peut devenir prisonnière dans son rôle de fille. La famille est donc dans une large mesure une structure sociale responsable de l'emprisonnement de la femme qui s'y trouve contrainte à jouer certains rôles comme ceux de la mère, de l'épouse ou de la bonne fille, ainsi qu'on le verra plus en détail dans la deuxième partie de ce chapitre. Mais la famille fait partie d'une unité plus enveloppante, celle de la société. Le milieu social enferme la femme dans des rôles "respectables" et l'oblige à porter des masques ou à cacher d'une manière ou d'une autre, l'autre partie d'elle qui jouerait volontiers des rôles moins "acceptables". La société établit les normes, qu'on

soit d'accord ou non avec celles-ci. Elle détermine également le système des valeurs et dicte le code moral. En tant que membre d'une famille et membre de la société la femme finit par adopter leurs valeurs, et, sans s'en apercevoir, devient sa propre prison en refusant d'être elle-même, en refoulant sa vraie nature et en suivant comme guide les normes du système au lieu des siennes. En notant ce phénomène dans son livre Survival⁵, Margaret Atwood écrit que l'héroïne du roman canadien a incarné les valeurs de sa culture à un tel point qu'elle est devenue sa propre prison.

Si donc, comme on le verra plus loin, certains éléments particuliers de sa situation (famille, position socio-économique, carrière etc.) font que la femme perd sa personnalité ou s'éloigne d'elle-même, il faut reconnaître qu'elle aussi se construit des barrières qui la séparent progressivement de son être véritable et la mènent à une sorte de schizophrénie (comme le dit une des héroïnes, Stacey MacAindra, dans Ta Maison est en feu de Margaret Laurence), ou à un dédoublement. Le phénomène de dédoublement réapparaît dans un bon nombre de romans féminins après 1960; il exprime l'idée de la femme en rupture avec elle-même, la femme séparée de son moi, aliénée de sa vraie nature. Le motif du Double (connu parfois aussi comme "Doppelganger", Jumelle, Autre, Animus) transparaît à travers toute la littérature; on le retrouve dans les contes, dans les romances

⁵Toronto, Anansi, 1972. (p. 209): "These heroines have internalized the values of their culture to such an extent that they have become their own prisons."

et dans la fiction romanesque⁶. Ce qui est intéressant dans la littérature féminine, plus particulièrement dans celle de nos jours, c'est que le Double surgit comme une présence dans la psyché; il peut se manifester ou rester latent, mais il est là et il représente la vie non-réalisée, le côté méconnu de la nature. Le rapport de la femme avec son double peut être un rapport de conflit, de fascination, de pitié, de répulsion, de peur et parfois, mais rarement, de coopération⁷. La présence du double provoque différentes réactions: "des sentiments d'emprisonnement ou d'immobilité, le désaccord entre l'apparence et la réalité, l'impression de connaissances secrètes, non partagées, l'ambivalence à l'égard de l'identification avec l'Autre, la mort ou la destruction du côté inconnu de soi"⁸. Le Double comme un spectre qui marque la distance entre l'actuel et le potentiel, comme un indice du conflit et du pouvoir, est donc une image qui réapparaît dans les textes romanesques depuis 1960. Un des meilleurs exemples de dédoublement parmi les romans traités dans la présente étude se trouve dans les trois romans de Michelle Guérin: Les

⁶ Voir l'article de Jean Mallinson, "The Double in Twentieth Century Women's Poetry", dans Atlantis, vol. II, no 2, printemps 1977 (Part I), p. 95-110.

⁷ Dans "The Double in Twentieth Century Women's Poetry" de Jean Mallinson, p. 95: "The relation with the Double can be one of conflict, fascination, pity, repulsion, fear, sometimes, though rarely, co-operation."

⁸ Ibid., p. 99: "feelings of imprisonment or immobility, the discrepancy between appearance and reality, the sense of secret, unshared knowledge, ambivalence about identification with the Other, the death or destruction of the unmanifest self".

Oranges d'Israël, Le Sentier de la louve et Onyx; ces ouvrages illustrent très clairement la femme dédoublée.

La Femme dédoublée

*"Je marche à côté de moi"*⁹

Dans son oeuvre Michelle Guérin développe délibérément l'idée de la femme dédoublée. Claire, la protagoniste des deux premiers ouvrages, Les Oranges d'Israël et Le Sentier de la louve¹⁰, se transforme de femme-au-foyer stéréotypée en hippie révoltée au fur et à mesure qu'elle découvre en elle un double. Femme "raisonnable" qui a toujours un but, Claire a toujours cherché à donner un sens à toute chose. Ainsi, même l'unique élément fantaisiste de sa vie conjugale, les oranges provenant d'Israël que son mari pèle en forme de fleur chaque matin au petit déjeuner, sont achetées par Claire, non par pur caprice, mais pour servir une cause politique, car elle a besoin de donner un sens à tous ses actes, "si humbles soient-ils. Autrement la vie n'est pas supportable." (Oranges, p. 81). Claire tient à sa vie de femme au foyer qui lui crée une raison d'être et qui donne un sens à son existence. Aussi est-elle devenue, comme le dit Edith (l'autre personnage important dans le roman) "une petite bourgeoise popote accrochée au statu quo sans savoir vraiment pourquoi, et n'ayant rien d'autre dans la tête que la maison propre, le linge net et les bons repas." (Oranges, p. 104); "vous êtes pleine de

⁹ Tiré du poème "Accompagnement" de Saint-Denys Garneau, dans Poèmes choisis, Montréal, Fides, 1970, p. 59.

¹⁰ Lorsque les citations sont prises dans ces deux romans, ceux-ci seront identifiés par les mots Oranges (pour Les Oranges d'Israël) et Sentier (pour Le Sentier de la louve.)

barrières," constate Edith, "vous ne vous évadez pas, mais vous vous faites prisonnière. Votre bonne éducation de bourgeoise vous a mis des boulets aux pieds." (Oranges, p. 110). Ce qu'Edith dit est vrai de la Claire du début de l'histoire; maîtresse de maison bourgeoise par excellence, Claire ne vit que pour son mari et ses enfants. Mais au cours des deux romans elle découvre en elle une autre femme; c'est son double. L'émergence de ce dernier est soulignée par l'auteur qui fait de nombreuses références au phénomène de dédoublement. Claire est d'abord consciente d'un "moi obscur" (Oranges, p. 10), encore ignoré mais avec lequel elle est "profondément d'accord." C'est le regard de son mari qui, le premier, lui suggère l'existence d'un "double inconnu"; Claire en est la première intriguée. Ce nouveau moi, cette Claire "sombre, calculatrice, hypocrite, peut-être méchante" (Oranges, p. 12) la fascine, et seule, elle s'applique à retrouver cet autre reflet d'elle-même qui la trouble. C'est dans son miroir qu'elle l'entrevoit pour une deuxième fois: "Oh! Je me regarde vite au miroir. Suis-je donc si perfide, si méchante, moi la douce, la soumise Claire?" (Oranges, p. 14); "Je me suis dédoublée, une Claire parfaite maîtresse de maison et l'autre, sa rivale, qui réfléchit éperdument à ce climat mauvais perçu et ressenti sans pouvoir l'analyser." (Oranges, p. 85). Claire doit finalement admettre l'existence de l'autre femme en elle, "la ténébreuse, la vénimeuse" (Oranges, p. 42), et en même temps reconnaître que "la lutte est inégale entre les deux Moi." (Oranges, p. 47). Dans Le Sentier de la louve Claire ne se reconnaît plus; à sa place une autre femme semble avoir jailli, "dure, calculatrice, acharnée, parfois méchante." (Sentier, p. 15). Se sentant étrangère à elle-même

ne voulant pas se reconnaître, Claire cherche plutôt à se fuir, mais elle apprend que c'est impossible. C'est ce que découvre aussi la protagoniste du troisième roman de l'auteur, Onyx, où l'idée de dédoublement, représentée par les jumelles Delphine et Marika, en constitue le fond. Les jumelles évoquent "ce mystère du dédoublement des premières cellules" sans lequel elles auraient été chacune un "je", "être unique". (Onyx, p. 67).

Autrefois les deux sœurs s'amusaient à confondre leurs maris en échangeant leurs vêtements et leurs bagues. Mais, dans un accident, l'une des jumelles meurt et l'autre devient amnésique. Cette dernière ne sait plus si elle est la femme d'André et la mère de Renaud ou bien si elle est la femme de Daniel et la mère de Thierry. Les deux hommes, comme les deux enfants, sont aussi différents que Delphine et Marika étaient semblables. André et Daniel sont "deux univers. Deux îles. L'une [André] de rocs sombres où chaque pas fait mal aux pieds nus. L'autre [Daniel] blonde de sable et de soleil où tout est doux" (Onyx, p. 82). Semblables à leurs pères respectifs, Renaud est "le négatif, le retiré, le froid" alors que Thierry est "le positif, la chaleur, le contact." (Onyx, p. 113). Ignorant si elle est Delphine ou Marika, l'héroïne rentre avec André, "chez elle", mais elle s'y sent "une étrangère, une invitée mal à l'aise attendant de repartir chez elle." (Onyx, p. 35). Elle se sent beaucoup mieux chez Daniel et plus attirée par lui que par son soi-disant mari. Les doutes de Delphine-Marika se transforment en angoisse; l'héroïne devient "bien fragile [...] Une porcelaine. Un vase de cristal fin, on voit au travers." (Onyx, p. 147). "Tout le monde voit", dit-

la protagoniste, "sauf moi. Je suis opaque et miroitante comme l'opale. Comme l'onix" (Onyx, p. 147).. La crise de dédoublement mène éventuellement à l'émergence d'une troisième femme qui n'est ni Delphine, ni Marika, mais bien Onyx.

Michelle Guérin développe donc de façon évidente l'idée de dédoublement. Chez d'autres romancières canadiennes le dédoublement est moins le fil conducteur du roman que l'idée sous-jacente; parfois il n'est mentionné que par quelques phrases significatives, mais le phénomène revient trop souvent pour qu'on puisse l'ignorer. Dans Une Forêt pour Zoé de Louise Maheux-Forcier, Zoé est jusqu'à un certain point le double de Thérèse la protagoniste; celle-ci se sent "non pas multipliée, mais divisée en chacune de [s]es contradictions qui avait aspiré à une vie différente" (p. 119). "Je deviens quelqu'un d'autre," remarque Thérèse, "quelqu'un que je ne connais pas. Je m'absente de moi-même [...] je me définis à l'envers." (p. 145). Dans un autre roman de l'auteur, L'Île joyeuse, la protagoniste Isabelle est encore jeune quand elle fait l'expérience du dédoublement: "J'étais devenue une autre personne. Je ne pensais plus seulement à faire de la musique. Quelqu'un était entré dans ma vie, qui m'avait dédoublée." (p. 81).

Dans La Femme de Loth de Monique Bosco, l'héroïne Hélène dit qu'elle sera "double jusqu'à la fin." (p. 263). Dans Emmanuelle en noir de Suzanne Paradis, Hildegarde, mère d'Emmanuelle, a "la sensation confuse que deux femmes agissaient ensemble" dans sa fille (p. 38). Mère et fille illustrent le dédoublement dans le roman Le Temps des jeux de Diane Giguère; la fille Céline cherche à détruire l'autre moi qui l'habite,

l'image de sa mère dont elle craint de devenir le double (p. 10); la mère Jeanne vit le drame du dédoublement sur la scène au théâtre, où elle cherche à ne plus être "Jeanne, une mère" (p. 99) mais à devenir Ophélie.

Selon Elisabeth, la protagoniste de Kamouraska d'Anne Hébert, "c'est peu d'avoir une double vie [...] Le plus difficile serait d'avoir quatre ou cinq existences secrètes, à l'insu de tous (p. 75); il faut se dédoubler franchement. Accepter cette division définitive de tout [s]on être." (p. 196). Elisabeth explore à fond "le plaisir singulier de faire semblant d'être là" et elle apprend à s'absenter de ses paroles et de ses gestes, (p. 196). Poussé à ce point-ci le dédoublement menace d'aboutir à la désincarnation, à la négation non seulement du moi intérieur mais encore du moi physique. L'auteur revient à l'idée de dédoublement dans son roman le plus récent, Les Enfants du sabbat, où la protagoniste Soeur Julie a comme double la petite fille de la cabane: "Tu me ressembles comme une goutte d'eau. Tu es moi et je suis toi." (p. 32). Fille et femme ne sont qu'une seule et même personne. Dans Le Portique de Michèle Mailhot, la protagoniste Soeur Josée discerne elle aussi, un double en elle: "Je suis double: un esprit épris de beauté et un corps séduit par le désordre. Le combat s'est installé à demeure" (p. 90).

Comme on l'a remarqué, le dédoublement peut atteindre à la schizophrénie. Dans Ta Maison est en feu de Margaret Laurence, l'héroïne Stacey MacAindra, s'adressant à elle-même, ou plutôt, à un moi intérieur parlant au moi extérieur, dit, avec une certaine ironie, il faut le reconnaître:

Je ne suis pas celle que vous voyez. (p. 80),

Ne pense pas — c'est un ordre. De qui? De moi?
Et qui es-tu? Un de tes autres moi. Au secours,
je suis schizophrène. (p. 120)

Ce genre de dialogue avec soi-même est typique des personnages de Laurence et on le retrouve chez les protagonistes de ses autres romans: chez Hagar de L'Ange de pierre, chez Rachel de A Jest of God, chez Morag de The Diviners. Morag, par exemple, exprime le sentiment "d'être séparée d'elle-même [...] [et d'être] incapable de parler de ce sentiment à qui que ce soit." (p. 263)^A.

Le dédoublement prend une allure un peu plus légère voire comique dans Lady Oracle, roman de Margaret Atwood, où l'héroïne Joan Foster, alias Louisa K. Delacourt, mène une vie double, étant tout à la fois poète célèbre et auteur qui écrit en secret des histoires d'amour. Le thème du dédoublement est aussi présent à même celui de l'obésité chez Joan jeune fille qui cache à l'intérieur d'elle-même une femme mince et réussie.

L'idée du dédoublement se trouve concrétisée par l'image du miroir qui abonde dans les romans féminins. D'autres images et thèmes qui y sont associés comprennent le masque et le maquillage, le jeu et le théâtre. Ceux-ci sont surtout susceptibles de se présenter dans des romans où la protagoniste est actrice (L'eau est profonde de Diane Giguère; Who Do You Think You Are d'Alice Munro) ou intéressée au monde du

^A(p. 263) "being separated from herself [...] unable to speak of this feeling to anyone."

théâtre et du cinéma (La Femme de Loth de Monique Bosco; The Honeyman Festival de Marian Engel). Mais l'image qui revient le plus souvent est celle du miroir, et elle donne lieu au phénomène de la femme-miroir.

La Femme-Miroir

*"Mirror, Mirror on the wall
Who's the ugliest of us all?"*

*Miroir, miroir, dis-moi
Qui est là plus laide?¹¹*

Le fait de se regarder dans le miroir rappelle le statut de la femme comme créature de reflet dont la valeur est jugée par les yeux des autres. L'assurance ou le désespoir de la femme dépendent de l'image attrayante ou répulsive que lui renvoie le miroir. Certaines protagonistes sont tellement dépourvues du sens de leur identité qu'elles sont surprises de se voir reflétées dans le miroir. Rachel Cameron (A Jest of God de Margaret Laurence) par exemple, s'étonne chaque fois qu'elle voit son image dans la glace car, croit-elle: "Les femmes comme moi sont un anachronisme. Nous n'existons plus. Et pourtant je regarde dans le miroir et je vois que je suis là. Je suis en quelque sorte un fait et une fantaisie. Mon sang coule présentement dans mes veines ce qui est une

¹¹ Jeu sur le refrain paraissant dans le conte Blanche Neige (Snow White).

surprise autant pour moi que pour n'importe qui." (p. 117)^A. Les femmes-protagonistes se regardent dans le miroir pour mieux se saisir, et, le plus souvent, pour mieux se critiquer. Ceci permet d'observer un autre phénomène intéressant dans le roman féminin après 1960: c'est celui de la femme qui se considère laide. Le phénomène renverse l'idée du conte de Blanche Neige où la Reine se regarde tous les jours dans le miroir et à qui elle demande quelle est la plus belle femme de la terre. Le miroir lui répond que c'est elle-même, la Reine, jusqu'au jour où Blanche Neige est devenue plus belle que la Reine. A la différence du conte, les héroïnes des romans féminins canadiens depuis 1960, semblent se regarder dans le miroir pour voir si elles sont les plus laides des femmes. Elles posent un oeil très critique sur elles-mêmes. Hagar, vieille protagoniste de L'Ange de pierre de Margaret Laurence, roman où les personnages sont souvent décrits avec des images d'animaux et de bêtes, se présente comme "une vieille jument" (p. 36), "énorme" (p. 277), "une vieille femme folle, imbécile, idiote?" (p. 179):

Je jette un regard de côté dans le miroir et j'aperçois un gros visage couperosé, comme si on y avait tracé des lignes avec un crayon rouge. Le fond de la peau est de ce blanc d'argent qu'on imagine être celui des ondines qui vivent sous l'eau où jamais le soleil ne parvient. Sous les yeux, deux ombres noires. Les cheveux qui, par droit de naissance, devraient être noirs, sont du blanc jaunâtre des toiles qu'on a rangées dans une cave humide pendant des années. (p. 87)

^A(p. 117) "Women like me are an anachronism. We don't exist any more. And yet I look in the mirror and see I'm there. I'm a fact of sorts, a fantasy of sorts. My blood runs in actual veins, which is as much of a surprise to me as to anyone."



En insistant sur la laideur de son corps, la femme conteste l'importance de la beauté féminine qui est un indice de la valeur attachée au corps comme objet sexuel, ce dernier suffisant en lui-même à assurer l'avenir d'une femme, à établir sa raison d'être. Elle cherche une raison d'être ailleurs que dans la beauté physique ou dans la jeunesse qui y est liée. Ainsi elle se déclare laide et vieille. Cette attitude est surtout évidente chez les personnages de Marian Engel.

Sarah Porlock, héroïne de Sarah Bastard's Notebook, premier roman de l'auteur, est vue par les autres comme "merveilleuse, brillante, intelligente, magnifique [...] la lumière de toutes nos vies, chérie de tout le monde, tout ce qu'une femme devrait être et, en plus, elle a son doctorat." (p. 34)^A. Mais Sarah elle-même se voit tout autrement et elle utilise d'autres mots assez peu flatteurs pour se décrire:

Je sue et je pue l'alcool, je sens mauvais et je me sens humaine plutôt que féminine. Jè vis dans un chaos de Kleenex, de journaux, de chats, de pots en argile, de photos et de poussière. (p. 88)^B

^A(p. 34) "wonderful, bright, intelligent, gorgeous Sarah, the light of all our lives, universal favorite, everything a woman should be and a Ph.D. to boot."

^B(p. 88) "I ooze, booze, stink, feel human rather than feminine, live in a welter of Kleenex and newspaper, cats, clay pots, pictures of people, dust."

Grasse, plaignarde, ma propre crasse, la nicotine, la bière, les mots douteux. Détestée parce que femelle, non-conformiste, prétentieuse, intellectuelle, libre, dévergondée, nudité affriolante. (p. 22)^A

Sarah n'a que trente ans mais elle se considère déjà vieille, "incroyablement vieille" (p. 76)¹², comme si pour elle, la vie s'était tirée à sa fin et elle ne s'attendait plus à rien de son existence.

Le deuxième roman d'Engel, The Honeyman Festival, débute par une description de l'héroïne Minn dans son bain contemplant son corps déformé par sa quatrième grossesse. Minn se considère "laide, laide et velue avec des bourrelets de graisse." (p. 3)^B. Dans un roman subséquent, Joanne, Engel présente une autre femme qui pose également un regard sans pitié sur elle-même: "Mon nom est Joanne et je suis presque aussi grande que Bill même si j'ai une taille de bouteille de Coke entre deux âges." (p. 15)^C.

Les personnages féminins de Margaret Laurence ont également tendance à se considérer comme dépourvus d'attrait. Rachel Cameron (dans

¹² Il en est de même pour Hélène de La Femme de Loth de Monique Bosco, qui à l'âge de quarante ans se voit "si vieille, démunie, fragile à l'excès." (p. 16).

^A (p. 22) "Fat, self-pity, my own unwashedness, nicotine, and beer, spawned words. Hated because female, nonconformist, self-important, intellectual, free, fucking, undressed-gorgeous."

^B (p. 3) "ugly, ugly and hairy with it; rippled with fat."

^C (p. 15) "My name's Joanne and I'm nearly as tall as he is, even if I do have a figure like a middle-aged Coke bottle."

A Jest of God) fait une autocritique sévère d'elle-même, jugeant son corps trop grand et maigre. Elle est gauche et mal à l'aise dans sa peau comme si son corps ne cadrait pas avec la femme qui s'y trouve. Sa soeur Stacey (dans Ta Maison est en feu) se juge sans pitié elle aussi, et ne se trouve ni jolie ni cultivée. Quand elle regarde dans le miroir c'est pour se critiquer et sans indulgence: "Avant, j'avais un petit creux sur le côté des fesses, un petit espace concave [...] mais ça n'y est plus. Le creux a été comblé par une lente accumulation de chair. Pas de chair, de graisse. G-r-a-i-s-s-e." (p. 24).

On voit qu'à plusieurs reprises la femme se dépeint non seulement comme laide et vieille mais aussi comme obèse. Dans les romans canadiens-anglais surtout, l'idée de l'obésité sert à exprimer l'emprisonnement de la femme qui se sent enfermée dans son corps. Eva, l'héroïne de The Book of Eve (de Constance Beresford-Howe) énonce très bien cette idée lorsqu'elle dit que sa chair "graisseuse, large et lourde" est "une autre prison" qu'elle promène avec elle, comme si "toute cette graisse était une espèce de déguisement." (p. 16)^A. Dans Lady Oracle Margaret Atwood aussi a recours à cette idée d'obésité comme signe de la femme emprisonnée. Son personnage de Joan Foster est obèse de l'enfance à l'adolescence, période de sa vie où elle est comme prisonnière dans la maison familiale et dans le milieu conservateur où elle habite. Mais en échappant à sa situation emprisonnante, elle se libère aussi de

^A(p. 16) "fat, loose, heavy flesh like another prison I still lug around."

After a while I came to feel as if all this fat were a sort of disguise.

l'obésité. On retrouve le même thème dans Crackpot (d'Adele Wiseman). L'héroïne Hoda, une prostituée sympathique, est obèse depuis sa jeunesse. Si on enlevait toute la graisse à Hoda on saurait "ce qu'elle était vraiment, sous le maléfice de la graisse auquel elle ne pouvait pas se soustraire et de la mollesse qu'elle ne pouvait pas maîtriser, semblable à la Princesse Grenouille, à la belle et la bête et au Vilain Caneton et à Cendrillon aussi." (p. 36)^A; "elle serait à même de devenir son vrai être, et tout le mal qu'elle ressentait parfois à l'intérieur serait liquidé." (p. 89)^B.

Il est à remarquer que les femmes qui se reconnaissent laides, vieilles et obèses, sont plus nombreuses dans les romans féminins canadiens-anglais que dans les romans québécois. Dans ces derniers la femme a plutôt tendance à se voir belle. Claire, protagoniste de deux romans de Michelle Guérin par exemple, s'estime jolie et elle fait tout pour le rester. Il faut croire que ses efforts ne sont pas inutiles, puisque son mari, en dépit de sa passion pour la hippie Edith, ne cesse de jeter à sa femme des regards admirateurs que celle-ci cueille au passage (p. 113), et que Sylvain Ducas, ce parfait "homme du monde" (p. 114), ce "grand voyageur devant l'Eternel" (p. 113) la repère parmi la foule. On

^A(p. 36) "would know what she was really like, under the spell of fat she couldn't escape and sloppiness she couldn't control, like the Frog Princess and Beauty and the Beast and the Ugly Duckling and Cinderella too."

^B(p. 89) "she would somehow be able to become her true self, and all the badness she sometimes felt, inside and out, would wash away."

peut remarquer la beauté d'autres héroïnes dans des romans québécois: Emmanuelle d'Emmanuelle en noir de Suzanne Paradis; Soeur Julie des Enfants du sabbat d'Anne Hébert; Salomé Camaraille et sa cousine Ursule dans les romans d'Andrée Maillet. En affirmant la beauté de leurs personnages, ces romancières canadiennes-françaises semblent lancer un défi à ceux qui voient dans le corps féminin un mal nécessaire, une chose sale et dégoûtante, comme le leur ont enseigné la tradition et la morale janséniste. Mais leurs héroïnes ne sont pas conscientes de leur beauté de la même façon que les héroïnes canadiennes-anglaises le sont de leur laideur¹³. Ceci m'amène à constater une différence intéressante entre les romans féminins québécois et canadiens-anglais. Dans ces derniers il y a une conscience claire et nette du physique, plus particulièrement, de la laideur, des désirs et des besoins du corps. Dans les romans féminins québécois l'accent n'est tout simplement pas mis sur ces aspects du corps féminin. Cependant, comme on l'a vu dans l'introduction, les romancières québécoises relient le corps de la femme à l'acte d'écrire et à toute la question de l'écriture féminine. Les romancières canadiennes-anglaises en revanche, n'insistent pas sur un tel rapport. Du côté québécois donc, le corps féminin est mis en cause dans le registre de la théorie critique et romanesque alors que du côté canadien-anglais, il joue un rôle dans le récit romanesque en un sens bien concret. Comment expliquer un tel

¹³ Il y a des exceptions à ce qui paraît être ici une règle: ainsi Willie Doyle (dans A Population of One de Constance Beresford-Howe) et Marian McAlpin (dans The Edible Woman) de Margaret Atwood) sont toutes deux jolies femmes; en revanche, plusieurs personnages féminins de Marie-Claire Blais, notamment ceux de La Belle Bête, sont plutôt laids.

phénomène? Est-ce la conséquence de la tradition qui, au Québec, préférerait ignorer la réalité physique du corps féminin? Les femmes-écrivains québécoises ont-elles réussi par leurs efforts à affirmer l'être physique féminin, ou celui-ci est-il simplement passé de l'existence impure et ignoble à l'existence purement intellectuelle? En soulevant cette question, il faut faire remarquer que l'invocation au corps pour expliquer la "différence" dans une définition même de théorie implique déjà un dépassement du niveau éthéré, purement "intellectuel". Néanmoins, il reste que les écrivains féminins canadiens-anglais ont recours à l'être physique de la femme de façon bien terre à terre, décrivant ses fonctions, ses malaises, ses forces et ses faiblesses; ces aspects n'apparaissent que rarement dans les romans des auteurs féminins québécois. Or ce rôle différent joué par le corps dans les oeuvres féminines canadiennes peut être rattaché à une autre différence générale et capitale entre les romans féminins du Québec et ceux du Canada anglais. Il semble qu'en général le roman féminin québécois mette moins l'accent sur le cadre physique, concret ou extérieur de l'histoire romanesque; cela vaut pour l'espace aussi bien que pour le temps. Alors que dans le roman féminin canadien-anglais il y a un plus grand souci de la description du lieu et du temps de l'action, en un mot, de la "situation" de la protagoniste, dans le roman féminin québécois ces renseignements semblent moins

7

importants¹⁴. Le temps et l'espace sont souvent imprécis, non fixés, baignés d'une atmosphère onirique et irréelle. Les problèmes du corps féminin sont traités au plan de la technique ou de la théorie romanesque; la beauté ou la laideur physiques font partie d'une vue d'ensemble, d'une vision du monde, plutôt que de la perspective plus étroite d'un personnage donné. Ainsi Céline (dans Le Temps des jeux de Diane Giguère) trouve le monde laid, tandis que pour Sarah Forlock (dans Sarah Bastard's Notebook de Marian Engel), c'est son corps qui est laid, vieux et gras. On va retrouver ces traits particuliers (optique plus concrète, directe,

¹⁴ Dans son article "Crusoe and the Precious Kingdom; Fables of our literature", dans Journal of Canadian Fiction, vol I, no 2, printemps 1972, (p. 58-64), Clara Thomas soutient que: "the fact remains that English Canadian fiction has been dominated by a linear, male-oriented structure and French-Canadian by a byclic and female oriented one." (p. 62).

Andrew Scott note dans sa thèse de maîtrise intitulée Margaret Atwood: A Critical Appreciation, présentée à l'Université du Nouveau Brunswick, 1975, p. 187:

"It is fascinating to note that so many of the contemporary writers who are drawn to mythopoeicism as they struggle to humanize the irrational and negative elements of consciousness are women. The sensitivity with which writers like MacEwan, Atwood, Sheila Watson, Jay MacPherson, Marie-Claire Blais, and Phyllis Webb transform and give voice to the emotional aspects of the subconscious, and the support such voices receive from the reading public, reinforces the proverbial conviction that women have a special gift for this kind of activity, that on some level their emotional world is more unified, offers easier access to symbolic representations than man's fragmentary emotional scraps. But, of course, one can be shot for generalisations of this kind, and it is plain that Canadian women writers are making an extraordinary impact on every facet of literary activity. It is also plain that many of the writers — Alice Munro and Miriam Waddington to name just two — do not make extensive structural use of archetypal patterns and work best in realistic modes."

enracinée dans une réalité familière et quotidienne dans le roman féminin canadien-anglais; optique plus "onirique", "fluide", dans le roman féminin québécois) à propos d'autres questions comme celles de la mort ou du retour sur le passé.

Une attitude qui se retrouve toujours dans le roman féminin, aussi bien québécois que canadien-anglais, est celle de la honte devant le corps, attitude qui procède de la valorisation de l'esprit aux dépens du corps. Dans Laure Clouet d'Adrienne Choquette, cela est bien évident:

Autrefois, devant sa poitrine déjà ronde qui luttait contre des soutiens-gorge assassins, Laure entendait sa mère gémir: "Dire que sans le savoir, tu donnes peut-être de mauvaises pensées aux hommes!" Alors l'adolescente se prenait à haïr son corps trop sain au sang bondissant et rêvait obscurément de quelque mutilation comme on lui avait raconté que les saintes en pratiquaient sur elles. (p. 130)

Pour Del Jordan (dans Lives of Girls and Women d'Alice Munro) la simple pensée d'être nue la frappe de honte et lui crispe l'estomac: "je me sentais outragée, frénétique et humiliée d'une façon si insupportable que c'en devenait presque exquis." (p. 36)^A. Quand les garçons à l'école lui chuchotaient des obscénités, Del ressentait qu' "être fait de chair, c'était une humiliation." (p. 48)^B: "Les choses qu'ils vous disaient vous enlevaient la liberté d'être ce que vous désiriez

^A(p. 36) "I felt outraged, frantic, unbearably, almost exquisitely, humiliated."

^B(p. 48) "To be made of flesh was humiliation."

être, vous réduisaient à ce qu'ils voyaient, et cela, évidemment, suffisait à les remplir de dégoût." (p. 98)^A.

Mal à l'aise avec elle-même la femme trouve son inquiétude accentuée par sa situation vis-à-vis de sa famille, de son mari de toute personne tenant le rôle de ce que Margaret Atwood appelle "la sorcière". Cette dernière fait partie d'un modèle que Margaret Atwood comme critique a proposé dans son livre Survival pour décrire la femme dans la littérature canadienne. Sous le nom de "syndrome de Rapunzel" Margaret Atwood propose le paradigme de ce qui se vérifie dans les romans réalistes portant sur des femmes "normales", comme elle dit; et ce patron n'est certes pas exclusif aux littératures canadiennes, ajoute le critique¹⁵.

Le "syndrome de Rapunzel" comporte quatre éléments: "la protagoniste Rapunzel; la méchante sorcière qui emprisonne Rapunzel et qui est habituellement sa mère ou bien son mari, et parfois son père ou son grand-père; la tour dans laquelle elle est enfermée (qui représente les attitudes de la société, le plus souvent symbolisées par le foyer et par les enfants que la société lui défend d'abandonner); le libérateur, un beau

¹⁵"The Rapunzel Syndrome, [...] seems to be a pattern — not just a Canadian pattern — for "realistic" novels about "normal women." (p. 209).

^A (p. 98) "The things they said stripped away freedom to be what you wanted, reduced you to what they saw, and that, plainly, was enough to make them gag."

prince de peu de solidité mais qui fournit une évasion temporaire"¹⁶. Dans le conte original, explique le critique, le libérateur est une solution aux problèmes de la protagoniste, la sorcière est vaincue et Rapunzel s'échappe de sa prison et vit heureuse jusqu'à la fin de ses jours. Cependant, dans le syndrome, le libérateur apporte peu d'aide et Rapunzel est condamnée à rester dans la tour et à apprendre à s'en accommoder¹⁷. Il est certain que ce syndrome de Rapunzel que Margaret Atwood dégage d'un conte de fée, ne peut pas rendre compte de la situation de toutes les héroïnes du roman féminin après 1960, mais le modèle sera bien utile dans la deuxième partie de ce chapitre où on examine de plus près plusieurs situations qui, pour des raisons que l'on connaît maintenant, créent chez la femme un sentiment d'emprisonnement.

¹⁶"In the Rapunzel Syndrome there are four elements: Rapunzel, the main character; the wicked witch who has imprisoned her, usually her mother or her husband, sometimes her father or grandfather; the tower she's imprisoned in — the attitudes of society symbolized usually by her house and children which society says she must not abandon; and the Rescuer, a handsome prince of little substantiality who provides momentary escape."

¹⁷M. Atwood, Op. Cit., p. 209: "Rapunzel is in fact stuck in the tower, and the best thing she can do is learn how to cope with it."

CHAPITRE I: PARTIE II

On pend le mâle, on
enferme la femelle, toutes
les prisons sont bonnes pour
elle, mais la mort a trop de
dignité.

L'été sera chaud, Suzanne
Paradis, p. 165.

The woman I am
is not what you see
I'm not just bones
and crockery

the woman I am
knew love and hate
hating the chains
that parents make

longing that love
might set men free
yet hold them fast
in loyalty

the woman I am
is not what you see
move over love
make room for me

"The Unquiet Bed", Dorothy
Livesay¹

Avec ce qu'on a appris dans la première partie de ce chapitre sur la situation de la femme dans le roman féminin canadien en général, on peut maintenant examiner plus en détail le cas de quelques héroïnes en particulier. Pour ce faire on se sert du modèle décrit par Margaret

¹Dans Collected Poems, Toronto, McGraw-Hill Ryerson Ltd., p. 292.

Atwood, à savoir, "le syndrome de Rapunzel", selon lequel la femme du roman canadien est, comme Rapunzel, enfermée dans une "tour".

Il est possible de trouver dans plusieurs romans féminins postérieurs à 1960, des références explicites à Rapunzel. Dans L'eau est profonde de Diane Giguère par exemple, Nathalie rêve à Rapunzel, "emprisonnée à l'étage supérieur d'une tour et qui, sur l'ordre de sa gardienne, la sorcière, laissait tomber ses cheveux jusqu'au sol." (p. 36). La protagoniste de The Diviners (de Margaret Laurence) compare l'édifice qu'elle habite avec son mari, le professeur Skeleton, à la tour de Rapunzel: "Peut-être que le mot *tour* serait plus juste que celui d'appartement. Tour Crestwood [...] Crête de quoi? Et pas le moindre signe d'une forêt. Qui choisit ces noms? C'est certainement une tour cependant. La tour solitaire. Je dramatise. Rapunzel, Rapunzel, laisse tomber tes cheveux. Tes longs cheveux noirs et non pas des vagues blondes. Qui diable peut laisser tomber ses cheveux ici?" (p. 255)^A. La comparaison entre la tour de Rapunzel et l'appartement luxueux de l'héroïne est bien évidente dans A Casual Affair de Sylvia Fraser qui décrit son oeuvre comme un conte de fée moderne. La protagoniste Audrey dans Monodromos (maintenant connu sous le titre One Way Street) de Marian Engel, trouve une certaine sécurité

^A(p. 255) "Maybe *tower* would be a better word for the apartment. Crestwood Towers [...] Crest of what? And not a wood in sight. Who thinks up these names? A tower it certainly is, though. The lonely tower. Self-dramatization. Rapunzel, Rapunzel, let down your hair. Your long *straight black* hair, not golden waves. Who the hell could let their hair down here?"

dans la tour: "Je suis Rapunzel, enfermée dans ma forteresse [...] Je suis prisonnière mais je suis aussi saine et sauve." (p. 140)^A.

On retrouve donc des références explicites à Rapunzel dans le roman féminin canadien depuis 1960, mais il n'est pas nécessaire que ce personnage soit nommé pour que le syndrome soit présent; Rapunzel peut porter différents noms: Minn, Stacey, Joanne, Laure, Rachel, Eva, Hagar, Hélène etc.² Peu importe son nom, la femme est prisonnière dans une tour dont le geôlier est une sorcière représentée par le mari, la mère et parfois le père ou le grand-père de la femme.

Dans son explication du syndrome de Rapunzel, Margaret Atwood suggère que le mari est une sorcière potentielle qui garde la femme emprisonnée dans une tour, celle-ci symbolisée par la maison et les enfants qu'il lui est défendu d'abandonner. Margaret Atwood met en doute l'existence, dans la littérature canadienne, de femmes menant une vie normale de femme mariée et elle cite les cas de Minn Burge dans The Honeyman Festival de Marian Engel et de Stacey MacAindra dans Ta Maison est en feu de Margaret Laurence: "Ni l'une ni l'autre ne semble jouir beaucoup de la vie, leurs enfants étant un passif ou une inquiétude, cependant que

² L'énumération suivante des romans procède d'après l'ordre d'apparition des noms: The Honeyman Festival de Marian Engel; Ta Maison est en feu de Margaret Laurence; Joanne de Marian Engel; Laure Clouet d'Adrienne Choquette; A Jest of God de Margaret Laurence; The Book of Eve de Constance Beresford-Howe; L'Ange de pierre de Margaret Laurence; La Femme de Loth de Monique Bosco.

^A (p. 140): "I am Rapunzel, shut within my fortress [...] I am a prisoner, but I am also safe."

leurs maris sont hostiles, peu communicatifs ou absents"³. On examinera de plus près les deux cas cités par Margaret Atwood avant de passer à d'autres exemples de femmes-mariées-Rapunzels dans la littérature canadienne.

Minn Burge⁴, héroïne de The Honeyman Festival de Marian Engel, est d'abord présentée en sa qualité de femme-au-foyer; sa vie à ce titre est accablante et contribue beaucoup à la grande frustration qu'elle éprouve ainsi qu'au sentiment qu'elle a d'être emprisonnée. Pour rendre plus pénible encore la réalité actuelle de Minn, l'auteur dessine en arrière-plan une autre image d'elle, celle d'une jeune femme vivant à Paris à une époque où bien peu de jeunes canadiennes-anglaises pouvaient se le permettre. La Minn de Paris était la maîtresse du célèbre metteur en scène, monsieur Honeyman, qui est mort depuis déjà quelque temps au moment où se situe le récit. Le temps de la narration se réduit à une seule soirée où Minn donne une réception en l'honneur justement de Honeyman; tout au long du récit Minn évoque des images du temps où elle vivait

³M. Atwood, Op. Cit., p. 209: "Are there any women in Canadian literature who appear to be leading normal married lives [...] Well ... Minn in Marian Engel's The Honeyman Festival, Stacey in Margaret Laurence's The Fire Dwellers. But neither seems to be enjoying life much, their children are a drain or a worry, their husbands are hostile, incommunicative or not there."

⁴Deux éléments aussi incongrus qu'une rue et une reine résument le caractère paradoxal de l'héroïne: "They called me Esther Minetta, she thought, after a street in New York and a queen." (p. 78) Traduction: "On m'a donné le prénom d'Esther Minetta [...] d'après une rue à New York et d'après une reine." (p. 78).

avec lui à Paris. Ces souvenirs sont entrecoupés par l'image de la vie actuelle de Minn, femme de Norman et mère de trois enfants.

Comme chez tous les personnages féminins de Marian Engel, le trait particulier de Minn consiste à poser un regard sans merci sur son entourage et sur elle-même. Minn tend à exposer sa vie de femme-au-foyer dans toute sa laide nudité sans ménager les détails qui sont souvent quelque peu sordides. Le jour même où se déroule la narration par exemple, ses enfants avaient joué dans la boue en arrière de la maison toute la journée; aussi lui faudrait-il se rappeler de "leur donner des médicaments contre les vers. Et de faire une lessive aussitôt qu'elle serait sortie du bain." (p. 2)^A Ses enfants sont exigeants, l'accaparant à tout instant et lui donnant beaucoup de travail. La journée précédente "ils lui avaient [...] lancé des crottes le matin, ou donné des coups de pied dans le ventre et crié le soir, ou lancé des souliers par la fenêtre sous la pluie." (p. 6)^B. On comprend qu'à la fin de la journée Minn soit épuisée: "Elle somnolait, comme il lui arrivait souvent de le faire ces jours-ci, assise dans la cuisine épluchant des pommes de terre, et même en préparant des oeufs sur le gaz;" (p. 8)^C. Ainsi que le suggère Margaret

^A(p. 2) "They had been out in the mud at the back all day. She would have to remember to worm them soon. And to put a load of washing in when she got out of the bathtub."

^B(p. 6) "They had [...] pelted her with turds in the morning, or kicked her belly and screamed in the evening, or thrown shoes out the window into the rain."

^C(p. 8) "Her head sank, as it often did these days: sitting in the kitchen, peeling potatoes, even stirring eggs on the gas;"

Atwood, la maison symbolise la prison de la femme-au-foyer, et celle de Minn est immense⁵: "Quatorze pièces [...] on pouvait en faire le tour et faire la génuflexion dans chacune d'elles, comme si elles étaient des stations du Chemin de la Croix. C'était le Chemin de la Croix. Elle ne pouvait guère admettre qu'elle   t la responsabilité de tout cela [...] Elle ne s'était pas attendue à cette sorte de vie." (p. 7)^A. L'allusion religieuse ici suggère-t-elle que la femme-au-foyer est sainte ... ou martyre?

Minn et son mari se sont crus bien avisés de choisir une maison en ville au lieu d'un bungalow en banlieue, mais ils découvrent qu'en fait ils vivent "terriblement seuls dans ce désert urbain, payant leur indépendance du prix de l'hystérie." (p. 105)^B. La solitude de Minn est accrue par l'absence de son mari Norman, journaliste qui voyage beaucoup; le soir même de cette réception en souvenir de Honeyman par exemple, son mari se trouve à Katmandu. A cause de son absence il est difficile d'avoir une image précise de Norman qui semble falot et fade    côté de l'impres- sionnant Honeyman. Mais c'est par amour pour Norman qu'autrefois Minn a

⁵ Jung aussi établissait un rapport entre l'être humain et sa demeure, disant que lorsque la maison apparaît dans un rêve, elle représente très souvent le rêveur lui-même. Voir: Man and his Symbols (Carl Jung   diteur), New York, Dell Publishing, 1974; traduit sous le titre L'Homme et ses symboles aux   ditions R. Laffont, Paris, 1964.

^A (p. 7) "Fourteen rooms [...] you could go around and genuflect to all of them, as if they were stations of the cross. They were stations of the cross. She could not get over the fact that she was in charge of all of them [...] She had not expected to live this kind of life."

^B (p. 105) "isolated, furious, alone in an urban desert. Paying for independence with hysteria."

abandonné sa vie de jeune femme indépendante vivant à Paris, pour mener celle de femme-au-foyer à Toronto.

Minn a l'impression d'être "différente", même elle se croit inférieure aux femmes de son milieu. Celles qui viennent à la réception par exemple, semblent appartenir à une autre race que la sienne (p. 65). De la même façon, en regardant Jane Regina Magill, ancienne camarade de classe devenue assistante sociale, Minn pense tristement: "Il y a toute une race de femmes [...] qui ont des souliers et des sacs à main assortis" (p. 19)^A. Minn n'appartient ni à cette race de femmes, ni à celle qui fréquente le monde du cinéma.

A côté du monde enchanteur du cinéma, ou même à côté du monde "respectable" du travail social, l'univers de Minn semble d'une banalité telle, qu'il vaut mieux s'en évader. Minn tente d'échapper à la monotonie par la lecture, même si ses enfants n'aiment pas qu'elle lise car ils se sentent alors "rejetés". Minn s'obstine à lire cependant, et de préférence, des livres "sérieux", quoique l'assistante sociale lui donne parfois des lectures plus "pratiques" comme des brochures expliquant comment élever les enfants. De telles lectures dépriment Minn car elles la confrontent aux modèles de la parfaite maîtresse de maison et de la parfaite mère (p. 27) et lui rappellent qu'il n'y a "pas moyen de s'élever à un niveau

^A(p. 19) "There is a whole race of women [...] whose shoes and handbags match".

décent de réussite, et qu'il n'est pas question d'accepter l'échec. "

(p. 27-28)^A.

Minn passe aussi beaucoup de temps à rêver, faisant de bons et de mauvais rêves. Dans ce qu'elle appelle ses rêves "destructeurs", apparaît la "bête brute du désir égoïste et meurtrier de l'indépendance et de la solitude" (p. 5)^B, ce qui rappelle à Minn "les petits gestes sadiques des femmes dans des situations emprisonnantes." (p. 5)^C.

Heureusement Minn fait également de beaux rêves, ou plutôt elle rêve aux films qu'elle crée dans son imagination pour Honeyman.

Entre les rêves et les romans Minn est rarement dans le réel, comme le lui fait remarquer d'ailleurs une amie médecin et Minn le sait elle-même (p. 30). En vivant en marge de la réalité, Minn vit aussi en marge de son moi réel, et c'est ce dont elle ne se rend pas tout à fait compte. La soirée-souvenir racontée dans le roman va l'éclairer sur sa situation en tant que femme-au-foyer et sur le besoin de s'affirmer en tant qu'individu.

^A (p. 27-28) "no way of raising herself to a decent level of achievement, and no way of accepting failure."

^B (p. 5) "the rough beast assaulted her dreams, the deep, selfish and murderous desire to be alone and independent again."

^C (p. 5) "the small, sadistic gestures of women in imprisoned situations."

La protagoniste de Ta Maison est en feu de Margaret Laurence ressemble beaucoup à Minn Burge⁶. Comme dans The Honeyman Festival il y a dans Ta Maison est en feu deux images de l'héroïne Stacey MacAindra et, correspondant à ces deux aspects, deux genres de typographie. En plus du texte "normal" se trouvent des passages mis en retrait qui constituent des retours en arrière évoquant le passé de Stacey jeune femme. Il y a aussi des passages entre parenthèses où Stacey s'adresse à elle-même, comme cela arrive souvent aux personnages de l'auteur.

Comme Minn Burge, Stacey habite, avec ses quatre enfants et son mari Mac, une très grande maison qui est encore une fois une représentation concrète de sa situation emprisonnante: "Stacey est attachée à cette maison; d'une part parce qu'elle redoute les maisons neuves, d'autre part parce qu'elle se sent liée à celle-ci" (p. 36). Si Stacey aime la vieille maison, Mac la déteste et Stacey sait qu'un jour il se débrouillera pour changer de vie; ils seront obligés d'emménager dans une de ces

⁶ Stacey MacAindra et Minn Burge s'expriment dans un vocabulaire semblable comme le montrent leurs descriptions peu flatteuses de leurs corps:

Ta Maison est en feu, p. 23:

(O, Cléopâtre. Vieille tordue. Ça ne m'a pas arrangée d'avoir quatre gosses. Les vergetures que j'ai sur le ventre et les cuisses ressemblent à des processions parallèles de petits vers argentés.)

The Honeyman Festival, p. 3:

"Des vergetures bleutées marquaient son ventre. Plus tard celles-ci formeraient des stries pâles, des sillages argentés de glaciers ou d'es-cargots. Puis à nouveau elle pourrait voir la ligne pigmentée du nombril au pubis." En anglais: "Blue fingers of stretch-marks held up her belly. Later, they would fade to pale striations, silver tracks of glaciers or snails. And there would be there, again, the negroid pigmented line from navel to mons."

maisons ultra-modernes, "moyennant quoi", observe Stacey, "je me sentirai inférieure à mon mobilier." (p. 36). Se sentir inférieur à des objets révèle l'idée que l'on se fait de soi-même et justement Stacey, comme maintes autres protagonistes canadiennes-anglaises, a une idée peu flatteuse d'elle-même.

Face au public, Stacey est "un modèle de discrétion" avec sa "tenue proprette de petite bourgeoise [...] comme si elle voulait en faire un déguisement." (p. 150). Face à Katie, sa fille de quatorze ans, Stacey a l'impression d'être "une vieille bique flapie." (p. 18). Et face à elle-même, elle est "une emmerdeuse. La vraie mère poule." (p. 42):

Je ne suis pas une bonne mère. Je ne suis pas une bonne épouse. Et je n'ai pas envie de l'être. Je suis Stacey Cameron et j'aime encore danser (p. 141).

J'en ai marre d'essayer de faire face. Je veux pas être une bonne épouse-bonne mère. (p. 183)

Bien qu'elle exprime ici un désir, une volonté d'être elle-même il faut noter qu'au moment d'énoncer cette "révolte" contre sa situation de femme-au-foyer, Stacey est ivre; lorsqu'elle recouvre sa lucidité, elle se sent tellement coupable de s'être enivrée un après-midi toute seule, qu'elle se remet avec plus d'ardeur à ses tâches de "bonne épouse-bonne mère".

Selon Stacey elle-même, son problème c'est d'être "trop influençable"; elle fait "n'importe quoi pour ne pas contrarier. Ne pas bouleverser l'ordre établi." (p. 94). Elle se laisse influencer par des

articles qu'elle lit dans les revues pour les femmes⁷ et elle se soucie trop de l'opinion d'autrui. Le simple fait de s'asseoir à côté d'une étrangère dans un autobus la pousse à se demander:

Que voit-elle? Une ménagère, mère de quatre enfants, une femme un peu trop petite, un peu trop forte de hanches, dans un manteau démodé [...] le rouge à lèvres qui n'est pas de la bonne couleur, et pour couronner cet ensemble comique, le chapeau.
(p. 17)

Stacey aimerait bien s'expliquer à l'étrangère, voire au monde!:

Sous ce chapeau se cache une sirène, une putain, une tigresse (p. 17).

Je voulais expliquer qui j'étais. Je le veux encore, d'ailleurs. Hé! là! Vous! Laissez-moi vous dire. Je ne suis pas celle que vous voyez. Ou bien, si je le suis, ça c'est passé imperceptiblement [...] tiens, comme c'est curieux. Je n'étais pas comme ça. Avant, j'étais tout autre.
(p. 80)

Stacey va même jusqu'à se demander combien de fois son mari lui a caché la vérité sur son apparence, se souvenant de la fois où, par exemple, elle portait une robe qui aurait mieux convenu à une fille de quatorze ans comme Katie.

⁷ Stacey rappelle deux articles en particulier:

"Neuf façons dont la maman moderne risque de démolir sa fille." Je ne devrais jamais lire ces trucs-là, mais je le fais toujours et après je compte dans ma tête le nombre de façons que j'ai de démolir Katie." (p. 19).

"Vous voulez sortir de l'ordinaire?" disait l'article qui énumérait dix façons de se singulariser — par une porte mauve lilas, entre autres. Alors, j'ai foncé tout droit chez le marchand de couleurs pour pouvoir affirmer ma personnalité exceptionnelle en barbouillant ma porte de la même teinte que deux millions d'autres toupies. Le chantage à l'imbécillité. J'ai l'esprit truffé d'idioties." (p. 36-7).

Mac, le mari de Stacey, est avant tout un homme silencieux et réservé. Vendeur qui travaille tôt le matin et tard le soir, Mac est, comme le mari de Minn, le plus souvent absent⁸. Lorsqu'enfin il rentre, ce n'est que pour dormir. C'est un homme qui, "s'il ne se débrouille pas pour tout résoudre seul, sans aide [...] s' imagine être un raté" (p. 267), croyance qui rend sa vie difficile, ainsi que celle des siens.

Inquiète en présence de son mari, Stacey l'est encore plus en présence d'étrangers, et cela se manifeste dans ses relations avec sa voisine Tess Fogler ainsi qu'au cours du soir qu'elle fréquente:

C'est drôle, quand je suis au cours du soir, avec ces puits de science, je me dis que les recherches intellectuelles me font suer et je n'ai qu'une envie: parler de mes mioches. Mais quand je suis avec des femmes qui parlent moufflets, ça me fait autant suer. Je vais leur dire que j'ai besoin d'aller me donner un coup de peigne. C'est le seul moyen de me débiter. (p. 112)

Isolée dans son milieu, "seule dans une maison pleine de monde" (p. 178), Stacey se trouve dans une solitude qui la mène au bord de la dépression et de la dépossession complète d'elle-même: "Je suis complètement siphonnée. C'est pas moi, c'est quelqu'un d'autre qui a pris mon allure et ma tête, dépossession de moi par des inconnus." (p. 198). Dépossédée d'elle-même, dépourvue de son identité, Stacey se tourne vers son mari et vers ses enfants pour chercher dans son rôle vis-à-vis d'eux, le sens de son être:

⁸ Le "problème" du "mari absent" est un problème que Stacey et Minn partagent avec de nombreuses autres femmes du roman féminin contemporain.

Je ne peux plus aller nulle part en tant que moi.
 Je ne suis jamais que la femme de Mac ou la mère
 des gosses [...] J'en suis arrivée au point où je
 préfère être accompagnée par Mac ou par un des
 mômes. Même quand je vais chez le coiffeur, je
 préfère emmener Jen. Il m'est plus facile d'affronter le monde, s'il y en a un qui m'accompagne.
 Comme ça, je sais ce que je représente. (p. 101-102)

Mais savoir ce qu'on représente n'est pas savoir qui on est!

Stacey n'est pas seule à se définir en fonction de ses enfants et de son mari. On peut relever les propos d'une autre femme-au-foyer, Joanne Laurence du roman Joanne de Marian Engel, qui au moment de perdre ses enfants s'écrie:

Ma vie, ma personnalité, tout mon être se trouvaient dans l'évier. Je suis devenue une entité transparente, Madame Personne. La Dame qui avait eu des enfants et qui n'en avait plus. Une personne qui n'avait fait qu'une seule chose dans sa vie, et c'était de donner naissance à ces deux enfants qui ne lui appartenaient plus.

[...] Sans mes enfants, je ne suis rien. (p. 54)^A

Se voir comme "Madame Personne", se croire un "Rien", ce n'est guère acceptable, et l'on comprend que Joanne décide enfin que: "LE CHEMIN DE L'AMOUR VRAI MENE A LA TYRANNIE DOMESTIQUE: PRENEZ UN AUTRE CHEMIN."
 (p. 47)^B.

^A (p. 54) "My life, my personality, my whole being went down the kitchen drain. I became a transparent entity, Mrs. No-One. The lady who used to have children, and had no more. A person who had done only one thing in her life, and that was bringing these two children into the world, and they were hers no more.

[...] Without my children, I am nothing."

^B (p. 47) "THE PATH OF TRUE LOVE LEADS TO DOMESTIC TYRANNY: TURN THE OTHER WAY."

Prendre un autre chemin, c'est ce que font plusieurs héroïnes du roman féminin canadien après 1960. Sans être des femmes-au-foyer dans le même sens que Stacey et Minn, leur expérience du mariage confirme le besoin qu'éprouvent ces deux femmes de trouver une autre façon de se réaliser en tant qu'individus.

Même si son mari Burt a toujours été "ce qu'on appelle un bon mari, un bon pourvoyeur, parfaitement fidèle [...] économe, convenable, pas avare pour certaines choses" (p. 19)^A, Eva, protagoniste de The Book of Eve de Constance Beresford-Howe, n'a pas été une épouse heureuse. Eva a bien voulu "être mariée et avoir des enfants [ainsi que] la bague, le lit, la sécurité" (p. 19)^B, mais elle n'a jamais vraiment aimé Burt. Même à leur premier rendez-vous, elle a eu plutôt une aversion pour sa maigreur de blondinet froid aux yeux pâles. Beaucoup d'autres choses lui déplaisaient, comme le fait que Burt étudiait le soir pour devenir comptable, ou qu'il s'abstenait complètement de boire de l'alcool, ou qu'il adorait le football dont il connaissait toutes les règles (p. 43). De plus, au fil des années, Burt est devenu "plus amer, critique, ombrageux, étroit, acariâtre, exigeant, difficile à satisfaire et peu commode" (p. 34)^C.

^A(p. 19) "what people call a good husband, a good provider. Perfectly faithful [...] Thrifty. Decent. Not ungenerous in some ways."

^B(p. 19) "I wanted to be married and I wanted children. The ring, the bed, the security."

^C(p. 34) "more acidulous, critical, touchy, narrow, cantankerous, exacting, fastidious, and bloody-minded than ever".

La communication entre lui et Eva diminue de jour en jour, leur mariage étant devenu une "cage" où, dit Eva: "nous nous nontrions les dents et nous essayions de nous mordre." (p. 100)^A. En fait, les époux n'ont plus rien en commun que la maison qu'ils partagent:

Jusqu'à la fin cependant, c'était cette petite maison propre de la classe moyenne qui était la principale chose que nous partagions. Une des rares choses dont nous pouvions discuter amicalement, c'était d'acheter des choses pour la maison [...] J'ai donc aidé à bâtir ma propre prison. (p. 139)^B

Après de longues années de mariage, Eva se rend compte qu'elle n'est que la servante de son mari arthritique et qu'elle n'a eu en échange que le toit et la nourriture. Elle n'a fait que "soigner Burt, faire le ménage et les courses et le nettoyage et toute cette routine monotone." (p. 15)^C. C'est pourquoi elle se décide un jour à quitter son mari, à sortir de sa maison-prison et à recommencer sa vie pour devenir une femme autonome.

Il y a, en fait, toute une suite de femmes dans le roman féminin canadien après 1960 qui, comme Eva, se décident à quitter leur mari, et à "prendre un autre chemin", rompant ainsi "le sacro-saint lien du mariage".

Comme Eva, Hagar, vieille héroïne de L'Ange de pierre de Margaret Laurence, se rend compte qu'elle n'a pas été une épouse heureuse. Même

^A(p. 100) "Burt and I snarled and snapped in a marriage that had turned into a cage."

^B(p. 139) "Right to the end, though, it was that neat, middle-class little house that was the chief thing we shared. One of the few things we could discuss amicably was buying things for it [...] So I helped build my own prison."

^C(p. 15) "nursing Burt, running the house, shopping and cleaning up, and all that drab routine."

si elle a aimé Bram Shipley, Hagar n'a jamais pu se permettre de le lui faire savoir. Incapable qu'elle était de s'adapter au désordre de la vie et de la maison de son mari, elle a décidé d'aller vivre dans une belle maison propre, celle d'un "vrai gentilhomme" pour qui elle travaille comme concierge (p. 173).

Morag Gunn de The Diviners, également de Margaret Laurence, a cherché par son mariage à recommencer sa vie. En épousant Brooke Skeleton, Morag s'est juré de lui cacher son passé et ses ascendances de "Black Celt". Au début, tout va plus ou moins bien entre les époux, Morag réussit à s'adapter à sa nouvelle vie en tant que femme du professeur Skeleton: elle fait coiffer ses cheveux rebelles, elle fait attention à son régime, elle s'habille avec soin, elle lit beaucoup et, à la longue, elle s'ennuie de tout. Au bout de huit ans Morag comprend qu'elle doit quitter Brooke et ce n'est pas seulement parce qu'il lui refuse un enfant; c'est aussi parce qu'elle ne peut plus refouler son passé ni son désir d'écrire. Elle devient de plus en plus consciente du fait qu'elle déteste son "moi externe tellement en désaccord avec ce qui reste à l'intérieur de la coquille brillante et peinte" qu'elle est devenue (p. 248)^A. Même si sa vie en tant que madame Skeleton lui apporte la sécurité, le luxe et la respectabilité, cette vie est stérile et squelettique et exige le divorce entre l'intellect et la créativité, entre le passé et le présent. Morag essaie sans succès d'expliquer à Brooke comment elle envisage la

^A(p. 248) "this external self who is at such variance with whatever or whoever remains inside the glossy painted shell."

situation. Devant l'attitude paternaliste de son mari, la seule chose qui lui reste à faire, c'est de partir.

D'autres femmes abandonnent la sécurité et le luxe de leur vie conjugale pour échapper au vide et à la stérilité; ainsi l'héroïne de A Casual Affair de Sylvia Fraser quitte son mari et l'appartement luxueux du dernier étage d'un édifice pour se lancer dans une carrière d'artiste. Dans Who Do You Think You Are? d'Alice Munro, Rose épouse un homme riche mais le quitte pour gagner sa propre vie. Rita dans The Glassy Sea de Marian Engel se marie avec un avocat qui lui assure une vie aisée, mais elle aussi abandonne cette vie et son mari pour devenir une soeur Eglantine. Joan Foster de Lady Oracle de Margaret Atwood, trouve que son mariage est une situation contraignante pour sa carrière d'écrivain. Quand elle publie un recueil de poèmes qui la rend célèbre, son mari est offensé et du succès et du sujet du recueil et lui retire son affection. Comme Morag Gunn, Joan Foster décide qu'il est nécessaire de quitter son mari afin de s'accomplir.

Le mariage ne paraît guère plus heureux dans les romans féminins québécois. Chez les personnages féminins de Louise Maheux-Forcier par exemple, le mariage crée des situations plutôt contrariantes. Dans Une Forêt pour Zoé, Thérèse, qui n'a jamais aimé que des femmes, se trouve être l'épouse de Renaud qui est amoureux d'une autre femme. Les époux habitent une banlieue bourgeoise où Thérèse ne voit que "des mères et des jardiniers contents du devoir accompli, nullement affolés de lendemains identiques et ne rêvant ni de châteaux, ni de plages, ni d'aucune forêt." (p. 38). Thérèse en revanche, rêve beaucoup et par le rêve,

s'évade de la réalité quotidienne de son mariage. Dans le premier roman de l'auteur, Amadou, le mariage de Nathalie et Julien est à peine plus heureux. Incapable de supporter plus longtemps la présence de son mari qui condamne son amour pour une autre femme, Nathalie finit par tuer Julien.

Pour toutes ces femmes le mariage devient d'une manière ou d'une autre, une situation emprisonnante. Même lorsqu'il donne à la femme la sécurité financière et une vie aisée, le mariage est pour elle une source de tourment et de souffrance ainsi qu'un obstacle à la découverte et à la réalisation de son moi. La femme mariée illustre donc le syndrome de Rapunzel décrit par Margaret Atwood. Mais en fait la situation emprisonnante de la femme peut s'établir bien avant le mariage; elle peut se vérifier déjà dans le rapport mère-fille. Effectivement, Margaret Atwood considère la mère comme une sorcière en puissance.

Dans My Mother My Self⁹, Nancy Friday suggère que la femme a plus de difficulté que l'homme à trouver son identité parce qu'on l'encourage à maintenir une relation symbiotique avec sa mère tandis qu'on pousse l'homme à se séparer d'elle. La société regarde l'indépendance et l'agressivité chez l'homme comme des qualités mais comme des défauts chez la femme. La relation symbiotique entre la mère et la fille est donc peu bénéficiaire parce qu'elle empêche la séparation pourtant essentielle à l'indépendance.

⁹New York, Dell, 1977. Traduit de l'anglais par Théo Carlier sous le titre Ma mère, mon miroir à Paris aux éditions Robert Laffont, 1979.

On a vu comment l'éducation renforce les images auxquelles la femme doit se conformer. Or, ce sont souvent les mères qui se chargent de l'éducation de leurs filles, perpétuant ainsi le rôle insatisfaisant de la femme. Eva (dans The Book of Eve de Constance Beresford-Howe) a été fortement influencée par sa mère, femme pratique selon qui il faut: "se conformer. Accepter. Faire partie. Se fondre dans la foule." (p. 68)^A. C'est exactement ce qu'Eva a fait. Elle s'est d'abord intégrée dans le système d'éducation en devenant institutrice. Quand le directeur de l'école, homme dont elle était amoureuse, a épousé une autre femme, Eva a décidé d'épouser Burt même si elle ne l'aimait pas. Elle ne voulait qu' "un mari, cinq enfants et un bungalow à Pointe Claire [...] des biens qu'il valait la peine d'avoir." (p. 53)^B. Cependant Eva découvre que le mariage est pour elle une espèce de prison où elle reste pendant des années de peur que le fait de quitter son mari, sa maison et sa banlieue nuise aux apparences que sa mère lui avait appris à respecter.

Comme Eva, Thérèse d'Une Forêt pour Zoé de Louise Maheux-Forcier a grandi dans un milieu baigné de principes de toutes sortes que sa mère Françoisise lui demandait de respecter, si bien que sa fille n'était qu'une "éponge", un "singe", un "perroquet". (p. 29). Malgré elle, Thérèse ressemble à sa mère, une femme qui ne se sentait à l'aise "qu'effacée, dissimulée" (p. 51) et à qui "toute notion d'identité [...] paraissait suspecte

^A(p. 68) "Conform. Accept. Join. Merge with the crowd."

^B(p. 53) "A husband, five children, and a bungalow in Pointe Claire were all good things and worth having."

et pernicieuse." (p. 166). De sa mère, Thérèse apprend qu' "il-n'y-a-de-sécurité-pour-la-femme-que-dans-le-mariage." (p. 189). Suite à son éducation, Thérèse se marie avec Renaud, mariage qui devient pour elle une prison dont il est difficile de s'échapper, parce qu'elle a également appris de Françoise le goût des apparences et du décorum (p. 77); Thérèse a du mal à oublier les mots qu'autrefois Françoise soufflait sur sa nuque: "devoir, obéissance, pureté" (p. 80).

La mère est parfois remplacée par une ou plusieurs personnes qui jouent le même rôle auprès de la protagoniste. Dans Kamouraska d'Anne Hébert par exemple, ce sont les tantes qui remplacent la mère. Les tantes d'Elisabeth lui imposent une éducation de restriction et de conformisme; "Toute une éducation de fille riche se déroule en bon ordre." (p. 59). La petite "sauvageonne" (p. 53) ne peut plus aller à la pêche avec ses amis; elle doit devenir une jeune demoiselle élégante et soumise. "Est-ce donc ainsi que les fillés vivent?" se demande Elisabeth qui commence alors à cacher "la vie et la mort derrière de grands paravents, brodés de roses et d'oiseaux exotiques." (p. 69).

Dans Lives of Girls and Women d'Alice Munro, les tantes de Del Jordan représentent le monde maternel tel qu'il devrait être et non tel que sa mère le lui présente. Elevées selon le code Victorien qui veut que la femme soit pure et passive, tante Grace et tante Elspeth sont des "femmes-enfants"¹⁰; bien qu'elles fassent un travail de femme dans la cuisine par exemple, elles se comportent comme les enfants de la famille.

¹⁰ Voir l'article de Beverly J. Rasporich, "Child-women and Primitives in the Fiction of Alice Munro", dans Atlantis, vol. I, no 2, p. 4-14.

Être membres d'une famille est pour elles une grande responsabilité qui exige que la femme sacrifie ses propres intérêts et ambitions à ceux des parents ou à ceux de l'homme; ainsi, les tantes ne vivent que pour leur frère, l' "Oncle Craig". De ses tantes, Del apprend que "choisir de ne pas faire certaines choses montre, en dernière analyse, plus de sagesse et de respect de soi que de choisir de les faire." (p. 32)^A. Elle s'aperçoit aussi que pour des gens comme ses tantes, "la connaissance n'était qu'une singularité;" (p. 55)^B. Dans leur monde on estime ceux qui refusent des offres telles que le mariage, la position sociale, l'occasion, l'argent (p. 32). On n'était pas exactement contre le talent, pourvu qu'il soit dans la famille, mais "il semblait qu'il était bon qu'il soit gardé plus ou moins secret. On était alarmé par l'ambition, car être ambitieux, c'était risquer d'échouer et de se rendre ridicule." (p. 32)^C. "La pire chose", Del déduit, "la pire chose qui pouvait arriver dans la vie, c'était que les gens rient de vous." (p. 32)^D.

^A(p. 32) "choosing not to do things showed, in the end, more wisdom and self-respect than choosing to do them."

^B(p. 55) "knowledge was just an oddity;"

^C(p. 32) "it seemed the thing to do was to keep it more or less secret. Ambition was what they were alarmed by, for to be ambitious was to court failure and to risk making a fool of oneself."

^D(p. 32) "The worst thing [...] the worst thing that could happen in this life was to have people laughing at you."

La pensée et la vision du monde de madame Jordan, mère de Del, vont nettement à l'encontre de celles des tantes Grace et Elspeth. Del est vaguement consciente que derrière le monde de ses tantes, monde de "travail et de gaieté, de bien-être et d'ordre" (p. 31)^A, il y a de l'hostilité et de l'amertume; "il y avait tout un nouveau langage à apprendre dans leur maison. Les conversations avaient plusieurs niveaux, on ne pouvait rien dire directement, chaque plaisanterie risquait de devenir une attaque [...] la désapprobation [...] surgissait de façon déroutante en plein milieu d'amabilité, comme de fines lames de rasoir." (p. 31)^B. A la différence du monde de ses tantes, celui de sa mère est un monde de franchise, "de questions sceptiques et d'idées troublantes, où le ménage était sans fin, mais aussi, d'une certaine manière, sans importance et où il y avait des grumeaux dans la purée de pommes de terre" (p. 31)^C. Madame Jordan a beaucoup de caractère et elle est sans doute une des mères les plus intéressantes du roman féminin depuis 1960. C'est une femme à l'esprit ouvert et scientifique, qui a peu d'enthousiasme pour des tâches

^A(p. 31) "work and gaiety, comfort and order".

^B(p. 31) "There was a whole new language to learn in their house. Conversations there had many levels, nothing could be stated directly, every joke might be a thrust turned inside out [...] disapproval [...] came like tiny razor cuts, bewilderingly, in the middle of kindness."

^C(p. 31) "of skeptical questions, endless but somehow disregarded housework, lumps in the mashed potatoes, and unsettling ideas".

ménagères, préférant travailler à l'extérieur du foyer comme vendeuse d'encyclopédie. Franche, active, pleine d'entrain et de zèle, c'est une personne "dont il est difficile de prévoir les actions et sur qui on ne peut pas compter mais à qui on doit de la reconnaissance aux moments les plus imprévus" (p. 47)^A. Tant d'individualité chez sa mère embarrasse Del jeune fille, gênée par l'excentricité de la pensée et du monde de sa mère.

Les mères comme celle de Del sont plutôt rares dans les littératures canadiennes. La plupart enseignent à leurs filles de maintenir le "statu quo" et de continuer dans le chemin qu'elles-mêmes ont choisi. C'est notamment le cas de Laure Clouet dans le roman éponyme d'Adrienne Choquette.

C'est à cause de sa mère malade que Laure est devenue prématurément une vieille fille: "A vingt ans, elle était déjà de celles que les jeunes femmes comblées et les vieilles femmes sans pudeur prennent pour confidente." (p. 127):

Un jour, Mme Clouet commença une longue maladie sans nom. On vit alors sa fille prendre la veille, l'air secrètement exalté d'une prédestinée. Elle parut bientôt à tout le monde dans le rôle qui convenait à sa figure blanche, à sa voix monocorde, à ses gestes toujours soucieux d'apaiser ou de rassurer. Autour d'elle, des jeunes filles s'épanouissaient puis se fanaient. Laure, elle, ne changeait pas. (p. 70-71)

^A(p. 47) "Unpredictable, unreliable, still at the oddest moments someone to be grateful for".

Depuis la mort de madame Clouet, "trois ans avaient passé, marqués de veilles d'anniversaires, d'anniversaires et de lendemains d'anniversaires que la mémoire d'Hermine ne permettait à personne d'oublier." (p. 105). La vieille domestique Hermine s'assure que la ~~fil~~le de madame Clouet remplit son rôle de "continuatrice d'un nom et d'un rang" (p. 105), et Laure n'a d'autre identité, ni d'autre rôle que celui-ci; même dans le testament elle est désignée comme la " 'continuatrice', mais sans prénom et sans regard." (p. 127). Ainsi que le lui avait enseigné sa mère, Laure réfléchit consciencieusement à son devoir: "Marie-Laure pensa au nom et à la fortune de sa famille qu'elle avait soutenus sans faillir jamais. N'était-ce pas là ce qu'on appelle une oeuvre?" (p. 90). Remplir son devoir devient plus important que développer ses talents; pourtant une fois, pour avoir dirigé des affaires avec grand succès, Laure a entrevu ses possibilités de femme d'action. Elle avait même éprouvé une fierté légitime en notant que, de toute la lignée féminine Clouet, elle était la seule qui n'avait pas craint de se lancer dans une oeuvre de pionnière (p. 76). Mais après la mort de sa mère, Laure abandonne tout pour accomplir son devoir et faire ce que lui a demandé sa mère. Ainsi elle continue de réunir deux fois par année les amis de madame Clouet en des "Mardis d'amitié." Mais alors,

quelquefois, après le départ de ses hôtes, Laure Clouet connaissait une indéfinissable tristesse, comme si elle avait joué à faux dans une tragi-comédie. Peut-être se demandait-elle à quoi rimaient des réceptions fastueuses pour quelques vieillards près de la tombe?... Pour une minute alors, cette femme de quarante-quatre ans semblait éprouver jusqu'à la violence un sentiment d'absurdité. (p. 52-3)

Au cours du roman, Laure devient de plus en plus consciente de l'absurdité de la vie qu'elle mène dans la vieille maison ancestrale de la Grand-Allée:

A l'intérieur, Marie-Laure poursuivrait ses soirées de reprisage pour l'ouvrage de la paroisse. Elle ne lèverait pas les yeux, mais peut-être n'entendait-elle pas la pluie siffler? Il semblait que nulle rumeur extérieure jamais n'aurait pu troubler le rythme de cette maison, aussi immuablement ordonnée que ses horloges à carillon. Semblable à quelque fort, la demeure de la Grand-Allée se moquait des intempéries depuis soixante ans. On y entraît comme dans un tombeau orné. La première surprise passée, une singulière impression de ne plus participer à la vie du siècle s'insinuait dans l'âme. (p. 70)

La maison est encore une fois la représentation concrète d'une situation emprisonnante: Laure est en quelque sorte la prisonnière de sa mère, qui, même morte, continue d'exercer une influence sur elle. C'est la prise de conscience graduelle de ce fait, de pair avec l'arrivée d'une lettre, qui mène Laure à "prendre un autre chemin".

Rachel Cameron, dans A Jest of God de Margaret Laurence, se trouve dans une situation semblable à celle de Laure. Ici Margaret Laurence utilise de façon soutenue le monologue intérieur; le lecteur est donc le témoin des pensées intimes de Rachel et il s'aperçoit très vite qu'il existe un désaccord entre la femme présentée et agissant en public et la femme secrète et privée. Le monologue intérieur en tant que technique narrative fait ressortir l'ironie et parfois le tragique de la situation de Rachel.

A la différence de sa soeur Stacey de Ta Maison est en feu, du même auteur, Rachel ne s'est pas mariée; elle est devenue institutrice dans

son village natal, car à la mort de son père elle a dû s'occuper de sa mère et donc abandonner ses études universitaires. Au moment de la narration, Rachel se trouve assignée au rôle d'une institutrice au déclin de sa vie, vieille fille qui est restée à la maison pour vivre avec sa mère vieillissante. Elle joue son rôle à la satisfaction de tous, sauf d'elle-même. A l'école, le directeur Willard Siddley n'a aucune raison de se plaindre de Rachel parce qu'elle fait son travail consciencieusement. A la maison, Rachel est toute attentive à sa mère, l'aidant par exemple, à servir les rafraîchissements le jour de sa soirée de bridge, comme une fille parfaite. La question d'être fille ou femme fait partie de l'image à deux visages de Rachel. A force de mener une vie "étrangement réglée comme un pendule [...] oscillant en âge entre des extrêmes" (p. 57)^A, Rachel ne sait plus si elle est trop jeune ou trop vieille. Sa mère, qui l'interroge sur sa santé et lui conseille un régime, la considère comme une fille de douze ans; sa collègue Calla l'appelle "enfant". Mais à trente-quatre ans Rachel n'est ni une enfant, ni une jeune fille, et elle n'est pas exactement non plus la femme qu'elle présente au monde. A l'intérieur d'elle-même existe une femme qui a des besoins semblables aux

^A(p. 2) "a strangely pendulum life [...] fluctuating in age between extremes".

autres femmes, le besoin de l'amour — physique aussi bien que sentimental, ou le besoin de toucher et d'être touchée¹¹.

La Rachel intérieure a aussi un penchant pour le dramatique et un sens de l'humour¹²: "Je me mets en scène; je l'ai toujours fait. Mais personne ne le remarque de l'extérieur car je suis très tranquille."

(p. 4)^A. Rachel dramatise pour rendre tout mystérieux ou significatif plutôt que de voir les choses telles qu'elles sont, c'est-à-dire,

¹¹ Ce besoin apparaît dans le roman pour la première fois le jour de la visite du directeur dans la salle de classe de Rachel. Celle-ci se surprend à vouloir toucher les mains velues de monsieur Siddley pour en connaître la sensation, et cependant cet homme lui semble répugnant (p. 9). Le besoin tactile se manifeste à nouveau lorsque Rachel fait l'amour avec Nick pour la première fois, et ses mains "désirent tout connaître de lui" (p. 104): En anglais: "want to know everything about him".

¹² En allant chez le coiffeur, Rachel s'imagine faire coiffer de façon scandaleuse ses cheveux de couleur brun taupe: "Et si une fois je leur disais: 'Coiffez-moi comme une barbe à papa, toute en hauteur et en blond platine.'" (p. 12); En anglais: "What if I said some week: Do it like candy-floss, a high cone of it, and gold?". Quand Nick demande à Rachel si elle a longtemps vécu à Manawaka, elle a envie de répondre: "Depuis un an seulement — avant cela j'étais en Samarkland et à Tokyo." (p. 63); En anglais: "Only a year — before that I was in Samarkland and Tokyo." Lorsque madame Cameron demande à sa fille comment Nick, simple fils de laitier, a pu devenir instituteur en ville, Rachel répond que c'était peut-être grâce à un "miracle" ou à une "intervention divine" (p. 65); ses réponses ne sont pas méchantes, mais plutôt humoristiques.

^A (p. 4) "I dramatize myself. I always did. No one would ever know it from the outside, where I'm too quiet."

"embarrassantes" (p. 86) ou, pire, dénuées de sens. Donc elle exagère, invente à plaisir et lâche la bride à son imagination. Mais en sortant de son monde imaginaire, Rachel est peu sûre d'elle-même et péniblement consciente de tout ce qu'elle dit et fait. Elle a horreur d'avoir l'air penaud ou de paraître excentrique, comme elle a pu le constater chez "non seulement des institutrices, bien sûr, mais aussi [chez] des femmes qui ne sont pas mariées." (p. 2)^A. Or comme Rachel est à la fois institutrice et célibataire, elle craint de devenir excentrique. Elle ne peut pas supporter l'idée d'être hors de l'ordinaire, et dès le début, elle fait tout ce que lui demandent sa mère et le directeur, deux représentants par excellence de la norme. Le directeur monsieur Siddley intimide Rachel et elle se laisse diriger par lui, faisant et disant des choses qui lui déplaisent beaucoup, comme par exemple, gronder James Doherty, son élève préféré: "Je hais tout cela," s'écrie-t-elle. "Je déteste parler de cette façon. Mais je continue à le faire." (p. 45)^B. De même, Rachel se laisse diriger par sa mère qui prétend lui laisser toute sa liberté. Mais quand Rachel sort, madame Cameron oublie carrément de prendre ses somnifères si bien qu'au retour de sa fille, elle lui pose des questions tendancieuses sur son rendez-vous, ou bien elle lui raconte, dans son langage plein de circonlocutions, des histoires à scandale, comme celle de la jeune célibataire qui a donné naissance à des jumeaux. A force de subir l'influence

^A(p. 2) "Not only to teachers, of course, and not only women who haven't married."

^B(p. 45) "I hate all this. I hate speaking in this way. But I go on doing it."

de sa mère, ou l'autorité de gens comme le directeur, Rachel ne vit pas sa propre vie. C'est pourquoi elle admire tellement son jeune élève James Doherty, et son amant Nick Kavlik qui, eux, semblent vivre selon leur vraie nature. C'est à travers ses relations avec Nick en particulier, que Rachel apprendra à faire de même, et à échapper à la situation emprisonnante dont elle reste elle-même la principale gardienne.

Willy Doyle, le personnage principal de A Population of One de Constance Beresford-Howe, partage un certain nombre de problèmes avec Rachel. Willy est un peu plus jeune que Rachel¹³, et sa mère est déjà morte au commencement du roman; mais avant la mort de sa mère, Willy lui a servi de garde-malade pendant quelques-unes de ses plus belles années. Même si Willy ne semble pas avoir autant souffert de cette situation que Rachel, elle en a été quand même marquée puisqu'on s'étonne qu'à trente ans, elle ne soit jamais allée à Montréal: "Madame, où étiez-vous — en prison?" lui demande-t-on. "Pas exactement," répond Willy, "j'ai toujours demeuré à Toronto. Avec ma mère. Sauf que maintenant elle n'est plus." (p. 4)^A. Comme Rachel, Willy a grandi dans une famille où les parents avaient des relations distantes, pour ne pas dire hostiles. Madame Doyle, comme madame Cameron, tenait à bout de bras son mari qui était alcoolique comme monsieur Cameron. Dans le domaine des rapports amoureux, Willy a aussi peu d'expérience et de connaissance que Rachel avant sa "métamorphose". De plus,

¹³ Willy a trente ans; Rachel en a trente-quatre.

^A (p. 4) "Lady where you been? — in jail?"
"Well, not exactly," [...] "I've always lived in Toronto. With my mother. Only now she's gone —."

Willy est très gênée par sa virginité qu'elle est déterminée à perdre le plus vite possible; cela devient son "Projet", et pour le réaliser, elle entreprend de changer son image après son déménagement à Montréal où elle a trouvé un poste d'enseignante. Cette héroïne tient donc à projeter une autre image d'elle-même. Willy est d'abord une jeune femme intelligente et jolie. Elle détient un doctorat et a publié un livre de critique qui a été bien accueilli. Mais elle n'a pas d'expérience pratique dans l'enseignement parce qu'elle est restée à la maison pour soigner sa mère. Ainsi elle n'a pas pu avoir les mêmes expériences que d'autres jeunes femmes; c'est une des raisons pour lesquelles elle est si différente, s'explique-t-elle: "L'enfant est toujours présent en moi [...] balançant la tête en haut-en bas [...] souriant à belles dents d'enfant toutes ouvertes au monde." (p. 8)^A. Souriante, allègre, gaie, voilà la "persona" de Willy; elle est toujours de bonne humeur, et, comme le dit son collègue, l'anémique Bill Trueblood, "très sympathique [...] généreuse, douce [...] sage et pleine d'expérience." (p. 138-139)^B. Sage, Willy l'est, expérimentée, elle l'est moins. Ayant toujours eu une vie protégée, elle est étrangère au monde réel et à son moi réel. Préférant son monde romanesque fait d'histoires et d'aventures d'amour, Willy vit dans un univers de fiction comme

^A(p. 8) "One reason I'm so different. The child in me is still there whole for anyone to see, swinging upside-down in the tree-house of adult Willy Doyle, grinning hopefully at the world with gaps in her milk teeth."

^B(p. 138-139)"Kind is what you are. Generous. Mellow, somehow. You're wise and experienced."

"une héroïne victorienne transplantée de façon stupide au 20^e siècle"

(p. 38)^A; et en vivant à travers la fiction, Willy risque de ne pas vivre son vrai moi, c'est pourquoi elle doit faire l'expérience de la découverte et de la réalisation de soi.

La tâche serait bien plus facile si on pouvait une fois pour toutes reléguer la mère à ce méchant rôle de sorcière qui, gardant sa fille dans une prison, l'empêche ainsi de se réaliser. Mais de plus en plus de femmes-écrivains suggèrent qu'il n'est ni nécessaire que le rapport entre mère et fille soit une opposition ou une lutte de toute une vie, ni que mère et fille soient indissociables. Parce qu'on s'est si longtemps concentré sur le rapport entre père et fille et sur le complexe d'Oedipe qui y est associé, le rapport "mère-fille" est apparu moins significatif; mais en réalité il a une importance non négligeable et cette idée reparait de plus en plus souvent dans le roman féminin canadien depuis 1960. Or, comme c'est souvent le cas avec des modèles, celui de Rapunzel proposé par Margaret Atwood ne peut pas rendre compte d'un autre type de rapport "mère-fille"; mais il faut aller plus loin que l'aspect superficiel, apparent de cette relation; aussi les romancières commencent-elles à explorer dans leurs oeuvres une autre perspective, que Phyllis Chesler étudie dans son livre Les Femmes et la folie (Women and Madness)¹⁴.

¹⁴ New York, Doubleday, 1972. Traduit en français à Paris aux éditions Payot, 1975.

^A (p. 38). "In fiction I would be that anomaly, a Victorian heroine absurdly planted in the twentieth century — a Lucy Snowe in modern Montreal."

Cet ouvrage souligne l'importance du rapport entre mère et fille en soutenant que la folie des femmes est reliée au fait qu'il n'existe pas entre la mère et sa fille, un legs du Pouvoir et de l'Humanité. Puisque la mère, à la fois complice et victime du système dominant masculin, ne peut pas donner à sa fille des modèles et des pouvoirs féminins autres que ceux qui sont acceptés dans le système établi, la femme doit donc encore une fois s'y soumettre, en se constituant une nouvelle victime et sombrant parfois dans la folie. Voilà la "tragédie" des femmes modernes, d'après Phyllis Chesler. Le statut et le pouvoir réduits de la mère dans la société moderne ont non seulement détruit les mères mais aussi leurs filles privées de l'image d'une mère forte, courageuse et puissante qui puisse triompher des pouvoirs masculins à l'exemple de Demeter qui a su triompher des forces masculines, et divines! en sauvant sa fille Perséphone. Les modèles de la mythologie ne s'appliquent plus à la société moderne. Toutes les émotions naturelles en puissance entre la mère et sa fille, soutient Phyllis Chesler, se trouvent réduites à des sentiments de trahison, de perte et d'aliénation, ainsi que l'ont montré les cas cités dans les pages précédentes. Mais l'important, c'est de reconnaître, comme le font les romancières à l'heure actuelle, qu'il n'est pas nécessaire que le rapport "mère-fille" soit destructif, stérile. Il existe la possibilité d'un profond accord entre une fille et sa mère; plusieurs protagonistes du roman féminin canadien vont se rendre compte de cette possibilité comme

on le verra dans le chapitre 3, où, en revenant sur son passé, la femme découvre, entre autres choses, l'importance de sa mère.¹⁵

La mère joue donc un rôle très important dans l'éveil de la conscience chez l'héroïne du roman féminin canadien, non seulement comme "sorcière", ainsi qu'on l'a vu, mais également comme "source" de liens intimes qui annihilent le sentiment de solitude et d'aliénation chez la femme. Bien que le rôle de la mère soit plus important que celui du père, ce dernier n'est pas absent dans l'évolution de la femme. D'après le modèle de Margaret Atwood, le père peut lui aussi, être "sorcière". On trouve en effet que dans certains cas comme ceux de Hagar dans L'Ange de pierre de Margaret Laurence et de Salomé dans Lettres au Surhomme et dans Le Miroir de Salomé d'Andrée Maillet, c'est le père qui a surtout influencé la protagoniste.

Même si elle n'a jamais voulu l'admettre, Hagar ressemble beaucoup à son père, homme fier de ses origines écossaises et de son succès matériel dans la vie. Monsieur Currie soutenait les vertus éminemment puritaines: la discipline, l'énergie, la sobriété, et il faisait une distinction entre les gens cultivés, ceux qui parlaient bien d'après lui, et les "autres". Fier de sa fille unique, monsieur Currie lui fait fréquenter une académie pour jeunes demoiselles à Toronto où Hagar est initiée aux bonnes manières et à la vie mondaine. Cette éducation vient renforcer

¹⁵ Voir l'article de Lois C. Gottlieb et Wendy Keitner, "Demeter's Daughters, The Mother-Daughter Motif in Fiction by Canadian Women," dans Atlantis, vol. III, no 1, automne 1977, p. 131-142.

son penchant naturel pour l'ordre, la propreté, les apparences, et nourrit son orgueil. Ces traits de personnalité qu'elle tient de son père finissent par l'isoler; aussi fière que son père, Hagar ne se permet jamais d'exprimer de vraies émotions, comme celles de l'amour, de la joie, de la peine ou de la déception. Pour elle, il n'est "pas question de pleurer [...] si dur que ce soit." (p. 267). Ce n'est qu'au moment de mourir que Hagar se rend compte de cela et admet ce qui a toujours été à la base de son isolement et de son emprisonnement: la fierté qu'elle tient de son père.

Ma folie, c'était la fierté, et le démon qui m'a conduite là, la peur. J'étais seule, toujours seule, et jamais libre, car mes chaînes étaient en moi. (p. 324)

Salomé Camaraire, protagoniste des deux romans d'Andrée Maillet, Lettres au Surhomme et Le Miroir de Salomé, se trouve sous l'influence surtout de son père, sa mère étant trop occupée avec sa vie d'artiste. Monsieur Camaraire préfère que sa fille abandonne ses études universitaires et qu'elle s'inscrive à une école d'art dramatique pour faire du théâtre, de la danse et de la musique. Pour sa part Salomé aspire à être écrivain, carrière qui pourrait être satisfaisante aux yeux de son père à la seule condition qu'elle ne réussisse dans aucun autre domaine (Lettres, p. 33); monsieur Camaraire est évidemment ambitieux pour sa fille. Même si son psychanalyste lui a interdit de cultiver des sentiments de culpabilité (Lettres, p. 165), Salomé craint encore de déplaire à son père. Elle se sent privilégiée d'être parmi ceux à qui il parle décemment: "Songe que depuis deux ou trois ans je suis presque l'unique personne à lui parler

quand il est seul" (Miroir, p. 139). Elle éprouve de la joie le soir où monsieur Camaraire l'appelle "pen-pusher": "Je suis demeurée là, un moment, toute contente qu'il m'ait traitée de *pen pusher*. Ca ne semblerait à personne un éloge sauf si on connaît le Boss Camaraire. Il n'appelle pas tout le monde: écrivain. Je pourrais être sur la liste de paie des journaux sans qu'il m'honore de ce titre." (Miroir, p. 140). Salomé demeure donc toujours dépendante de son père, non seulement pour les questions d'argent mais encore pour l'orientation de sa vie; elle ressent le besoin de l'approbation paternelle pour chacun de ses actes. Le lecteur n'est donc pas très surpris de voir que l'amant de Salomé, "Love", est une figuration du père.

Il arrive en effet, chez certaines héroïnes, que l'amant vienne prendre la place du père. C'est le cas dans The Honeyman Festival de Marian Engel par exemple, où Honeyman joue un rôle paternel auprès de Minn: "Des amis chuchotaient 'image du père' et elle le niait, mais il l'était bien sûr; un père choisi et non un père imposé." (p. 14)^A. Tout comme les tantes peuvent jouer le rôle de sorcière à la place de la mère, l'amant peut remplacer le père dans ce même rôle, comme on le voit dans La Femme de Loth de Monique Bosco.

La narration dans La Femme de Loth se déroule au moment des vacances, l'héroïne Hélène se trouvant à Venise où elle s'est enfuie après sa rupture avec Pierre, son amant pendant dix ans. Comme les autres héroïnes considérées jusqu'à présent, Hélène, à travers ses expériences de vie

^A(p. 14) "Friends murmured 'father-figure' and she denied it, but he was, of course; a father chosen instead of imposed."

et plus particulièrement, à travers sa liaison avec Pierre, a développé une image à double visage d'elle-même.

De l'extérieur Hélène semble surtout raisonnable et sage; ce sont d'ailleurs ses deux traits saillants: "j'ai toujours été raisonnable. Prête à m'accommoder" (p. 107); "Pleine, de bonne volonté. Prête à tout faire" (p. 43), admet-elle dans le roman qu'on lit sous forme de journal. Enfant à l'école, Hélène faisait tout ce qu'on lui demandait, s'asseyant, se levant sur commande (p. 41), toute contente d'être "une parmi les autres" (p. 41), d'avoir trouvé sa place (p. 44). Adolescente, elle était "bourrée de bonnes résolutions de transformation pour [...] présenter l'image attendue." (p. 63-64). A l'université, elle était une élève studieuse. Lorsqu'elle devient réceptionniste dans un petit poste de radio privé, Hélène travaille fort, "contente d'être occupée, débordée", se proposant "bénévolement [...] pour toutes les corvées." (p. 177). La "sagesse" d'Hélène caractérise les dix ans de sa liaison avec Pierre; ce dernier, médecin et homme marié, est un soi-disant "homme de bien, intègre, loyal et droit." (p. 13). Avec Pierre, Hélène, "en sage et bonne élève", prend "scrupuleusement" sa pilule pour ne pas devenir enceinte même si elle désire avoir un enfant (p. 249). Et quand Pierre la congédie, Hélène demeure fille sage: "J'ai dit 'au revoir'. Bien sagement. Comme on me l'a appris. Bonne petite fille obéissante." (p. 9).

Ce qui passe pour de la sagesse aux yeux des autres, passe pour de la bêtise et de la stupidité aux yeux d'Hélène. Elle se considère comme une "niaise", une "idiote": "J'ai toujours eu un fonds de niaiserie fondamentale. (p. 64); Comme une idiote, je me laisse entraîner vers

cet autel où je n'aurais pas à faire le sacrifice de ma vie mais de ma bonne foi." (p. 193). Hélène ne s'est jamais défendue, ni par l'acte, ni par la parole. Le silence est la marque de cette femme qui, en se refusant la parole, augmente son angoisse car elle refoule ses émotions sans développer ses talents, ni sa personnalité. Hélène ne reconnaît en elle que des ressources de tragédienne: elle ne choisit que les rôles de femmes malheureuses:

[...] — je recherchais volontairement les seconds rôles de femme sacrifiée et bafouée, gentille mais faible. J'étais la pauvre princesse sur qui s'abat- tent les calamités. (p. 46)

Comme la femme de Loth, Hélène ne peut pas abandonner le passé et se voit transformée, "à force de répandre des larmes sur le passé — en une autre statue de sel." (p. 65). Elle se présente comme victime d' "une étrange maladie, ignorée [qui] expliquerait peut-être cette léthargie malheureuse. Epoque glaciaire. Tout s'y fossilisait." (p. 180). Quelle que soit son apparence extérieure, Hélène à l'intérieur souffre d'angoisse, de tourment, de solitude et de vide. Depuis son enfance solitaire jusqu'à ses relations avec Pierre, elle a vécu dans l'univers secret du monde des livres, "monde imprimé" (p. 42) où elle n'était plus si seule: "Je vivais pour ces histoires de papier [...] perdue dans mes rêves, des torrents de mots imprimés." (p. 48). Dans le fond, Hélène n'a toujours vécu que "par procuration" (p. 48) dans son monde privé:

Là, j'étais bien, à l'abri, goûtant les joies imaginaires des passions au lieu d'en subir jusqu'à l'écoeurement les frustrantes attentes. J'aurais dû protéger cette retraite. Mes seules périodes de "bonheur" se sont passées avec des êtres qui n'ont jamais vécu. Ou à essayer d'en inventer sur le papier. (p. 108)

Les seuls êtres que j'ai réussi à comprendre,
à aimer, ont été des personnages de romans. (p. 148)

A l'aise dans son monde privé, Hélène joue un "simulacre de rôle" (p. 145) tout comme "une jeune morte, une bien vieille vivante" (p. 179); "Vieillard prématurée. Fausse jeune fille prolongée. Voilà mes deux faces." (p. 180). Hélène se débat donc entre ses deux images: la femme de chair et de sang, ancienne maîtresse de Pierre, et la femme transformée en pierre par la rupture avec son amant. C'est cette situation déprimante qui la pousse au bord du suicide; elle n'en peut sortir sans s'affirmer en tant qu'individu digne de respect.

Marian McAlpin, protagoniste de The Edible Woman de Margaret Atwood, est une autre femme qui vit trop en fonction de son amant. Marian fréquente un jeune étudiant en droit, Peter, qui est décrit comme "l'ordinaire par excellence" (p. 6)^A. Conformément à son amant, Marion est résolument moyenne. Elle mène la vie ordinaire d'une fille de la classe moyenne, un peu plus libertine que celle des trois "Vierges du Bureau", ("Office Virgins") avec qui elle travaille, mais pas autant que celle de sa camarade d'appartement, Ainsley Tewce, célibataire qui devient volontairement enceinte. Jeune femme quelconque, agréable, bonne, Marian est une "Femme comestible", une "Edible Woman", c'est-à-dire, une femme qui risque d'être dévorée par son ami et par son milieu. La métaphore

^A (p. 61) "ordinariness raised to perfection".

communiqué l'idée que l'héroïne peut facilement perdre toute son identité comme individu. C'est la même idée communiquée par le passage du "je" dans la première partie au "elle" dans la deuxième partie du roman. Ce changement grammatical de personne accentue l'idée que la femme a perdu son moi et doit le retrouver ¹⁶.

En incluant l'amant dans le syndrome de Rapunzel, on élargit le périmètre du modèle décrit par Margaret Atwood ¹⁷. Mais il semble qu'une telle modification soit nécessaire car d'autres femmes, qui ne sont pas mariées (et qui n'ont donc pas de mari qui puisse être "sorcière"), ou qui ne sont pas engagées dans un rapport "mère-fille", manifestent les mêmes ennuis que les femmes considérées jusqu'ici: sentiment de frustration, d'insatisfaction, de vide, de solitude et le désir de "se découvrir". Elles sont en effet des Rapunzels, elles aussi. Ces femmes se retrouvent parmi les jeunes femmes de carrière et chez deux types assez particuliers, bien opposés l'un à l'autre, qu'on retrouve dans le roman féminin canadien depuis 1960: la religieuse et la prostituée. On considérera brièvement ces autres "Rapunzels" avant de terminer le présent chapitre.

¹⁶ En parlant d'elle-même l'héroïne de L'Eau est profonde de Diane Giguère, Nathalie, utilise la troisième personne: "C'était "elle" qui riait, "elle" qui courait sur la plage, "elle" qui plongeait dans l'eau. Mais qui est "elle"? Yves m'a faite à l'image d'une personne que je ne connais pas." (p. 63).

¹⁷ Parfois l'amant peut devenir le mari, ce qui nous remettra dans le cadre du modèle de Margaret Atwood.

Sarah Porlock, héroïne dans Sarah Bastard's Notebook de Marian Engel, est, pour son époque, un "oiseau rare" parce qu'elle est une "Lady Ph.D." (p. 8)^A, c'est-à-dire qu'elle a son doctorat et un poste d'enseignante à l'université. Pour le public Sarah est "un esprit raffiné — un bon professeur faisant une recherche originale." (p. 126)^B. Mais Sarah elle-même décrit avec ironie ses talents de professeur:

Je suis une autorité. J'ai lu plus de livres ennuyeux que quiconque. J'ai fait du bon travail monsieur. Je suis une historienne de désespoir.
(p. 9)^C

On dit que je sais enseigner, que je connais mon domaine, ce qui n'est que partiellement vrai.
(p. 161)^D

J'ai tous les faits sur de petites cartes ennuyeuses devant moi. (p. 160)^E

Je suis professeur de nature et d'une manière théâtrale. (p. 28)^F

^A(p. 8) "a lady Ph.D. One of an increasing multitude, but in my own time and space, a rare enough bird."

^B(p. 126) "a fine mind ... original research — a good teacher."

^C(p. 9) "I'm an authority. I've read more dull books than any one else you know. I've done honest work, sir. I'm a historian of despair."

^D(p. 161) "They say I can teach, they say I know my field. Both these are only partially true."

^E(p. 160) "I have all the notes, the facts, on boring little cards in front of me."

^F(p. 28) "I'm a natural teacher in a theatrical sort of way."

Sarah ne manifeste aucun amour-propre; elle a même essayé de changer son nom de Porlock pour celui de Bastard ("bâtard") afin de montrer ce qu'elle pense d'elle-même.

Jeune étudiante, Sarah voulait devenir comme son professeur, madame Lyle, "une femme d'intégrité, de vision, qui a une vraie position dans la société. Tout ce que l'on pourrait souhaiter [...] Sans âge, ni forme, ni définition. Toute intelligence et standard." (p. 26-27)^A. Mais Sarah s'aperçoit qu'elle est en train de devenir tout comme son beau-frère, Eldon, un "protecteur de Dieu et des Institutions, proclamateur de la présence de l'Eglise, de l'Etat et des Corporations. Protecteur du pouvoir." (p. 131)^B. L'idée de ressembler à cet homme — son collègue — l'horrifie et Sarah décide qu'il faut changer de situation et de vie; cela ne se fera pas sans difficulté ni une certaine angoisse car il lui faut tout abandonner: poste, position, bureau, biens, amis, amants, pour recommencer sa vie à zéro.

Lou, héroïne de Bear, autre roman de Marian Engel, est bibliographe; elle mène la vie d'une recluse, ou selon l'auteur, la vie d'une taupe: "profondément enterrée dans son bureau, exhumant des cartes et des manuscrits [...] se hâtant à travers l'hiver, ne perdant pas de temps."

^A(p. 26-27) "a woman of integrity, vision, a genuine and quiet position in public life. All that one could desire [...] No age, shape, definition: all brains and standards."

^B(p. 131) "protector of God and Institutions, proclinator of the pre-eminence of Church, State and Corporation. Protector of power."

(p. 11)^A. La vie de Lou semble se résumer à son travail et à son bureau dans le sous-sol de l'Institut de Recherche. C'est autour de cela qu'elle organise sa vie, remplie de "riens dont elle se servait pour se rappeler qu'il y a très longtemps, le monde extérieur existait et que le jour présent ne se réduisait pas tout simplement aux jours passés" (p. 12)^B. C'est à se demander si Lou "se réduit" seulement à la bibliographe qu'elle présente au monde; il est vrai qu'elle en possède toutes les qualités:

Elle ne croyait pas en des processus irrationnels, elle était bibliographe [...] Elle voulait simplement que le rapport soit exact. (p. 71)^C

Elle avait toujours essayé d'être ordonnée, de classer ses pensées et ses sentiments (p. 83)^D

Elle tenait toujours ses engagements. (p. 89)^E

Elle travaillait. On disait toujours d'elle qu'elle était consciencieuse même si elle n'était rien d'autre. (p. 101)^F

^A(p. 11) "buried deep in her office, digging among maps and manuscripts [...] scurrying hastily through the tube of winter wasting no time. She did not like the cold air on her skin."

^B(p. 12) "Trivia which she used to remind herself that long ago the outside world existed, that there was more to today than yesterday".

^C(p. 71) "She did not believe in non-rational processes, she was a bibliographer [...] She simply wanted the record to be accurate."

^D(p. 83) "She had always attempted to be orderly, to catalogue her thoughts and feelings".

^E(p. 89) "she always held herself to her commitments."

^F(p. 101) "She worked. Always, they had said of her, she was nothing if not conscientious."

Mais à l'intérieur de la bibliographe responsable il y a une femme très solitaire et mécontente:

Oh, elle se sentait bien seule, inconsolablement seule; cela faisait des années qu'elle n'avait pas eu de relations humaines. Elle avait toujours eu des problèmes de communication [...] Les idées étaient fort bien, et elle pouvait toujours se cacher dans son travail, [mais] (p. 92).^A

La frustration de Lou, tout comme chez d'autres héroïnes, provient d'un état de rupture avec le moi et d'un sentiment de solitude et d'insatisfaction quant à son rôle dans la vie et quant à elle-même.

On retrouve la jeune femme de carrière dans l'oeuvre d'Andrée Maillet avec les personnages d'Ursule et de Salomé Camaraire. Les deux cousines sont allées à New York pour étudier et pour échapper à la "pudibonderie, [au] respect de l'ordre et [à] la désapprobation typique" (A la mémoire d'un héros p. 99) de la famille Camaraire, à laquelle chacune se sent, malgré elle, attachée "par une responsabilité effarante [...] et, par des paroles réprobatrices, des doigts accusateurs, cernée, maintenue en place." (Lettres, p. 13). Ursule étudie pour devenir cantatrice à l'opéra tandis que Salomé aspire à devenir écrivain. Le métier d'écrivain revient souvent dans le roman féminin canadien après 1960. En assignant ce rôle à son personnage, la romancière s'est sans doute facilité l'exploration d'une situation qu'elle connaît intimement. Sans que le roman soit une autobiographie, il est un témoignage sur la situation de la

^A(p. 92) "Oh, she was lonely, inconsolably lonely; it was years since she had had human contact. She had always been bad at finding it [...] Ideas were all very well, and she could hide in her work, [but]".

femme-écrivain. Celle-ci se trouve donc chez des romancières québécoises comme: Andrée Maillet (Salomé dans Lettres au Surhomme, Le Miroir de Salomé), Louise Maheux-Forcier (Thérèse dans Une Forêt pour Zoé), Suzanne Paradis (Emmanuelle dans Emmanuelle en noir et Aldonore dans L'Eté sera chaud, Claire Martin et Marie-Claire Blais; et chez des romancières canadiennes-anglaises comme: Margaret Laurence (Morag Gunn dans The Diviners), Alice Munro (Del Jordan (devenue jeune femme) dans Lives of Girls and Women), Margaret Atwood (Joan Foster dans Lady Oracle), Carol Shields (Judith dans Small Ceremonies). Ces femmes écrivains subissent des contraintes qui sont maintenant connues: structures sociales, valeurs culturelles, rôles traditionnels, tous renforcés par l'éducation, la religion et la tradition. La femme-écrivain connaît la situation de la femme-au-foyer car il lui arrive aussi d'être épouse et mère. Elle entre également en conflit avec l'étroitesse d'esprit de son milieu et des institutions de la société. De plus, elle doit affronter d'autres problèmes particuliers à son métier, surtout celui de se faire accepter et respecter en tant qu'écrivain.

Si la femme-écrivain a du mal à se faire accepter et respecter, celle qui fait le "métier" de Hoda, héroïne de Crackpot d'Adele Wiseman, a encore plus de problèmes, car Hoda est prostituée. Cette femme fort sympathique et qui a beaucoup de caractère, est présentée dans une situation sans précédent.

Fille unique d'un couple juif plutôt pathétique, Danile, aveugle et craintif, et Rahel, bossue, femme pratique, Hoda est obèse dès l'enfance. Son obésité est, encore une fois, l'indice d'une situation emprisonnante,

la femme grasse cachant à l'intérieur une autre femme, la "vraie".

Comment est la "vraie Hoda"? Intelligente, ingénieuse et pleine de vitalité, même, parfois, révolutionnaire car il arrivait qu' "une autre personne prenait vie en elle, l'encourageant à devenir de plus en plus enthousiaste, de plus en plus audacieuse dans ses hypothèses, à suggérer des pensées outrageuses et à les défendre avec passion" (p. 156)^A. Après la mort de sa mère, Hoda travaille comme femme de ménage pour faire vivre son père et elle devient en même temps prostituée. Les deux soucis de son existence sont les suivants: "éviter les coups durs de la vie, et, en même temps, entrevoir les belles choses de la vie." (p. 160)^B. Hoda est donc, à sa façon, enfermée dans une tour qui correspond aux attitudes de la société envers une prostituée. En dépit de son attitude apparemment moqueuse et allègre face à la vie, Hoda souffre, ne connaissant que trop bien l'attitude sociale qui distingue les femmes mariées et les "autres". Comme le dit avec amertume l'héroïne de La Femme de Loth (de Monique Bosco) au sujet des femmes mariées: "Elles, on les épouse, on respecte leur avis. On se saigne aux quatre veines pour leur acheter des assurances sur la vie." (p. 181-182).

^A(p. 156) "another person came alive in her, who urged her on to grow more and more enthusiastic, become more and more daringly inventive in her hypotheses, suggest outrageous versions and defend them passionately".

^B(p. 160) "her two full-time occupations, blocking life's kicks and trying to catch a glimpse of life's butterflies."

A la différence d'une femme comme Hoda, la religieuse se met volontairement en marge de la société, dans une "tour". Aussi invraisemblable que cela paraisse à première vue, l'héroïne du roman le plus récent d'Anne Hébert, Les Enfants du sabbat, comme celle de Michèle Mailhot dans Le Portique, rejoignent les autres protagonistes que l'on est en voie de considérer dans le présent chapitre, car elles aussi se trouvent dans une situation contraignante.

Comme le dit Gabrielle Poulin à propos des Enfants du sabbat¹⁸, le monde du couvent "constitue à son tour la métaphore d'un univers fermé sur lui-même, famille, paroisse ou province, sorte de sépulcre dont réussissent seuls à s'échapper ceux pour qui la vie est première." (p. 6). Madame Poulin nous rappelle que le mot "sabbat" renvoie "à l'Ancienne Alliance et évoque un culte strict, une multitude d'observances, de prescriptions, de défenses, une loi de crainte qui devait préparer le Peuple élu à la Nouvelle Alliance." (p. 4). Le sabbat, normalement associé aux rites mystérieux, aux orgies, et aux pratiques de toutes sortes, secrètes et illécites, devient dans le roman d'Anne Hébert, une métaphore de cet autre sabbat, celui de l'ordre religieux du couvent, avec ses clôtures, ses jeûnes, ses interdictions, ses pénitences, et ses autres violences imposées par la règle. Au couvent Soeur Julie est prisonnière du trio formé par Soeur Marie-Clothilde de la Croix, mère-supérieure, l'abbé Léo Z. Flagéole,

¹⁸"Qui sont les Enfants du sabbat?" dans Les Lettres québécoises, vol. I, no 1, mars 1976 (la citation en question se trouve dans les annotations de l'article de Gabrielle Poulin).

et le médecin Jean Painchaud; l'un après l'autre, ces personnages posent des questions à Soeur Julie, mais aucun ne lui soutirera sa vérité:

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 questionneurs ne parviendra à me soutirer la moindre parcelle de vérité. (p. 13)

La "vérité", la "réalité", de Soeur Julie est que, malgré ses bonnes intentions¹⁹, elle ne peut pas éteindre la vie en elle ainsi que l'exige la mère-supérieure, pour qui la vie ne cadre pas avec l'ordre religieux; d'après Mère Clothilde, la vie est l'ennemi du couvent et doit en être chassée: "Maison mère, Maison matrice. La vie vient mourir ici, en longues lames assourdies, contre les marches de pierre." (p. 20). Instinctivement, malgré elle, Soeur Julie protège la vie en elle: "Je défends ma vie. Je suis sûre, que je défends ma vie." (p. 22). Le Docteur Painchaud note que "plus que sa beauté, c'est la vitalité, l'énergie qui dominant" chez Soeur Julie (p. 134). Quand la mère supérieure se rend compte qu'elle n'arrive pas à étouffer en Soeur Julie la vie qui représente à ses yeux péché et pouvoir diabolique, elle la déclare possédée et la fait enfermer dans une tour du couvent.

Prisonnière soumise à la puissance des autorités, Soeur Julie est également soumise aux puissances d'un deuxième trio formé par Philomène

¹⁹"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 serais 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 petites lunettes cerclées de métal." (p. 18)

la mère, Adélard le père et Joseph le frère, dans la cabane sur la montagne de B... "Et plus soeur Julie est triste et déprimée, plus elle devient susceptible d'accueillir la consolation magique qui lui vient de la cabane et de toute la montagne de B..." (p. 26). Dans l'imagination angoissée de la jeune femme, les souvenirs de son enfance, les images obsédantes de ses désirs refoulés, et les phantasmes de ses rêves s'entremêlent. Elle vit donc un véritable cauchemar avant de franchir le seuil de sa délivrance vers la réalisation d'elle-même en tant qu'individu de chair et de sang.

Soeur Josée du Portique de Michèle Mailhot connaît elle aussi une vraie lutte intérieure avant de quitter le cloître où elle est entrée avec une foi liée à l'amour de la vie et de la nature. Une fois dans le couvent Josée se trouve coupée du monde naturel, et de son moi naturel; le conflit entre la nature et la vie dénaturée du cloître qui demande l'abandon de soi, est à la base de son incapacité de s'adapter à la routine rigoureuse et d'accepter comme les autres novices, une image de la femme diminuée: "Les femmes, des êtres de péchés, des êtres accidentels, des êtres inachevés, disait Saint Thomas notre maître à toutes: et celles-ci l'ont cru qui s'acharnent à détruire chaque jour leur soi-disant honteuse condition." (p. 88). Josée quitte le couvent pour chercher la femme authentique en elle.

Du côté canadien-anglais on trouve aussi une religieuse du nom de Rita dans le roman le plus récent de Marian Engel, The Glassy Sea. L'histoire de cette religieuse anglicane est forcément différente de celle des religieuses catholiques, mais la différence de religion n'explique pas tout.

Dans The Glassy Sea le couvent des Soeurs Eglantines (vieux ordre sur le point de disparaître) est valorisé comme un lieu où la femme moderne peut, effectivement, s'affirmer comme individu et réaliser son moi. En acceptant d'être directrice de l'ordre pour un an, Soeur Rita se demande: "Pourquoi devrais-je recevoir mon pouvoir de 'l'homme'?" (p. 12)^A. Depuis sa jeunesse Rita s'est posé de telles questions, ayant toujours été incapable de "dissocier la masculinité de Dieu de [sa] propre féminité" (p. 30)^B; de plus, elle pensait: "à part le fait que Lui était le Messager et que moi je ne l'étais pas, je ne voyais pas tellement de différence entre Jésus et moi." (p. 30)^C. La femme a évidemment atteint un niveau qu'elle n'a jamais connu auparavant, celui où se trouve Dieu même. Mais avant d'arriver à cette perspective, avant de décider de devenir une soeur Eglantine, Rita doit passer par le chemin des autres femmes, à travers les rôles traditionnels: enfant et étudiant, épouse et mère, maîtresse puis enfin, femme abandonnée. Elle apporte alors au monde du couvent toute son expérience de la vie.

Religieuse, prostituée, femme de carrière ou femme-au-foyer, jeune ou vieille, la protagoniste du roman féminin canadien après 1960 est à la recherche d'elle-même. Comme on l'a vu dans ce chapitre elle se

^A(p. 12) "Why should I get my authority from men?"

^B(p. 30) "failed so early to distinguish God's masculinity from my femininity".

^C(p. 30) "aside from the fact that He was the Messiah and I wasn't, I didn't see that there was much difference between me and Jesus."

trouve dans des situations contraignantes qui empêchent ou rendent plus difficile son existence en tant qu'individu intégral, et cela aussi bien dans les romans québécois que dans les romans canadiens-anglais. En tant que membre de la société et membre d'une famille, la femme se sent contrainte à jouer certains rôles et obligée de se conformer à des images déterminées par les valeurs et les structures culturelles d'ailleurs renforcées par son éducation. Elle mène une existence de surface, reflétant les images attendues d'elle, refoulant un moi intérieur qui n'est pas nécessairement en accord avec la "persona", le masque, le moi extérieur. Ce dédoublement est une situation frustrante qui nuit à la découverte et à la réalisation du moi authentique. A mesure que la femme prend conscience de son état de rupture et de son aliénation par rapport à elle-même, elle devient insatisfaite non seulement de sa situation mais encore de son être. Certaines héroïnes, surtout les Canadiennes anglaises, concrétisent leur insatisfaction dans une attitude de dégoût devant leur être physique; d'autres, notamment les Québécoises, expriment des sentiments de tourment et de solitude qui instaurent une atmosphère dominée par le malheur. Lorsque la femme est presque à bout de forces, surgit un élément "catalytique" — une personne ou un événement — qui apporte un changement à sa situation insupportable et la précipite vers la prise de conscience et la découverte d'elle-même. C'est cet élément catalytique qui est le sujet du prochain chapitre.

CHAPITRE II

"CHANGEMENTS"

*Je rêvais d'un homme qui
me métamorphoserait, j'aspi-
rais à une seconde naissance.*

*L'eau est profonde, de Diane
Giguère, p. 93.*

Dans le premier chapitre (parties I et II) on a examiné la situation de départ de la protagoniste du roman féminin canadien depuis 1960; cette situation est non seulement contraignante et frustrante pour la femme, mais peu favorable à sa réalisation en tant qu'individu. Elle constitue cependant un cadre pour le changement¹ qui va s'opérer chez la femme grâce à un élément "catalytique"; celui-ci s'introduit dans la situation stagnante de l'héroïne pour déclencher chez elle un processus de métamorphose qui aboutit au refus, ou tout au moins, à la remise en question de sa vie telle qu'elle est. D'après les romans considérés au cours de ce chapitre, l'élément de changement dans les romans féminins québécois n'est pas différent de celui des romans féminins canadiens-anglais; dans les uns comme dans les autres, l'élément de changement peut provenir soit de l'extérieur, soit de l'intérieur; de plus, il peut produire un changement brusque ou graduel. Il s'agit parfois d'un événement apparemment indépendant ou extérieur à la vie de la protagoniste qui précipite

¹ Les mots: modification, réforme, évolution, mutation, altération, transformation, métamorphose ... sont utilisés au cours du présent chapitre et des suivants dans le sens de "changement".

dés changements chez elle, comme cela arrive par exemple, chez Claire dans Les Oranges d'Israël et dans Le Sentier de la louve de Michelle Quérin, ou encore chez Rachel Cameron dans A Jest of God de Margaret Laurence. C'est l'intrusion d'une personne dans leur vie qui apporte des modifications chez ces deux femmes. Dans d'autres cas le changement est le résultat d'une évolution intérieure et "naturelle", comme le vieillissement ou la maturité qui finissent par provoquer des modifications chez la femme, qu'elle soit déjà vieille (comme Hagar dans L'Ange de pierre de Margaret Laurence ou Eva dans The Book of Eve de Constance Beresford-Howe par exemple) ou qu'elle soit jeune fille en voie de devenir femme. Très souvent, c'est la combinaison d'une évolution intérieure avec certains événements extérieurs qui produit le changement. Qu'il vienne de l'intérieur ou de l'extérieur, l'élément de changement surgit dans la situation insatisfaisante de la femme-protagoniste. C'est cet élément "catalytique" et les changements auxquels il donne lieu, qui seront étudiés dans ce deuxième chapitre. On examinera les différents aspects de l'élément de changement sous les deux principales formes qu'il revêt: celle d'une personne inattendue qui survient, celle d'un événement qui se produit soudainement.

L'élément catalytique sous la forme d'une personne:

De la même façon qu'au théâtre un acteur qui entre en scène peut modifier la situation des personnages déjà présents, dans le roman, l'arrivée d'un nouveau personnage peut provoquer un bouleversement. Lorsque l'élément de changement prend la forme d'une personne, il n'est pas sans

rappeler cet autre "agent provocateur", présent dans le roman québécois surtout, avant 1960: le "survenant":

[...] on retrouve [le survenant] avec une étonnante fréquence dans le roman régionaliste, un étranger de passage [...] Il nourrit des idées libérales, et parfois même agnostiques ou anarchiques, dans un climat très catholique et conservateur. [...] on sent vaguement qu'il représente tout ce qui aurait pu être si les idées normatives ne régissaient pas la vie [...] Le survenant est la menace de l'instabilité jetée contre le statu quo sûr et solide d'une société fermée; il est le symbole de la libération future.²

L'élément de changement sous l'habit d'une personne peut également être lié au quatrième élément du "syndrome de Rapunzel" décrit dans le chapitre précédent: le libérateur; "un beau prince de peu de solidité mais qui fournit une évasion temporaire"³. Ce libérateur est dévalorisé par Margaret Atwood car il apporte peu d'aide à l'héroïne. Le critique cite le cas du libérateur dans The Honeyman Festival de Marian Engel, un metteur en scène mort, dans Ta Maison est en feu de Margaret Laurence, un homme invraisemblable et beaucoup plus jeune que la protagoniste qui écrit des romans de science fiction, et dans A Jest of God, également de Margaret

² J. S. Tassie, "La société à travers le roman canadien-français", dans Le Roman canadien-français, Montréal, Fides, 1964, p. 156. "Archives des Lettres canadiennes", t. III.

³ M. Atwood, Survival, Op. Cit., p. 209.

Laurence, un visiteur frivole qui, de plus, est marié⁴. Qu'il libère ou non l'héroïne de sa "tour", le libérateur du syndrome de Rapunzel est un élément catalytique dans la mesure où il déclenche chez la femme un processus de changement.

Pour certains philosophes et/ou psychanalystes, ce qui est appelé ici "l'agent provocateur" est l'incarnation ou la projection d'une facette de l'être humain que celui-ci ne reconnaît pas ou dont il n'admet pas encore l'existence. En termes jungiens par exemple, l'agent provocateur sera lié à "l'ombre" et parfois, au "guide tutélaire", deux figures qui apparaissent dans les rêves nocturnes et qui ont un rôle dans l'éveil de l'inconscient chez un individu. Mais l'agent de changement n'est pas nécessairement un survenant, un guide tutélaire ou un libérateur; parfois il est tout simplement celui ou celle qui incarne ou qui représente tout ce que l'héroïne n'est pas encore mais ce qu'elle pourra devenir. C'est certainement le cas de Claire, héroïne des deux romans de Michelle Guérin Les Oranges d'Israël et Le Sentier de la louve. Chez cet auteur, qui présente une protagoniste quelque peu stéréotypée, l'agent de changement, la jeune hippie Edith, également stéréotypée, est néanmoins un bon exemple de l'agent de changement.

⁴ Margaret Atwood fait erreur ici; Nick n'est pas marié.

"In the Rapunzel syndrome the Rescuer is not much help. In The Honeyman Festival, he is only a memory of a dead film director; in The Fire Dwellers, he's an unbelievable much younger man who writes science fiction; in A Jest of God which also displays the Rapunzel Syndrome, he's a visiting trifler, and a married one at that." (p. 209)

Rôle et signification de l'agent provocateur:

Puisque la plupart des héroïnes se trouvent dans des situations contraignantes fondées sur des structures et des valeurs conformistes et rationnelles, l'élément de changement sera introduit par une personne (ou un événement) représentant l'opposé de ces structures et de ces valeurs; c'est-à-dire que l'élément ou l'agent de changement représente le non-conformisme, l'irrationnel, l'instinctif, la liberté. Un exemple de choix nous est donc fourni par la hippie⁵ Edith dans Les Oranges d'Israël et Le Sentier de la louve de Michelle Guérin, car ce personnage est une "fille bohème, anticonformiste, inattendue et fantaisiste" (Oranges, p. 110).

Edith paraît "à l'aise dans l'aventure, l'insécurité du lendemain, l'insouciance" (Oranges, p. 105), bref, dans tout ce qui laisse Claire fort mal à l'aise. Celle-ci avoue être intriguée par Edith, "cette gamine de vingt ans, cette souillon, cette voleuse de mari" (Oranges, p. 31): "Vous m'intriguez, Edith. Vous fonctionnez en dehors de tous les systèmes que je connais." (Oranges, p. 105). Curieuse, Claire s'accroche à Edith et entame de longues conversations avec elle pour découvrir à son grand dépit qu'Edith est plus intelligente et plus profonde qu'elle ne l'aurait cru. Edith a réfléchi, a ordonné et a clarifié ses prises de position

⁵ C'est le rôle que joue la hippie en général dans les romans féminins canadiens depuis 1960. Dans The Honeymoon Festival, la hippie Marvella, même si elle n'agit pas comme agent de changement auprès de l'héroïne Minn, représente néanmoins pour cette dernière tout ce qu'Edith représente pour Claire: "une nouvelle race, ou bien exotique à cause de mon ignorance d'elle." (p. 96). En anglais: "A new breed, or exotic by my ignorance of her."

(Oranges, p. 99), et Claire se trouve obligée de respecter les pensées de sa rivale. Elle est affolée en découvrant que la liaison entre son mari et Edith est plus que charnelle.

Edith se distingue par son "auréole" dont les principaux traits sont la saleté et la magie, traits qui choquent Claire, si "nette", si propre, si "transparente". Selon Claire, Edith est "sale pour protester à sa façon contre la civilisation du détergent, des façades bien léchées recouvrant souvent des immondices. Sa saleté, c'est pour dire au monde: 'Voilà votre vérité.'" (Oranges, p. 14). Edith rejette le monde matériel bourgeois ainsi que ses valeurs; tout son avoir se réduit à un sac de saletés multicolores, à quelques hardes, quelques livres (Oranges, p. 16). Claire détruit une partie de l'auréole de sa rivale en la convainquant de se laver et de nettoyer ses vêtements. Mais, contre la "magie" d'Edith, Claire ne peut rien.

Edith a "quelque chose de magique dans son apparition, elle magnétise tout le monde (Oranges, p. 46); [...] elle offre une apparition étrange, d'une autre époque, prêtresse d'un culte exotique qui engendre le silence." (Oranges, p. 46). Claire essaie d'expliquer "l'étrange force dans cette fille bohème pliant au vent" par sa "féminité sinueuse, ensorcelleuse comme une chatte." (Oranges, p. 15); elle croit pouvoir définir la nature d'Edith comme féline et "hypocrite, à l'affût, prête à bondir, griffes rentrées, air innocent et naïf." (Oranges, p. 28). Cette

identification d'Edith avec la chatte⁶ devient significative dans le roman qui suit, Le Sentier de la louve, où Claire s'éprend d'une petite chatte qu'elle nomme Zoé. "Zoé et moi formons ce jour un univers à part, je deviens féline à mon tour, ivre de vie et d'insouciance, attentive à nos jeux." (Sentier, p. 54). L'identification des deux femmes à une chatte fait ressortir la ressemblance entre elles; justement Edith revient souvent dans les pensées de Claire et, à la grande surprise de cette dernière, sans haine, comme si, dit Claire, "je m'identifiais à elle." (Sentier, p. 96). Cette identification est étroitement liée à la fonction d'Edith dans l'histoire de l'héroïne de Michelle Guérin, fonction que Claire elle-même décrit: "Edith sert [...] de révélateur pour moi" (Oranges, p. 54); "la belle souillon Edith me révélait une autre facette cachée de ma personnalité. Elle agissait comme une solution révélatrice au fond d'une éprouvette." (Oranges, p. 12). C'est Edith alors qui mène Claire vers la découverte d'elle-même selon une évolution établie par une série de changements, d'abord plausibles mais par la suite, dans Le Sentier de la louve, un peu

⁶ Dans The Book of Eve de Constance Beresford-Howe, il y aura un lien semblable entre l'agent de changement Johnny Horvath et le vieux matou qu'Eva sauve pendant la tempête de neige. Comme elle accueille le matou, elle finira par accueillir le réfugié hongrois. Il faut voir à ce propos l'article de Lorraine McMullen, "Woman as Hero", dans Atlantis, vol. II, no 2, printemps 1977 (Part II), p. 134-143. L'auteur écrit:

"...he [Johnny Horvath] would be as unlikely to have turned up in her previous middle class existence as would "old Tom", the battered neighbourhood cat she adopts, and to whom Johnny bears a distinct resemblance." (p. 138).

invraisemblables⁷. Le changement commence tranquillement et raisonnablement: tout au long des Oranges d'Israël, Claire garde sa place et son identité de femme-au-foyer; elle accomplit ses tâches quotidiennes et suit sa routine familière. Au début, la présence d'Edith ne produit que des modifications mineures: l'interruption du bain matinal de Claire⁸; une place de plus à table le soir; de l'aide pour faire le ménage et pour préparer les repas. Des altérations plus significatives commencent à s'opérer quand Claire perçoit au fond d'elle-même une autre femme, un "double". Claire commence à s'interroger sur sa vie, sur son mari et sur elle-même. Se

⁷ Comme s'il pressentait que le lecteur doute de la vraisemblance d'un si grand changement chez son personnage, l'auteur prend sa défense dans l'avant-propos de son roman, écrivant:

"Qui sait vraiment lire ne verra dans ce roman ni une thèse, ni un plaidoyer quelconque, ni le complaisant récit d'aventures accumulées, érotiques et gratuites, exprès pour choquer ou amuser ... mais le pénible cheminement d'une femme déchirée, qui se met elle-même au défi et à l'épreuve, qui va jusqu'au bout de ses folies afin de découvrir sa vraie place dans la vie. Devenant son propre double, elle s'observe froidement, avec curiosité, utilisant la terrible lucidité d'une âme volontairement soumise à tous les hasards d'une existence catapultée hors d'un cadre à la fois sécurisant et insupportable."

⁸ Cet épisode permet au lecteur, cependant, d'entrevoir l'autre visage de Claire:

"Assise toute droite sur une chaise de cuisine, je me laissai envahir ensuite par une colère intérieure terrible. J'avais envie de casser quelque chose, de crier, mais je restais immobile, ravagée par le dedans. La tempête me chavirait littéralement, j'en avais des sueurs froides et des étourdissements. Jamais je n'avais connu une telle ivresse mauvaise! Elle m'avait gâché mon bain matinal, univers parfumé, secret et clos, solitude liquide et chaude où j'avais parfois l'impression de me diluer bienheureusement. Elle avait envahi brusquement un moment paisible de ma vie." (p. 26-27).

regardant dans un miroir, elle contemple "la femme au milieu de tout: milieu de la vie, de l'âge, de l'amour, du destin, de la solitude," (Oranges, p. 22), comme une femme "à mi-chemin". A mi-chemin de sa vie, Claire n'a pas encore connu de crise; celle-ci n'éclatera qu'après le départ de la hippie et elle produira alors un profond bouleversement qui métamorphosera Claire. La femme qu'on rencontre dans Le Sentier de la louve est une toute autre personne que celle du roman précédent de l'auteur. Il s'agit en somme d'un revirement total, et quelque peu invraisemblable: dans Le Sentier de la louve, la hippie Edith est devenue une dame distinguée tandis que la bourgeoise Claire s'est transformée en hippie. On reconnaît à peine Claire en cette femme qui se soûle et qui se drogue, qui ne se lève pas le matin et ne fait plus sa toilette. Claire elle-même a du mal à se reconnaître: "est-ce bien moi, la sage Claire, la petite bourgeoise qui avait lutté pied à pied pour conserver mon mari ... ou plutôt ses structures d'épouse et de mère de famille selon les normes⁹ les plus traditionnelles?" (Sentier, p. 15).

La Claire du Sentier de la louve ne se soucie plus du tout de sa famille à qui autrefois elle donnait tout son temps, tout son moi: "Je me fiche absolument si les miens ont envie de manger et comment ils s'en tirent sans moi. Je ne suis que moi-même, enroulée sur moi-même" (Sentier, p. 22). Il est vrai que Claire n'aime pas la femme qu'elle est devenue mais elle avoue que celle-ci est "plus vraie que l'autre, trop parfaite, trop bien éduquée, trop bien adaptée au moule comme des petites filles nées dans

⁹ C'est moi qui souligne.

les années trente." (Sentier, p. 46). Elle ne peut plus supporter la petite bourgeoise qu'elle était autrefois, "toujours contente sans jamais se poser de questions [...] petite bourgeoise qui ne devrait même pas se révolter devant les libertés de son mari, et ne devrait surtout pas oser prendre la situation en main puisque 'le pouvoir est du côté où il a toujours été: l'homme.'" (Sentier, p. 46). L'antipathie et la haine que Claire ressent pour elle-même ("Je me hais." Sentier, p. 18), ne font que l'entraîner sur les chemins de la déchéance et de l'enfer de l'alcool et de la drogue. Pour s'en sortir et se reposer Claire va d'abord à l'hôpital et ensuite dans un couvent. C'est là qu'elle séduit un jeune prêtre nommé Loris, non un homme "ordinaire" comme l'a fait Edith. Cet acte, Claire l'exécute à la fois pour son propre plaisir et pour satisfaire un besoin de destruction qui lui a été transmis par Edith, à qui elle ressemble de plus en plus; après s'être installée dans un hôtel avec Loris, qui a tout abandonné pour elle, Claire a soudain envie de "suivre le courant, bohème [comme Edith], envie de faire des folies, des bêtises, des choses inattendues." (Sentier, p. 79). Elle veut se sentir libre d'agir spontanément, d'être impulsive, irresponsable et détendue. Elle part donc en voyage, quittant Loris qui se demande:

Où est la véritable Claire? La bourgeoise en rupture de ban? La hippie? La droguée et l'alcoolique? La voleuse, la prostituée? La lesbienne? L'opportuniste? La dévoreuse d'hommes? La nymphomane? L'enfant gâtée? La curieuse en quête de sensations nouvelles? L'amoureuse qui s'interroge? Le lierre grimpant cherchant un mur? (Le Sentier, p. 44)

Un peu "hippie" comme Edith, Luke Venturi, personnage de Margaret Laurence, joue un rôle semblable à celui d'Edith auprès de Stacey

MacAindra, protagoniste de Ta Maison est en feu. Comme le suggère son nom, Luke Venturi fournit à Stacey ce qui est pour cette femme-au-foyer, une véritable aventure qui lui fait prendre conscience qu'elle pourrait être une personne autre qu'une bourgeoise frustrée et solitaire. Encore une fois, Luke n'est pas le type de personne que Stacey fréquentait dans sa vie quotidienne dans la banlieue où elle habite avec son mari et ses quatre enfants. C'est par hasard qu'ils se rencontrent au bord de la mer. Avec ses cheveux longs et ses vêtements désinvoltes, Luke a un peu l'air d'un hippie. Ce jeune homme est écrivain; auteur de nouvelles de science-fiction, il s'exprime avec une facilité qui étonne Stacey. Luke est compréhensif et intuitif, comme il le reconnaît lui-même d'ailleurs:

"J'suis comme ça"(p. 191); "Ou bien c'est que j'ai le don de double vue."

(p. 239). Ainsi Luke devine tout de suite que Stacey a des ennuis et il l'invite à prendre un café chez lui. C'est au cours de leur première conversation que les différences qui existent entre les valeurs et la vision du monde de Luke et celles de Stacey deviennent évidentes: "Vous avez filé," dit Luke, "Tiens! tiens! C'est pas grave. Vous en faites pas. C'est des choses qui arrivent." "Non, c'est pas vrai", répond Stacey.

"Pas de là où je viens." (p. 187). Dans le monde de Luke Venturi, on est libre de son corps, on fait ce qui vient "naturellement"; dans le monde de Stacey cela n'est pas possible. Aussi, quand au cours d'une deuxième visite, Luke demande à Stacey: "Tu veux coucher avec moi, toute la nuit, alors, pourquoi pas le faire?" (p. 214), Stacey lui répond que c'est impossible. Et lors de la troisième visite, quand le jeune homme l'invite à partir pour le Nord avec lui, Stacey lui dit encore une fois qu'elle ne

le peut pas. Cependant, même si Stacey ne quitte pas son monde et ne rejette pas les valeurs de son milieu pour adopter celles de Luke, elle découvre un autre côté d'elle-même à travers son contact avec le hippie. Dans le cas de cette héroïne, l'agent provocateur, Luke Venturi, de pair avec un événement, la mort de Buckle Fennick, marquent le début d'une mutation qui aboutit au rapprochement de Stacey et de son mari.

Pour la soeur de Stacey, Rachel Cameron, héroïne de A Jest of God, également de Margaret Laurence, l'agent de changement, Nick Kavlick¹⁰, surgit à un moment où une certaine évolution intérieure l'a préparée pour un changement. Cette préparation intérieure devient évidente le soir où elle accompagne son amie et collègue Calla, à la réunion évangélique; toujours si réservée et distante, ce soir-là Rachel participe à la séance. Surprise et affolée par son comportement inusité, elle fuit la réunion, et se fuit elle-même.

Comme Luke l'a fait pour Stacey, et Edith pour Claire, Nick représente pour Rachel tout ce qui est peu familier ou tout ce qui est inconnu puisque Rachel perçoit son ancien camarade de classe comme différent; son rôle et sa "signification" sont donc les mêmes que ceux d'Edith et de Luke.

Nick a été élevé dans l'autre partie du village de Manawaka et il a eu une vie familiale opposée à celle de Rachel. Chez les Kavlik, on

¹⁰ Calla, camarade de Rachel, est un agent de changement secondaire.

semblait "plus résistant [...] et plus libre". (p. 87)^A; "pas aussi renfermé [...] plus franc. Plus capable d'avoir son franc-parler." (p. 88)^B. Son ascendance slave donne à Nick un physique qui semble exotique à Rachel. Grand, mince, mais solide, Nick a les cheveux noirs, raides, les yeux bridés et un visage qui évoque un de ces anciens aventuriers des Steppes (p. 86). Un autre fait distingue ce fils de simple laitier: Nick a survécu à la polio qui a tué Steve son frère jumeau. Le souvenir de ce frère perdu trouble toujours Nick qui semble parfois distant, solitaire: "Il est tellement à part. Il marche dans un but précis mais comme s'il était seul. Il l'est sans doute", remarque Rachel (p. 85)^C. Comme Edith, Nick a ses propres problèmes à régler, mais il les passe sous silence, ce qui ne fait qu'amplifier son auréole de mystère aux yeux de Rachel. Dès que Nick entre dans sa vie, l'héroïne commence à changer. A la suite de leur première rencontre dans la rue, Rachel adopte un nouveau langage vis-à-vis de sa mère. Celle-ci n'apprécie guère cette désinvolture et cet humour ironique nouveaux chez sa fille. Rachel affronte sa mère une deuxième fois le soir du rendez-vous avec Nick, dont elle n'a pas encore parlé à sa mère. Celle-ci, pour se venger du silence de sa fille et parce qu'en général c'est sa manière de se comporter avec elle, menace de faire un excès de travail ménager en son

^A(p. 87) "more resistant [...] and more free".

^B(p. 88) "Not so boxed-in [...] More outspoken. More able to speak out."

^C(p. 85) "He is so apart. He walks purposefully, but as though he were alone. Probably he is."

absence. Exaspérée, Rachel l'abandonne à ses folies. Elle s'affirmera en d'autres occasions et acceptera d'autres rendez-vous avec Nick malgré les protestations de sa mère. Ainsi, le soir de la réunion de bridge de madame Cameron, Rachel sort-elle avec Nick, résistant au ton suppliant de sa mère scandalisée. Rachel note que "sa nouvelle nature impitoyable" la vivifie (p. 101)^A. La nouvelle relation entre Rachel et sa mère atteint son point culminant à la fin du roman lorsque l'héroïne annonce son intention d'aller vivre à Vancouver où elle a trouvé un poste dans l'enseignement. Madame Cameron combat cette décision en accusant sa fille d'être déraisonnable et injuste. Mais, cette fois, Rachel fera ce qui est le mieux pour elle-même et non pour sa mère, et elle vivra sa vie telle qu'elle l'entend.

Les changements dans ses relations avec sa mère sont sans doute parmi les plus importants qui surviennent chez Rachel; mais d'autres aussi contribuent à son évolution générale.

Lorsque Rachel est avec Nick, elle se surprend à dire et à faire des choses auxquelles elle ne se serait jamais attendue. A son premier rendez-vous par exemple, elle lui dit tout d'un coup qu'elle déteste vivre dans le village, chose qu'elle n'a jamais eu l'intention de dire (p. 68). Elle est également étonnée de pouvoir faire l'amour avec Nick et que cela lui soit si facile et si naturel; elle constate avec surprise: "Je peux même me déshabiller sans me sentir étrange. Voilà — j'ai changé." (p. 103)^B.

^A(p. 101) "This newfound ruthlessness exhilarates me."

^B(p. 103) "I can even take off my clothes without feeling very unfamiliar about it. See — I have changed."

A mesure qu'elle découvre l'amour, le plaisir de son corps et le respect de soi, Rachel découvre la santé; elle n'est plus aussi malade qu'avant: "Je me suis sentie bien mieux depuis que j'ai arrêté de toujours penser à ma santé." (p. 115)^A. Rachel se détend et commence même à boire quelque peu, malgré l'interdiction de sa mère marquée par l'ivrognerie de monsieur Cameron. Plus important encore, Rachel s'ouvre aux gens; elle parle à des personnes à qui autrefois elle ne s'adressait même pas; c'est ainsi que, le soir où elle est désespérée parce qu'elle se croit enceinte et qu'elle se sent seule, elle va causer avec Hector Jonas, l'homme qui a acheté le salon funéraire des Cameron; une autre fois elle se rend de l'autre côté du village pour parler aux parents de Nick. Rachel se découvre moins timide qu'auparavant; avec Nick surtout elle ne craint rien: "je n'ai peur de rien [...] et je n'aurai jamais plus peur de rien" (p. 91)^B. Rachel décide même de donner naissance à l'enfant qu'elle croit porter en elle¹¹; elle ose enfin faire face à son milieu, comme à sa mère et à elle-même. Au cours de l'été où elle rencontre Nick, Rachel a donc changé et sans doute changera-t-elle davantage encore après son départ pour Vancouver.

¹¹ Rachel se trompe. Il s'agit d'une tumeur, non d'une grossesse. Voilà la "raillerie de Dieu" dont il est question dans A Jest of God.

^A (p. 115) "I've felt a damn sight better since I stopped considering my health."

^B (p. 91) "I'm not afraid of anything [...] and I will never again be afraid of anything".

Dans The Honeyman Festival de Marian Engel, Honeyman joue dans la vie de l'héroïne, Minn Burge, un rôle semblable à celui que Nick joue dans la vie de Rachel Cameron; Honeyman a libéré Minn de l'étroite vision du monde, des valeurs et des structures que Godwin, la petite ville natale de Minn, a implantées dans l'esprit de la jeune femme.

Minn garde des souvenirs mielleux — c'est le cas de le dire — de Honeyman; surgissant le soir de la réception en l'honneur du metteur en scène (mort depuis quelque temps), ces souvenirs composent une image de Honeyman qui tient du mythe et de l'exotisme. Honeyman était physiquement impressionnant: "un homme curieux, la tête longue, les cheveux faisant des boucles au haut de son large front, le nez droit [...] une tête magnifique et un corps pour aller avec, sans ventre, souple avec la démarche d'un "cowboy" ou d'un être mythique." (p. 14)^A. Minn se souvient surtout de "ce corps élancé, presque désarticulé [...] brisé, disait-il à force de dompter les chevaux sauvages; corps couvert de cicatrices [...] marqué [...] exotique pour elle." (p. 13)^B. Les cicatrices de Honeyman évoquent les marques mystérieuses des héros, et effectivement, pour Minn, Honeyman était "semblable à un héros de cinéma, simple et suave" (p. 99)^C.

^A(p. 14) "A strange man, long-headed, the grey hair curling high on the immense forehead, the nose falling straight [...] A head on a grand scale [...] and a body to match, bellyless, loosejointed, Western and mythic in walk."

^B(p. 13) "The great lolling length; body, as though partially disjointed [...] "Broke up", he said, from riding broncos, and scarred [...] marked [...] Exotic to her."

^C(p. 99) "so very much like a smooth simple movie hero."

En réalité Honeyman était le fils d'une riche famille de l'ouest des Etats-Unis. Il a quitté l'université pour aller à Hollywood où il a réussi sa carrière car, "il travaillait vite [...] il était toujours sûr de ce qu'il voulait." (p. 98)^A. C'est par hasard que Minn a rencontré Honeyman en Europe où elle voyageait en touriste et où Honeyman tournait un film. Minn se souvient: "il avait cinquante-cinq ans et elle — vingt, et il savait beaucoup de choses et lui en enseignait quelques-unes [...] et l'avait fait changer d'une façon dont elle lui était reconnaissante." (p. 14)^B. Honeyman lui a surtout enseigné à se connaître, à se découvrir: "il lui disait que tout ce qu'elle devait faire c'était être elle-même" (p. 15)^C. Honeyman a aidé Minn à surmonter ses réflexes inhibiteurs de jeune fille d'une petite ville ontarienne:

C'était un homme gentil, il avait de la patience, et des enfants presque de son âge à elle. Lorsqu'elle était étendue près de lui dans le lit, enveloppée par une couverture de culpabilité du sud d'Ontario, il se tournait vers elle, et la réconfortait, il lui parlait, lui enseignait ce qu'elle était. (p. 14)^D

^A(p. 98) "He worked fast, Honeyman, he was always sure of what he wanted".

^B(p. 14) "He was fifty-five to her twenty, and he knew alot, and taught her some of it [...] and changed her in a direction she was thankful for."

^C(p. 15) "He told her that 'all she had to do was to be herself'".

^D(p. 14) "He was a kind man, he had patience, and children almost her own age. When she lay beside him in bed and drew the heathen blanket of southern Ontario guilt around her, he turned to her, he comforted her, he talked to her, taught her what she was."

D'avantage encore, Honeyman rendait la vie facile comme si "vivre était une route que l'on parcourt à grandes enjambées et non la course de haie puritaine à laquelle on lui avait enseigné de croire." (p. 15)^A.

Quand Minn tombe amoureuse de Honeyman elle vit cet amour comme "une intoxication affreuse, l'attendant comme une morphinomane attend sa piqûre." (p. 16)^B.

Pendant cinq ans elle est alternativement brisée par son absence ou obsédée par sa présence (p. 99). Quand Honeyman épouse une femme plus âgée et plus sophistiquée que Minn, cette dernière croit qu'elle va mourir de chagrin, mais elle découvre vite que "personne ne s'en rendait compte et qu'elle n'en mourait pas, et qu'elle aimait bien les gens, et les gens de son âge, tout comme Honeyman le lui avait dit." (p. 100)^C. Même si elle se marie avec un autre, Minn n'oubliera jamais Honeyman: "elle le portait toujours à l'intérieur d'elle-même comme une pierre, comme un embryon calcifié" (p. 17)^D; "Elle ne s'était jamais arrêtée de lui parler dans son imagination, lui disant: "Regarde Honeyman?", quand elle faisait quelque chose dont elle était fière, ou quelque chose qu'il aurait aimé" (p. 14)^E. Minn a en

^A(p. 15) "He made it look easy to live, as if living were some road you strode along and not the puritan hurdle-course she had been taught to believe in."

^B(p. 16) "Like some dreadful addiction, waiting for him as for a fix."

^C(p. 100) "nobody notified, that she did not in fact die, that she liked people, people her own age, as he had said she would."

^D(p. 17) "she carried him always inside her like a stone, like a calcified embryo."

^E(p. 14) "she had never stopped talking to him in her head, saying, "See, Honeyman?" when she did what she was proud of, or what he would like".

quelque sorte préservé l'agent de changement qui a modifié sa vie lorsqu'elle avait vingt ans et le souvenir de ce personnage lui permet à quarante ans de garder sa vie flexible, et prête à une transformation.

Un peu comme Honeyman, "Love", le "surhomme" qui agit comme agent de changement dans la vie de Salomé Camaraire des Lettres au Surhomme et du Miroir de Salomé d'Andrée Maillet, est un homme "romantique" et énigmatique. De dix ans plus âgé que Salomé, Love est marié, père de trois enfants, mais il vit séparé de sa femme. Engagé dans la marine à titre de non-combattant, il est réserviste en différents endroits. C'est à New York qu'il rencontre Salomé qui y fait ses études. Ils deviennent amants, mais Salomé rompt la liaison lorsque Love lui demande d'avoir un enfant de lui. La jeune femme continue néanmoins d'écrire à son amant de nombreuses et longues lettres où elle fait non seulement le portrait de son cher amour "fulgurant, mercurien, tenace, évanescent et saturnien surtout" (Miroir, p. 118), mais aussi le portrait d'elle-même au cours de son évolution et de sa métamorphose.

Pour Salomé, Love est véritablement un "surhomme", un homme "formidable, une sorte de géant, Chevalier de l'Avenir" (Lettres, p. 12), qui, comme il le dit lui-même, porte les meilleurs gènes du monde et appartient à la race supérieure des ancêtres du surhomme (Lettres, p. 163). D'après Salomé, le monde ne comprend pas ce Surhomme qui est si différent des autres:

Tu penses différemment des autres hommes. Tu parles comme si tu étais de beaucoup supérieur aux autres mâles [...] tu es un homme fait [...] tu es mon premier homme [...] tu diffères de tout le monde. Tu te comportes selon ton propre code d'éthique. Ton cerveau, assurément, ne fonctionne pas comme celui des autres hommes [...] Tu as une conception de la Société à venir qui t'appartient [...] (Lettres, p. 12).

[...] [Tu es] préoccupé vraiment beaucoup plus par le sort de l'Humanité que par ton devenir personnel [...] tu vas comme un Algonquin en forêt. Les gens ne te comprennent pas toujours. (Lettres, p. 13)

Aux yeux de Salomé, Love possède la perfection intellectuelle, morale et physique, il a des idées nouvelles et surprenantes, et un idéal élevé; elle l'aime en dépit de ce que disent ses amis qui pensent que Love a le visage "cruel, obstiné, froid, méchant, amer, déçu, rancunier, redoutable", (Lettres, p. 136), et qui soulignent les différences évidentes entre ces deux êtres:

Tu es nationaliste, tu es féminine jusqu'au bout des ongles et tu crois en l'humanité, toi. Lui, c'est un défaitiste; il ne se tolère pas lui-même et il cherche en une croyance vague dans un monde meilleur par-delà notre galaxie, une excuse pour fuir des problèmes communs à nous tous, après tout. (Lettres, p. 139)

Ne tenant pas compte de l'opinion de ses amis, Salomé continue à écrire à Love: "ils ne savent pas, mes chers amis; combien doux, prévenant, attentif, généreux tu es" (Lettres, p. 136), "ta nature taciturne, tourmentée, tes angoisses, ta tendresse pour les animaux, surtout; [...] Ton grand respect pour la musique; pour l'imagination dont tu disais que c'était la plus belle faculté de notre intelligence." (Lettres, p. 139). C'est à cause de Love que Salomé essayera de devenir une jeune femme indépendante et plus agressive qui cherche à suivre son propre chemin. "Tu m'encourages beaucoup," écrit-elle. "Mais par le fait de mon immaturité je ne comprends pas toujours où tu veux me mener." (Miroir, p. 71). Selon Salomé, sans avoir fait "l'expérience de '43", c'est-à-dire, sans être tombée amoureuse de Love, elle n'aurait jamais acquis si vite l'horreur de la médiocrité, le désir d'être elle-même selon ses propres exigences et la certitude que l'argent

n'achète pas tout le monde (Miroir, p. 144). Dans ses lettres, Salomé jette un regard lucide et parfois amer sur sa famille et sur son milieu qu'elle croit mépriser et auquel elle prétend vouloir échapper. L'homme à qui ces lettres sont adressées est donc le premier "élément de changement" dans sa vie; mais il faut que Salomé soit moins dépendante de son milieu qui lui a donné son goût pour le luxe et la beauté, sa langue et sa culture artistique. Il lui faudra également par la suite se libérer de Love, qui lui a tracé le chemin vers la réalisation de soi.

"Love", Honeyman et Nick montrent l'allure mythique, énigmatique et romantique que l'élément de changement peut prendre. A la différence de ces agents provocateurs, le jeune homme qui agit comme agent de changement dans la vie de Marian McAlpin, héroïne de The Edible Woman de Margaret Atwood, est gauche et quelque peu repoussant.

L'émacié et égoïste Duncan, étudiant diplômé en littérature anglaise, n'est pas du tout le genre de personne que Marian, jeune femme de carrière, fiancée au futur avocat Peter, rencontrerait dans son milieu usuel; c'est par hasard qu'elle fait la connaissance du jeune homme, le point de départ d'une transformation chez elle. Marian prépare une enquête pour "Seymour Surveys", compagnie au service de laquelle elle travaille, lorsqu'elle rencontre Duncan. Elle le prend d'abord pour un maigre garçon de quinze ans, mais en apprenant qu'il a en fait plus de vingt ans, l'âge requis pour l'enquête, elle entre dans son appartement qu'il partage avec deux autres étudiants bizarres comme lui, Fish et Trevor. Marian revoit Duncan encore deux fois par hasard: d'abord à la laverie automatique où l'étrange jeune homme vient regarder les vêtements tourner dans le séchoir tout comme on regarde la télévision; et ensuite, au cinéma

où, il cherche à s'évader des interminables travaux académiques: Par la suite, Marian et Duncan se voient souvent. Duncan donne peu de renseignements sur lui-même. Il semble être un bon étudiant puisqu'il obtient des notes élevées; il aime aller au musée, il se divertit en repassant le linge et il adore parler, surtout de lui-même et toujours sur un ton monotone, sans expression, douloureux, triste, solennel, sombre: "Il dirigeait la conversation vers ce sujet complexe et toujours fascinant", note Marian, "lui-même". (p. 184)^A. Néanmoins, Marian est agréablement surprise de trouver la compagnie de Duncan plaisante car depuis ses fiançailles à Péter, qui coïncident avec les rendez-vous de Duncan, elle est de plus en plus mal à l'aise sans trop savoir pourquoi. Des altérations troublantes s'opèrent en elle et se manifestent par une curieuse réaction à la nourriture: Marian découvre qu'elle est de plus en plus incapable de manger. Son intolérance à certains aliments comme la viande par exemple, constitue un élément comique dans le roman en même temps qu'elle communique l'idée que Marian cesse peu à peu d'être une "femme comestible", c'est-à-dire, que d'une femme passive que l'homme peut "dévorer", Marian deviendra une femme active qui "mangera" comme les hommes. Elle rejettera, tout comme la nourriture, l'image de la femme qu'elle est pour Peter et pour son milieu bourgeois. Cette mutation en Marian débute lors de sa rencontre avec Duncan qui lui révèle un monde et une façon d'être différents de ce qu'elle connaît. Avec Duncan, Marian n'a pas besoin de jouer

^A(p. 184) "Then he would direct the conversation towards the complex and ever-fascinating subject of himself."

la femme faible qui doit dépendre d'un homme, parce que Duncan est loin d'être un héros qui la protège; il ne prétend être autre chose que ce qu'il est: excentrique, peu attrayant, dépendant, indifférent et surtout égoïste. Mais, remarque Marian, "son égocentrisme total était curieusement réconfortant" (p. 183)^A, car à la différence de l'égocentrisme de Peter, celui de Duncan n'exige pas de Marian qu'elle soit autre chose que ce qu'elle est. Marian se trouve donc plus libre de s'exprimer en compagnie de Duncan. Aussi découvre-t-elle un moi parfois fantaisiste et frivole, parfois indépendant et même un peu révolutionnaire; c'est son côté "non-comestible". Dans le monde de Duncan elle peut se comporter d'une manière plus naturelle, exprimer des idées non conventionnelles, faire des choses qui seraient inacceptables dans le monde de Peter. Ainsi par exemple, le soir où elle dîne avec les amis de Duncan et qu'elle se trouve incapable de manger la viande qu'on sert, elle se permet de lancer des morceaux de viande dans l'assiette de Duncan qui participe calmement à ce jeu. Marian change donc, en grande partie à cause de Duncan, l'agent de changement dans sa vie.

Un peu comme Duncan pour Marian, Johnny Horvath, l'homme d'origine hongroise qui surgit dans la vie d'Eya, l'héroïne de The Book of Eve de Constance Beresford-Howe, lui révèle une façon d'être et un monde qui lui étaient inconnus. Mais il faut noter que dans le cas d'Eya surtout, une évolution intérieure a déjà eu lieu et la vieille femme a déjà apporté plusieurs changements à sa vie.

^A(p. 183) "His complete self-centredness was reassuring in a peculiar way."

Encore une fois Johnny n'est pas le type de personne qu'Eva aurait pu rencontrer dans sa vie d'autrefois dans la banlieue bourgeoise qu'elle habitait avec son mari. Dans ce milieu fermé, on n'aurait jamais adressé la parole à un réfugié hongrois tel que Johnny qui doit travailler dans une usine au Canada, même s'il a reçu une très bonne éducation en Europe; de la même façon, dans ce monde étroit, on n'aurait jamais recueilli un vieux matou, comme celui qu'Eva abrite dans le vieil appartement où elle s'est réfugiée après avoir quitté son mari et sa vie bourgeoise. Comme on l'a déjà noté, il y a un lien entre le vieux matou et Johnny; Eva finit par s'attendrir sur l'un et sur l'autre; ses sentiments pour Johnny en particulier changent sa façon de vivre.

Johnny Horvath surgit littéralement avec fracas dans la vie d'Eva, le soir où il tombe ivre mort en bas de l'escalier menant à son appartement: "La chute d'Adam n'aurait pas pu avoir plus de conséquence," (p. 75)^A remarque Eva de façon significative. Elle porte secours à Johnny qui lui déclare son amour sur-le-champ. Mais Eva n'est nullement intéressée, s'étant tout juste débarrassée d'un mari. Si elle a emménagé dans un appartement minable de l'autre côté de chez elle, c'est précisément parce qu'elle voulait "être à part": "Etre à part était justement de quoi je crevais d'envie." (p. 11)^B. Pour Eva, être seul est "une bénédiction et une béatitude." (p. 13)^C; elle ne veut que ouvrir les yeux chaque matin "dans une béatitude parfaite et

^A(p. 75) "The fall of Adam couldn't have sounded more momentous."

^B(p. 11) "Apartness was just what I craved."

^C(p. 13) "blissfully, blessedly alone."

égoïste sans passé ni avenir" (p. 13)^A. Elle est donc distante avec Johnny qui vient à son aide un soir que son appartement est inondé d'eau, et qui revient par la suite lui préparer des plats de gourmet. Eva préfère rester solitaire, mais dans sa solitude elle commence peu à peu à changer. Elle remet d'abord en question toutes ses valeurs de femme bourgeoise qu'elle finit par rejeter: "Je pense que ce qui est important, c'est rejeter tout ce que j'estimais autrefois. Et pour faire cela, il faut être seul. C'est-à-dire qu'il faut s'isoler. Tout quitter pour être seul." (p. 63)^B; "même si cela a l'air égoïste," explique Eva à sa petite-fille Kim, "c'est ce qui est bon pour moi. C'est facile dans le fond. Il faut tout juste renoncer à sa fierté." (p. 85)^C. Autrefois Eva était certaine que la bonté était la vertu suprême; maintenant, elle dit: "je sais qu'il n'en est rien. Ne me demandez pas ce qu'elle est, l'honnêteté peut-être. Mais qui suis-je pour prêcher rien d'autre que la sédition? Parce que maintenant, j'ai une meilleure opinion qu'autrefois de la paresse, de l'avidité, de la fierté, de l'avarice, de la colère etc." (p. 27)^D. Tout ce dont Eva est certaine à ce moment de sa vie, c'est qu' "être

^A(p. 13) "into a perfect, self-centered bliss without past or future".

^B(p. 63) "But it's rejecting so much I once valued that I think is so important. And for that you have to be alone. Make yourself alone, that is. Leave all you have and go underground."

^C(p. 85) "It looks completely selfish, and it is. But it's right for me. It's easy, really. You just give up your pride."

^D(p. 27) "kindness is the supreme virtue. Now I know it's no such thing. Don't ask what is, honesty maybe. But who am I to preach anything but sedition. Because nowadays I think much more highly of sloth, greed, pride, avarice, anger etc., than I used to do."

seul dans ce sous-sol poussiéreux est quelque chose de valable," (p. 26)^A et qu'elle ne retournera jamais dans sa maison ni à sa vie d'autrefois.

Eva se libère de ses anciennes valeurs de même qu'elle apprend à vivre sans ses anciens objets de luxe, sans ses meubles coûteux et ses bijoux. Elle se débarrasse également d'une vingtaine de livres de graisse, ce qui la change physiquement. Même sa voix s'est modifiée, étant devenue plus distante et neutre, comme le note son fils quand il lui parle au téléphone. Eva est en effet bien éloignée du monde et de la femme qu'elle était autrefois. Elle découvre qu'elle n'est ni "épouse, ni bonne, ni mère. Mais je suis moi-même pour la première fois, presque, depuis mon adolescence" (p. 85)^B. Cependant, ce qu'elle ne reconnaît pas encore, et ce que Johnny lui fera remarquer, c'est qu'elle est une femme spéciale, unique. En tant qu'agent de changement, Johnny révèle Eva à elle-même, lui fait voir jusqu'à quel point elle est individu. Sans lui, Eva serait sans doute restée dans un isolement qui n'est pas toujours confortable, comme Eva s'en aperçoit elle-même. Au lieu de cela, elle sort de sa solitude et accepte de vivre avec Johnny, engagement qui représente une évolution chez cette héroïne qui, au départ, ne cherchait qu'à se détacher du monde dont elle était déçue.

^A(p. 26) "being alone like this, holed up in a dusty basement, is something of value, and I'll never go back."

^B(p. 85) "wife, maid, nor mother. But I'm myself, for the first time, nearly, since I was a teen-ager".

Johnny Horvath, Duncan, Love, Honeyman, Luke Venturi, Nick et Edith¹² sont tous des exemples de l'agent de changement; on en trouvera d'autres dans d'autres romans féminins canadiens. Mais ce n'est pas toujours une personne qui est responsable de l'évolution dans la vie de la protagoniste; très souvent c'est un événement qui provoque la mutation. Or l'événement par excellence, c'est la mort qui modifie les situations établies ou les rapports entre les individus. Cependant, il n'est pas nécessaire que l'événement soit aussi radical que la mort; il peut tout simplement être un départ. Dans le roman féminin, le départ d'une personne fait très souvent prendre conscience à l'héroïne qu'elle n'est plus la même. C'est par exemple le cas d'Hélène dans La Femme de Loth de Monique Bosco et de Joanne dans le roman éponyme de Marian Engel; ces deux héroïnes sont abandonnées par l'homme qu'elles aiment, et amenées ainsi à changer.

L'élément de changement est un événement:

Le départ:

Pendant dix ans Hélène (de La Femme de Loth de Monique Bosco) a été la maîtresse secrète de Pierre, médecin et père de famille. Ce sont pour Hélène dix années de rêve et de mensonge, car Pierre l'a-t-il jamais vraiment aimée? Ou n'a-t-il pas plutôt "mimé les gestes de l'amour" comme il le fait pour une dernière fois le jour où il annonce la rupture?

¹²

Dans les romans suivants: The Book of Eve (Constance Beresford-Howe), The Edible Woman (Margaret Atwood), Lettres au Surhomme et Le Miroir de Salomé (Andrée Maillet), The Honeyman Festival (Marian Engel), Ta Maison est en feu (Margaret Laurence), A Jest of God (Margaret Laurence), Les Oranges d'Israël et Le Sentier de la louye (Michelle Guérin).

Celle-ci, très souvent envisagée et toujours redoutée par Hélène, la laisse d'abord complètement brisée. Elle ne fait aucun effort pour s'affirmer devant l'homme qui lui a volé dix ans de sa vie en lui offrant un simulacre d'amour. Anéantie par la rupture, Hélène se laisse glisser vers la mort, un peu d'ailleurs comme elle l'a fait tout au long de sa vie. Cependant, à force de repenser et d'écrire son histoire dans un journal, elle se remet de cette crise émotionnelle en constatant: "Remuer ces souvenirs ne me fait pas mal. Au contraire. J'y trouve une raison d'espérer." (p. 40). Dans les notes quotidiennes d'Hélène apparaît un léger changement, une attitude de révolte contre l'amour et contre la mort. Hélène va découvrir que le départ de son amant ne vaut pas le suicide.

C'est après dix-huit ans de mariage que Joanne (dans Joanne de Marian Engel) se trouve abandonnée par son mari Bill. Comme Hélène, Joanne a recours à l'écriture: son journal intime l'aide à traverser sa crise. Ce journal permet au lecteur de constater les changements qui se produisent chez cette héroïne avant et après la rupture.

Joanne reste d'abord perplexe devant le comportement de son mari qui ne lui parle plus, ne dort plus avec elle et la traite en général comme une bonne à tout faire. Elle essaie d'être compréhensive et patiente et elle continue de jouer son rôle de "femme de Bill". Mais un jour, c'est l'éclatement et la séparation définitive. Après le choc initial, Joanne refait lentement surface et trouve une énergie nouvelle: "Dieu que je me sens bien [...] comme si j'avais un nouveau moteur. Je cours çà et là faisant des choses sans le lui demander d'abord. C'est merveilleux de voler

de mes propres ailes." (p. 23)^A. Dès lors, les changements se succèdent et pour la première fois depuis presque trois ans, elle se réveille le matin de très bonne humeur: "Allée au travail, étant certaine que les gosses pourraient se débrouiller." (p. 53)^B. Joanne devient de plus en plus heureuse et sûre d'elle-même. Après une tentative de la mère de Bill pour lui enlever ses enfants, Joanne s'installe à la campagne où elle mène une vie simple, dépourvue du luxe dont elle jouissait autrefois en vivant avec son mari. Sa nouvelle vie lui plaît beaucoup; le simple plaisir d'entendre la respiration de ses enfants par exemple, la rend "incroyablement heureuse" (p. 71). Joanne se trouve un nouvel emploi et se fait de nouveaux amis. L'écart par rapport à son mari marque donc le début d'une évolution chez cette héroïne.

La mort:

Comme on l'a mentionné, la mort est l'événement de changement par excellence. Il est un peu inquiétant de voir jusqu'à quel point la mort joue un rôle important dans le roman féminin canadien; elle surgit fréquemment dans les romans québécois où elle prend souvent une forme violente (meurtre ou suicide), et dans les romans féminins canadiens-anglais où elle tend à être plus "normale" et "indirecte", c'est-à-dire qu'il s'agit de la mort "naturelle". Ainsi tante Lou (dans Lady Oracle de Margaret Atwood)

^A(p. 23) "Gosh, I feel good. I feel as if I had a new engine. I'm rushing around doing things *without asking him first*. It's wonderful to be able to strike out on my own."

^B(p. 53) "in great spirits. Went off to work confident the kids could manage."

meurt d'une crise cardiaque; la mère de Willy et le docteur Clarke, ami de cette dernière (dans A Population of One de Constance Beresford-Howe) meurent tous deux de causes naturelles. À l'opposé, Jubald (dans Emmanuelle en noir de Suzanne Paradis) et sa fille Emmanuelle, se suicident; Hélène (dans La Femme de Loth de Monique Bosco) et Céline (dans Le Temps des jeux de Diane Giguère) songent à faire de même. L'amie de Pauline (dans Manuscrits de Pauline Archange de Marie-Claire Blais) meurt sous les roues d'un autobus. On n'oubliera pas non plus la mort violente du mari d'Elisabeth dans Kamouraska d'Anne Hébert.

Souvent donc, dans le roman féminin canadien la mort semble plus naturelle du côté canadien-anglais mais plus violente et passionnée du côté québécois; il y a bien sûr des exceptions à cette apparente "règle". De plus, la violence est parfois voilée dans les romans féminins québécois par une atmosphère onirique, la protagoniste étant plongée dans la douleur ou dans la stupeur par l'effet du choc. Ses rêves et ses cauchemars prennent alors les dimensions du fantasme. Le roman Amadou de Louise Maheux-Forcier illustre très bien cette atmosphère onirique qui entoure la mort: "C'est très mystérieux, la mort", constate la protagoniste. "On la porte en soi, on se l'imagine, on la caresse, puis subitement quand elle est là, on ne la reconnaît plus." (p. 39). Les romans de Suzanne Paradis, L'été sera chaud et Emmanuelle en noir, sont également baignés par cette atmosphère irréelle envahie par la mort. La connaissance de la mort prend sa place alors dans le processus de la découverte de soi chez l'héroïne du roman féminin canadien. C'est tantôt la mort de ses parents ou de ses amis, tantôt la perspective de sa propre mort qui la trouble. Il est

Esther Boies, la mort de madame Clouet laisse Laure libre de disposer de son temps, d'exploiter ses talents et de faire servir son argent.

Dans ce roman, l'élément de changement prend la forme bien singulière et concrète d'une lettre inattendue qui met Laure à l'épreuve. Acceptera-t-elle d'accueillir le jeune couple de Sherbrooke qui lui demande l'hospitalité pendant quelque temps? En les accueillant, dérogera-t-elle à un ordre établi? Laure hésite et réfléchit longuement à cette question, et il lui arrive alors de s'étonner "non du vide de son existence passée, mais de sa propre résignation à ce vide, et d'avoir vécu dedans sans vertige.* Elle se demande brusquement pourquoi elle avait laissé stagner sa vie telle une eau morte." (p. 89). Quand Laure a finalement pris sa décision, "on voyait des choses surprenantes. On voyait, par exemple, Mlle Clouet se coiffer de paille et de rubans, on la voyait s'attarder dans les boutiques de mode [...] Mais c'étaient les mains de Laure qui accusaient le plus un changement bien singulier. Toujours aussi sages, elles ne craignaient plus cependant de se laisser voir dans l'expression de l'enthousiasme. Elles manifestaient, elles prenaient de l'avance sur la parole, plus fines et plus sensibles qu'on n'aurait cru." (p. 119). De tels indices sont le témoignage du processus de métamorphose qui s'opère chez Laure Clouet depuis la mort de sa mère et depuis l'arrivée de la lettre.

Une évolution semblable a lieu chez Willy Doyle dans A Population of One de Constance Beresford-Howe, où l'héroïne est également libérée par

* Le signe / indique que dans le roman l'auteur commence un nouveau paragraphe.

la mort de sa mère. Willy est en voie de devenir vieille fille lorsque madame Doyle meurt. Sa fille se trouve alors libre d'accepter un poste d'enseignante à Montréal. Les modifications extérieures ne tardent pas à se manifester: une nouvelle façon de se coiffer; des vêtements à la mode; une voiture et un appartement très chic. Mais l'évolution intérieure est plus lente à se réaliser. Willy restera cette jeune femme souriante et agréable, mais naïve et inexpérimentée, jusqu'à ce que survienne encore une autre mort, celle du docteur Clarke, l'homme qu'elle aime.

Si pour Willy et Laure, c'est la mort de la mère qui précipite le processus de métamorphose, pour d'autres héroïnes, c'est la mort du père qui a une influence sur leur vie. La mort de monsieur Camérôn dans A Jest of God de Margaret Laurence par exemple, modifie le cours de la vie de sa fille Rachel. Celle-ci fait ses études à l'université lorsque la mort de son père l'oblige à revenir dans son village natal pour s'occuper de sa mère. Rachel ne retournera jamais terminer ses études.

La transformation chez Sarah Porlock dans Sarah Bastard's Notebook de Marian Engel commence à se concrétiser lors des funérailles de son père. "La mort de Papa m'affectait", dit l'héroïne (p. 5)^A. "Ce n'était pas la première mort de l'histoire du monde mais elle était la

^A(p. 5) "Father's death mattered".

première dans mon monde à moi." (p. 7)^A. La mort de monsieur Porlock déclenche toute une réflexion chez sa fille qui craint de lui ressembler et de mener comme lui, une vie insatisfaisante: "Après son travail dans la fonction publique, il est devenu un bon exemple de sa génération malchanceuse; [...] Respecter. Ne pas jouir, ni être conscient. Avancer avec soin à la case "Aller" et ramasser deux cents dollars et être reconnaissant pour le reste de la vie." (p. 7)^B. Sarah se demande avec inquiétude si sa vie à elle sera "le kaléidoscope de formes et de peurs qu'était la sienne à lui?" (p. 6)^C. Elle désire que sa vie soit différente de celle de son père, ou même de celle de son beau-frère, professeur à l'université comme elle. Elle entreprend donc délibérément et lucidement de transformer sa vie: elle commence par démissionner de son poste d'enseignement; ensuite elle vend ses livres et ses autres biens; elle résiste aux conseils dictés par le bon sens de son ancien professeur et de sa famille; elle dit ses vérités à son beau-frère; et elle part pour Montréal, la même ville que Willy avait choisie pour entreprendre sa mutation dans A Population of One de Constance Beresford-Howe.

L'héroïne anonyme de Faire surface de Margaret Atwood, change de façon assez dramatique après la mort de son père qui vivait seul dans

^A(p. 7) "Not the first death in the history of the world. Only in my world."

^B(p. 7) "After the civil service set in he was a good, kind, frightened example of his unlucky generation [...] Respect. Do not enjoy, or be aware. Advance carefully to Go, collect \$200 and be grateful for the rest of your life."

^C(p. 6) "Will my life become the kaleidoscope his was, of forms and fears?"

une cabane sur une île et qui a disparu sans laisser de traces. Après avoir eu connaissance de l'absence mystérieuse et de la mort probable de son père, la protagoniste vient faire une enquête avec ses amis Joe, David et Anna. Le retour à la cabane où elle a grandi provoque d'étranges réactions chez elle. De vieilles photos, des albums poussiéreux, des annuaires d'école, des notes et des lettres lui révèlent et lui rappellent certains côtés inconnus ou oubliés de ses parents ainsi que d'elle-même. Certaines découvertes au sujet de son père coïncident avec d'autres sur elle-même; elle se rend compte par exemple, qu'elle n'a jamais cessé de se sentir coupable de l'avortement qu'elle a subi avant de rompre avec son amant. Les souvenirs de cet enfant perdu viennent se mêler à ceux de son frère mort et de son père disparu. Reste la question: où se trouve ce dernier? La réponse ne tarde pas à venir: le père s'est noyé. Même s'il n'est plus vivant, l'héroïne est hantée par la présence de son père et troublée par l'altération qu'elle perçoit en elle. Ainsi par exemple, elle discerne une similitude entre la solitude de son père et la sienne, solitude qui était aux sources de l'aliénation du père. De plus, elle constate l'écroulement des notions établies d'ordre et de logique ainsi qu'une nouvelle difficulté à communiquer avec ses amis. Peu à peu l'héroïne se détache non seulement de ses compagnes et de son entourage, mais aussi d'elle-même, c'est-à-dire, de la femme qu'elle était lorsqu'elle vivait en ville et avant de rechercher son père. Elle décide de ne pas retourner à la ville et reste seule sur l'île: "C'est vrai, il n'y a plus que moi. Voilà ce que je voulais, rester seule ici. De quelque point de vue rationnel que l'on se place, je suis déraisonnable; mais il n'y a plus de point de vue

rationnel." (p. 199). Dans son isolement l'héroïne subit d'autres mutations; la jeune femme qui exerçait un métier et qui était sophistiquée et moderne, devient un être primitif, presque animal. Elle refuse tout ce qui est "civilisé", enlevant ses vêtements, dormant dehors et ne mangeant que ce que la nature lui fournit: "Au long de toutes ces années, j'ai essayé d'être civilisée, mais j'ai échoué, et je n'en suis plus à faire semblant." (p. 199). Elle cherche à comprendre la "règle secrète" que son père a apprise avant de mourir: "Maintenant, je comprends quelle est la règle. Ils ne peuvent être en aucun endroit délimité, enclos:" (p. 214); "la nourriture qui se trouve dans la cabane est interdite, je n'ai pas la permission de retourner dans cette cage, ce rectangle de bois. Les boîtes et les bocaux sont également interdits; ils sont faits de verre et de métal." (p. 210). Cette règle conduit l'héroïne à une métamorphose étroitement liée à la découverte d'elle-même.

Un grand changement est engendré chez la protagoniste d'Emmanuelle en noir de Suzanne Paradis, par la mort de son père Jubald. Le roman commence par l'annonce de cette mort pleine de conséquences: "Il est mort. Jubald est mort. Il a été tué." (p. 7). En réalité Jubald s'est suicidé après s'être rendu compte de l'amour incestueux de sa fille: "Jubald est mort. Jubald s'est jeté devant un fourgon à l'aube. Jubald est mort. Jubald a attendu avec patience et fermeté que débouche Avenue Laurier le premier fourgon postal pour y trouver sa fin. C'est un triomphe. Jubald est mort pour moi!" (p. 116). Emmanuelle a employé la ruse pour détourner Jubald de sa femme bien aimée, Hildegarde, qu'Emmanuelle détestait. Celle-ci a été tranquillement agressive, froidement calculatrice,

horriblement sans scrupules. Mais suite à la mort de son père, Emmanuelle change; elle s'éclipse, se replie sur elle-même et ne se soucie même pas de sa fille infirme (sans bras, sans oreilles) fruit de son union incestueuse avec son père. "Emmanuelle est devenue longue échasse rouge aux prunelles dévoyées. Elle étale dans la maison une présence élastique, fantasque et si mobile qu'on l'y chercherait en vain (p. 118). Emmanuelle ne quitte guère sa chambre. Aïda dit qu'elle écrit; Elle mange peu, peut-être pas du tout. Elle ne sait pas nourrir son enfant, elle n'absorbe que de l'eau, un fruit de temps à autre." (p. 82). L'héroïne se donne entièrement à sa poésie qui exalte son amour pour Jubald. "On connaît ses amours jusqu'en Afghanistan, en Chine et à Moscou." (p. 133-4).

Le roman Amadou de Louise Maheux-Forcier commence lui aussi par l'annonce d'une mort, qui, comme dans Emmanuelle en noir (de Suzanne Paradis) est rappelée tout au long du récit comme une espèce de leitmotiv. Dans Amadou cependant, il s'agit de la mort non pas d'un père mais d'un amant; il ne s'agit pas non plus d'un suicide mais d'un meurtre, Nathalie ayant tué son amant Julien. Cet acte déclenche toute une suite de souvenirs chez la jeune femme; elle se souvient en premier lieu d'Anne, une amie qu'elle a aimée mais qui est morte jeune. Nathalie ne s'est jamais remise de cette mort qui la poursuit tout au long de sa vie. Puis, Nathalie revoit ses liaisons avec différents hommes: "celui qui écrit tout le temps, celui qui parle toujours de lui-même, celui qui se drogue, celui qui aime le cinéma, celui qui m'amène au Zoo ... celui ... celui..." (p. 20-21). Enfin, elle revit ses liaisons avec son amant et avec ses amis Sylvia et Robert. Ces

derniers la ramènent au présent, où elle se trouve encore penchée sur le corps de Julien. La mort de ce dernier la libère et elle envisage de commencer une nouvelle vie après avoir mis le feu à la maison.

La mort peut être à l'origine du processus d'évolution comme dans les cas de Laure Clouet (dans Laure Clouet d'Adrienne Choquette), de Willy Doyle (dans A Population of One de Constance Beresford-Howe), de Sarah Porlock (dans Sarah Bastard's Notebook de Marian Engel) et de la protagoniste anonyme de Faire surface de Margaret Atwood, ou bien elle peut venir couronner un long et lent processus d'évolution comme dans le cas de Nathalie (dans Amadou de Louise Maheux-Forcier) ou de vieilles femmes comme Hagar (dans L'Ange de pierre de Margaret Laurence).

Parfois, ce n'est pas un seul élément de changement (une personne ou un événement) qui modifie la vie de la protagoniste, mais bien plusieurs personnes. Ainsi pour Stacey MacAindra (dans Ta Maison est en feu de Margaret Laurence) ce sont deux événements: l'aventuré avec Luke Venturi et la mort de Buckle Fennick, qui modifient sa vie en la rapprochant de son mari. De même, Hagar Shipley (dans L'Ange de pierre de Margaret Laurence) change d'attitude envers son fils et envers le monde en général à la suite d'une longue série d'événements et d'une période de réflexion. Dans le cas de Joan Foster (dans Lady Oracle de Margaret Atwood), c'est une combinaison d'événements et de personnes qui modifie sa vie. Quelques événements particuliers et une suite de rencontres singulières assurent une suite de changements dans l'existence de Joan. Parmi les gens rencontrés au cours de sa vie on peut citer: 1) "l'homme aux narcisses", "à l'air sympathique, ni vieux, ni jeune, qui portait un bon manteau en

tweed, sans rien de minable ni mauvaise réputation." (p. 57)^A; cet homme est un exhibitionniste qui révèle à Joan et à ses camarades la morphologie du sexe. 2) Tante Lou, femme "grande et lourde, bâtie comme un des mannequins du Catalogue Eaton qui présentent des corsets pour femmes mûres" (p. 78)^B; c'est tante Lou qui emmène la solitaire Joan au cinéma et qui lui laisse assez d'argent pour réaliser son projet de fuite de la maison maternelle. 3) Leda Sprott, "médiu" qui avertit Joan qu'elle possède des dons spéciaux qu'elle devrait développer en pratiquant l'écriture automatique (p. 111). Quand enfin Joan essaie, elle produit un recueil de poèmes intitulé: "Lady Oracle" qui la rend célèbre. 4) Le Comte Polonais, qui enseigne à Joan comment écrire des romans d'amour de sorte qu'elle puisse gagner sa vie comme auteur de feuilletons d'amour. 5) Arthur, homme "politique" qui devient son mari. 6) Le Porcépic Royal, alias Chuck Brewer, artiste commercial qui préfère jouer le rôle du Porcépic Royal, s'habillant de façon bizarre et extravagante. Cet homme devient l'amant de Joan quand son mari lui retire son affection lors du succès de son recueil de poésie. 7) Fraser Buchanan, "petit homme soigneusement habillé d'un veston de tweed et d'un pullover à col roulé, qui avait des favoris qu'il croyait étonnants." (p. 259)^C; c'est monsieur Buchanan qui fait une enquête sur

^A(p. 57) "a nice-looking man, neither old nor young, wearing a good tweed coat, not at all shabby or disreputable."

^B(p. 78) "tall and heavy and built like an Eaton's Catalog corset ad for the mature figure".

^C(p. 259) "a short man, tidily dressed in a tweed jacket and turtle-neck sweater, with sideburns that he obviously found daring."

la vie "mystérieuse" du poète célèbre Joan Foster et menace de révéler la vérité sur elle.

Au cours de ses nombreuses rencontres et rapports humains, Joan change beaucoup. D'une fille sans amis et ignorée par les gens de son âge, elle devient une femme célèbre que tout le monde veut connaître. Obèse dès l'enfance, elle se transforme en une femme "au corps de déesse" comme le dit le Comte Polonais, car elle a été obligée de perdre cent livres pour hériter l'argent que lui a laissé sa tante. La plus profonde mutation survient quand Joan décide que la seule façon de simplifier sa vie devenue vraiment trop compliquée, c'est de la terminer, c'est-à-dire, de "mourir". Il n'est pas question de se suicider, mais tout simplement de "disparaître". Elle feint une noyade et part pour l'Italie où elle se transforme à nouveau, coupant ses longs cheveux roux, échangeant ses vêtements, et vivant dans la solitude.

La vie de Morag Gunn dans The Diviners de Margaret Laurence est également remplie de personnes singulières qui, l'une après l'autre, modifient sa vie. Il y a d'abord ses parents nourriciers, Christie Logan et sa femme Prin, qui sont tous les deux très individualistes. Christie est éboueur, "Scavenger" comme l'appellent les voyous du village, celui qui ramasse les détrit^{us} de Manawaka, pour les déverser au dépotoir surnommé "Nuisance Grounds". Christie est le premier "devin" que Morag rencontre au cours de sa vie, puisqu'il sait lire l'histoire des gens de Manawaka dans les ordures qu'ils rejettent. Christie apprend à Morag son slogan,

à savoir que l'on peut connaître les gens d'après leurs déchets (p. 39)^A. Il lui enseigne aussi la mythologie et l'histoire qui seront à la base de son épanouissement comme écrivain, lui racontant toutes sortes d'aventures dont celles de l'écossais Piper Gunn et de sa femme Morag. Le père nourricier de Morag est un homme sympathique et plein d'égards pour les siens, surtout pour sa femme Prin, être arriéré qui, loin de ressembler à une princesse, comme l'indique son nom, est obèse, taciturne et mise au ban par les autres femmes du village. Morag quitte ses parents nourriciers pour aller à l'université où elle rencontre son futur mari, Brooke Skeleton, qui est aussi en quelque sorte un agent de changement.

Morag en tant que femme de Brooke, professeur à l'université, mène une vie bien différente de celle qu'elle a connue dans son enfance. Elle habite un bel appartement avec son mari, suit la mode, mange bien et lit beaucoup. Mais cette vie est néanmoins "squelettique" pour Morag car elle ne lui permet pas de s'épanouir ni en tant qu'écrivain ni en tant que mère. Brooke ne veut pas d'enfants et traite d'un air protecteur et plein de condescendance les tentatives d'écriture de Morag. Pour réaliser sa carrière et son désir d'être mère, Morag comprend qu'elle doit quitter son mari. Après avoir laissé Brooke, Morag devient un écrivain célèbre et elle donne naissance à un enfant dont le père est Jules Tonnerre, métis et ancien ami de Morag. Celle-ci vit avec sa fille, sans mari et indépendante, puisque Jules ne leur rend visite que de temps à autre. Après un séjour en Europe, Morag revient au Canada où

^A(p. 39) "By their garbage ye shall know them."

elle poursuit sa vie de femme-écrivain vivant seule dans une cabane près d'une rivière. Parmi les amis qu'elle se fait dans ce milieu, il y a un vieux devin, Royland; Morag "avait toujours l'impression qu'elle était sur le point d'apprendre quelque chose de très significatif de lui, quelque chose qui explique tout." (p. 4)^A. Le savoir de Royland devin, de pair avec les expériences que Morag a pu avoir avec d'autres "agents de changement" dans son existence, l'aident à découvrir et à réaliser son moi.

Si l'élément de changement est le plus souvent une personne ou un événement, ou encore une série de personnes et d'événements qui surgissent dans la vie de l'héroïne, il prend parfois une forme bien singulière comme dans le roman Bear de Marian Engel où il apparaît sous la forme d'un animal: l'ours.

"Ours, qui es-tu et qu'est-ce que tu es?"¹³ se demande Lou venue de Toronto réaliser son projet de recherche dans une vieille maison dont

¹³ Voir l'article de Scott Symons dans West Coast Review, janvier 1977, p. 3-16, intitulé "The Canadian Bestiary: Ongoing Literary Depravity", où le critique suggère que Lou et l'ours sont une même "personne" ou un même être. Il cite la romancière Marian Engel: "Not a creature of the wild, but a middle-aged woman defeated to the point of being daft..." et il commente: "So we're in agreement alright. Except that authorine Engel seems to mix up bear and a middle-aged woman (herself maybe?), or something. Or did the bear simply change gender." Ensuite il cite Marian Engel à nouveau: "Oh bear," she laughed, "We're a funny pair," et cette fois-ci il dit, tout simplement: "Yep".

Un autre roman où il y a un lien entre un ours et l'héroïne est Crackpot d'Adele Wiseman. On y lit:

"A bear on a string, that's me. Give the string a jerk, smack my arse, I get up on my hind legs and dance a little, this way, that way, and show my big bare belly. And everybody looks and laughs. Only what's that got to do with being a bear? What do you want to talk about the life I'm leading for when you don't know a goddam thing about it?" (p. 296).

^A (p. 4) "always felt she was about to learn something of great significance from him something which would explain everything."

"l'animal favori" est un ours; "Une créature sans prétention, cet ours, décida-t-elle. Pas du tout menaçant. Pas une bête sauvage." (p. 36)^A.

L'ours semble curieusement humain, avec ses yeux tristes et son goût de la présence humaine. N'a-t-il pas d'ailleurs, comme l'a noté sur une fiche feu le propriétaire de la maison, "des os cylindriques, plus semblables à ceux de l'homme qu'à ceux d'autres quadrupèdes" (p. 44)^B? L'ours finit par être pour Lou: "amant, Dieu ou ami. Chien aussi." (p. 134)^C.

Au cours de l'été qu'elle passe seule avec l'ours en faisant ses recherches, Lou tombe amoureuse de l'animal; la bibliographe consciencieuse, mécontente de sa vie monotone, est transformée par ses relations avec l'ours. Lou subit une métamorphose semblable à celle de la protagoniste de Faire surface. Elle se débarrasse de son être civilisé pour devenir de plus en plus primitive. Elle mange, dort, se baigne dans la rivière avec l'ours, et finalement, elle "fait l'amour" avec lui. Lou finit par sentir l'ours, et lui ressembler: "Ses cheveux et ses yeux étaient sauvages. Sa peau était brune et son corps différent, et son visage ne ressemblait plus au

^A(p. 36) "Bear who and what are you?" / "An unprepossessing creature, this bear, she decided. Not at all menacing. Not a creature of the wild."

^B(p. 44) "cylindrical bones more similar to man's than those of other quadrupeds".

^C(p. 134) "lover, God or friend. Dog too."

visage qu'elle avait vu auparavant." (p. 125)^A. L'ours agit donc comme un agent de transformation dans la vie de Lou qui est physiquement et moralement changée après son expérience avec l'animal.

Là où une héroïne modifie d'une manière ou d'une autre sa vie ou sa personne, il est très probable qu'un "élément catalytique" soit présent. Depuis 1960 ces éléments catalytiques semblent abonder dans le roman féminin canadien, signe que les forces de réforme sont présentes. L'élément de changement ne présente pas de différences notables selon qu'il se trouve dans un roman féminin québécois ou dans un roman féminin canadien-anglais. Dans un cas comme dans l'autre, il peut être un événement, une personne, voire un animal ou une chose inattendue, telle une lettre. Dans tous les cas, il est à l'origine de la prise de conscience par la protagoniste qui se rend compte de sa situation et des modifications qu'elle aimerait réaliser dans sa vie. Cela ne semble pas possible cependant, avant que l'héroïne n'ait fait un retour sur le passé (son enfance, ses rapports humains etc.) afin de se réconcilier avec la fille et la femme qu'elle a été. Ce retour sur le passé joue un rôle tout aussi significatif dans l'évolution vers la découverte de soi que l'élément catalytique qui en est à la source chez l'héroïne. Dans le chapitre suivant on étudiera le retour sur le passé, les formes qu'il prend et les sujets dont il traite.

^A(p. 125) "Her hair and her eyes were wild. Her skin was brown and her body was different and her face was not the same face she had seen before."

CHAPITRE III

"REGARDS EN ARRIERE, EVALUATIONS"

Par où tenter de saisir ma propre vie?

Un Amour maladroit, Monique Bosco, p. 9.

Je veux que ma mémoire me restitue, intacte [...] ma vie entière consacrée.

J'ai besoin de ma mémoire pour ressusciter cette femme à qui [j'ai] cessé de ressembler, derrière les subterfuges des apparences.

L'Eté sera chaud, Suzanne Paradis, p. 11 et p. 13.

Perhaps I will deal with the past before I quite put it away [...] it will be useful to know how to put past to yesterday so that remembering is not a pastime preoccupying the soul forever.

The Glassy Sea, Marian Engel, p. 13-14.

She thought she had made her reckoning with the place years ago, but here in her vulnerable hour it rose before her again, more real and larger than ever before.

If you don't know how to make a new world, you fall back on the glow of the old one.

The Honeyman Festival, Marian Engel, p. 40 et 41.

Une image qui réapparaît dans plusieurs romans féminins depuis 1960, et qui convient très bien à l'étape du processus de la découverte de soi qu'on explore dans le présent chapitre, est celle de la Femme de Loth;

personnage biblique, qui a été transformée en une statue de sel au moment où elle s'est retournée pour regarder en arrière. C'est cette image qui est au centre du roman de Monique Bosco intitulé justement La Femme de Loth. Comme le dit la protagoniste Hélène, c'est une

[...] belle image. L'admirable symbole. Une statue de larmes pétrifiées. Larmes des vieilles femmes qui ne peuvent plus marcher au rythme des autres." (p. 268)

L'image se retrouve dans d'autres romans féminins. Nathalie, héroïne de L'eau est profonde de Diane Giguère demeure "tournée sur le passé" songeant "à cette seconde épouvantable où la femme de Loth avait choisi de se retourner." (p. 99). Rita, protagoniste de The Glassy Sea de Marian Engel, constate: "si j'avais regardé plus longtemps, je serais devenue une colonne de sel." (p. 160)^A. La prostituée Hoda réfléchit longuement à la femme de Loth dans le roman Crackpot d'Adele Wiseman:

Pour une raison ou pour une autre, Hoda se souvenait maintenant de la femme de la Bible et soudainement elle comprenait ce qui lui était vraiment arrivé. Elle avait toujours plaint cette femme-là, qui, tout simplement parce qu'elle a regardé en arrière, a été transformée en une colonne de sel. Maintenant Hoda comprenait que quand la femme de Loth a regardé en arrière elle était simplement devenue ce qu'elle avait été: une essence concentrée, une colonne de larmes. La plupart du temps on traîne sa vie derrière soi comme le temps qui s'écoule goutte à goutte, [...] on s'en aperçoit à peine. Mais vient un moment, inattendu et non voulu, pour vous surtout parmi tous les gens, où il faut regarder. La

^A(p. 160) "If I had looked any longer I should have turned into a pillar of salt."

femme de Loth a du moins été justement avertie
 [...] Femme chanceuse tout de même, la femme de
 Loth, être toujours ce qu'elle a toujours été et
 n'être pas appelée à faire encore davantage.
 (p. 246)^A

Il est également possible de voir la statue de l'ange dans le roman L'Ange de pierre de Margaret Laurence comme une variation du motif de la femme de Loth:

Hiver comme été, l'ange aveugle se tenait
 au-dessus de la ville. Bien sûr, les anges de
 pierre ne voient rien, mais celui-là n'avait
 même pas d'yeux, le sculpteur ne lui ayant pas
 fait de globes oculaires. (p. 7)

L'image de cet ange de pierre revient aux moments décisifs dans la vie de la protagoniste Hagar qui en revêt les traits; ainsi, la nuit où son fils meurt, Hagar est "transformée en pierre" (p. 267) et plus jamais elle n'a versé une larme; le jour où elle fuit la maison de sa bru pour se rendre à la conserverie abandonnée, Hagar est, dans l'autobus, "comme un marbre en apparence, solide et impassible" (p. 161). Vers le milieu du roman la protagoniste revient à Manawaka, son village natal; à cette époque de sa vie elle est déjà un peu descendue de son piédestal car elle

^A(p. 246) "For some reason it was that lady in the Bible that Hoda remembered now, and suddenly understood what had really happened to her. She had always felt sorry for that one, who, just for looking back, had been turned into a pillar of salt. Now she saw that when Lot's wife looked back she simply became what she had been, concentrated essence, pillar of tears. Most of the time you trail your life behind you in a constant dribble of leaking time [...] you hardly know it's there. But comes a time, unexpected and unwanted, to you of all people, when you, of all people, must look. At least Lot's wife had had fair warning. [...] Lucky Lot's wife, nevertheless, to be forever what she knew forever and not be called upon still for more."

n'a pas réussi à mener la vie qu'elle souhaitait. Or dans le cimetière, la statue de l'ange est aussi tombée de son piédestal: "[elle] gisait, le visage dans les pivoines, et les fourmis couraient dans les méandres de ses cheveux bouclés." (p. 196). Enfin, au terme du roman, qui est en même temps la fin de la vie de Hagar, l'ange est toujours là mais "les hivers ou le manque d'entretien ne l'avaient pas arrangé. Le gel avait soulevé le sol et l'ange se tenait tout de travers. Sa bouche était blanche." (p. 339). La statue de l'ange est donc liée à la vie et à l'évolution de Hagar et elle peut être rattachée à la statue qu'est devenue la femme de Loth.

Il s'établit donc un lien entre la femme de Loth et la protagoniste qui, comme le personnage biblique, jette un regard en arrière sur son passé. Les oeuvres féminines, remarque Gabrielle Poulin à propos des romans féminins québécois, ont en commun "un certain caractère intimiste, un ton de confidence, voire de confession. Elles sont tournées vers un passé plus ou moins romantique qu'elles font revivre, sur lequel elles s'apitoient ou qu'elles dénoncent. Toutes cependant tentent de s'élever de la confidence personnelle à la réflexion universelle; leurs voix, peu à peu, s'amplifient et l'écho qui les répercute apporte à la littérature [...] une tonalité encore inédite¹." Par son regard en arrière, l'héroïne considère à nouveau son enfance, son adolescence et les individus qui ont influencé ces époques de sa vie. C'est ainsi qu'elle peut se réconcilier avec la

¹"Romans québécois de 1975. Des femmes racontent et se racontent," dans Relations, no 414, avril 1976, p. 125.

fille-femme qu'elle a été et qu'elle peut devenir la femme qu'elle aspire à être. Ce compte-rendu du passé semble essentiel à la femme-protagoniste qui y cherche la clef possible de son identité perdue ou inconnue.

Par quelles nécessités ce retour au passé est-il dicté? C'est la question qui se pose dans ce chapitre. Comme on l'a vu dans l'introduction: "la femme s'est mise à parler spécifiquement d'elle-même, de son corps, de ses rêves, de ses pensées, du ménage, des enfants, de tout. Elle s'est prise comme thème²." Dans le roman féminin canadien après 1960, on retrouve quelques thèmes qui reviennent régulièrement et que l'on propose de considérer maintenant.

Rapports familiaux:

La relation avec les parents est un des premiers problèmes qui devient clair pour la femme-protagoniste quand elle se retourne sur son passé; au cours de la découverte de soi, il lui devient nécessaire de définir sa position par rapport à ceux qui ont influencé son enfance et son adolescence, et ces personnes sont le plus souvent la mère et/ou le père. Les parents représentent très souvent l'ordre établi avec quoi l'héroïne est en désaccord et à cause de quoi elle est incomprise. Les relations entre les parents constituent parfois aussi, le premier modèle d'un rapport humain pour la protagoniste quand elle est encore jeune. La plupart des romans féminins canadiens aborderont donc le rapport parents-héroïne.

²Florence Delay, Liberté, vol. XVIII, no 4-5, p. 49.

On considérera deux ou trois exemples pour voir quel rôle ces relations jouent dans le processus de la découverte de soi.

La protagoniste anonyme de Faire surface (de Margaret Atwood) fait le point sur ses relations avec ses parents lors de son retour à la cabane de son enfance. Elle a déjà atteint l'âge adulte quand ses parents sont morts, situation qui l'irritait en quelque sorte:

On n'a pas le droit de vieillir. J'envie ceux dont les parents sont morts jeunes, on se les rappelle plus facilement, ils demeurent inchangés. Les miens, j'en étais sûre, le resteraient de toute façon, je pouvais m'en aller et revenir longtemps après, les choses n'auraient pas évolué. Je pensais à eux comme vivant dans un autre temps, vaquant à leurs occupations bien à l'abri derrière un mur aussi translucide que de la gelée, des mamouths conservés dans un glacier. Tout ce que j'aurais à faire serait de revenir quand je serai prête, mais je ne cessais de reporter ce moment, il y aurait trop d'explications à donner. (p. 9)

Ainsi, d'une part la protagoniste n'aime pas que ses parents soient morts, d'autre part, elle est soulagée par leur absence car elle croit qu'ils ne l'ont jamais comprise:

Ils ne surent jamais ce qui se passa ni pourquoi j'étais partie. Leur propre innocence, la raison pour laquelle je ne pouvais leur dire; périlleuse innocence les cernant de verre, leur jardin artificiel, leur serre. Ils ne nous apprirent jamais rien sur le mal, ils n'y comprenaient rien, comment aurais-je pu le leur décrire? Ils appartenaient à un autre âge, un âge préhistorique où chacun se mariait et fondait une famille, des enfants grandissant dans la cour tels des tournesols; aussi éloignés que des Esquimaux ou des mastodontes. (p. 170)

De par leur innocence, les parents de la protagoniste appartiennent à une autre époque; ils représentent, l'un et l'autre, des valeurs différentes: le père est le porte-parole de la logique, de l'ordre, et

du rationnel; c'est lui qui enseignait l'arithmétique à l'héroïne et à son frère. La mère, de son côté, leur enseignait la lecture et l'écriture; elle représente l'intuition et l'instinct. Chaque parent fait à la protagoniste un legs qu'elle retrouve lors de son retour à la cabane. De sa mère, elle a hérité les albums remplis de dessins parmi lesquels elle doit chercher son identité. De son père elle a hérité une connaissance secrète; le risque que l'on prend en essayant d'imposer son ordre à l'ordre naturel des choses, ou bien en essayant de dompter la nature ou le naturel par la logique et par le rationnel humain. Le père est mort en apprenant ce secret qui devient pour la protagoniste, son salut:

Il s'est rendu compte qu'il était un intrus; la cabane, la clôture, les feux et les sentiers étaient des violations; maintenant sa propre clôture l'exclut, comme la logique exclut l'amour. Il veut que cela cesse, il veut l'abolition des frontières, le reflux de la forêt dans les endroits que son esprit a dégagés: réparation. (p. 221)

Revivre ses relations avec ses parents et tirer au clair ce qu'ils ont été pour elle (et pour eux-mêmes) permet donc à la protagoniste d'arriver à une meilleure connaissance d'elle-même.

Pour l'héroïne des deux romans d'Andrée Maillet, Lettres au Surhomme et Le Miroir de Salomé, c'est à travers une série de lettres écrites à son amour qu'elle définit ses relations avec ses parents. Salomé doit encore faire face à l'idée qu'elle s'est faite de la "perfection" de ses parents. Elle découvre par exemple, que monsieur Camaraire, "superbe dans son uniforme bleu aviation" (Lettres, p. 11), homme qui agit "comme ça lui chante" ("On n'a jamais entendu quiconque lui contester aucun droit là où il est patron. Ni même lui demander la raison d'un geste." Miroir, p. 139), boit

beaucoup et est en voie de devenir alcoolique. Ceci inquiète Salomé dont "la grande angoisse" est de voir mourir son père à cause de l'alcool.

Quand il a trop bu, monsieur Camaraire montre une attitude louche envers tout le monde (Miroir, p. 64); "il change. Il devient phobique. Il lui prend aussi des lubies." (Miroir, p. 11); " — il arrive encore à mon père de nous regarder, maman, ma soeur et moi, marmottant, sourcils levés, menton levé, poing sur la hanche: 'Femmes! ... Vous n'êtes que des ... femmes, des éternelles blessées, des femelles fragiles.'" (Miroir, p. 65). Au cours d'une de leurs rares conversations, Salomé s'étonne de demander à son père comment sa première femme est morte. Devant l'incapacité de monsieur Camaraire de lui répondre, Salomé se rend compte que son père est dans le fond "un homme bien à plaindre" (Miroir, p. 67); elle perçoit la réalité, la vérité de son père de la même façon qu'elle doit saisir sa propre réalité, sa vérité.

En se souvenant de son passé, Minn Burge, dans The Honeyman Festival de Marian Engel, se rend compte qu'elle n'a jamais aimé ni sa mère, ni son père:

Mon père, dit-elle, n'était pas un homme sympathique. J'ai passé beaucoup de temps à essayer de trouver si c'était ma mère qui l'avait détruit ou si c'était lui qui avait détruit ma mère. Ils étaient tous les deux des gens durs et les choses n'ont pas marché pour eux [...] Ils faisaient tous deux de la politique. Ils ont dû être aussi talentueux que puissants. Je les détestais. Ils pouvaient me traverser du regard. Lui buvait et j'en jetais le blâme

sur elle. Je crois maintenant que c'était probablement une histoire d'incompatibilité. (p. 37)^A

Les relations conjugales vues par cet auteur, aussi bien dans The Honeyman Festival que dans ses autres romans, sont pour le moins déprimantes. Dans Joanne, la mère de l'héroïne, après d'innombrables disputes avec son mari, est partie un matin, emmenant ses enfants avec elle. Joanne n'a jamais oublié ce jour ni le courage de sa mère: "Je me revois traînant derrière elle sur cette route après qu'ils avaient eu une terrible dispute et qu'il avait sorti son fusil. "C'est la dernière fois, Walter," dit-elle [la mère de Joanne]." (p. 24)^B. Joanne parle souvent de sa mère, mais de son père elle n'a rien à dire: "Il est difficile de dire quoi que ce soit sur quelqu'un qui est aigre par nature. Il avait eu une vie dure, mais d'autres hommes sont sortis souriants de la même période difficile de l'histoire." (p. 4)^C. Lors de sa rupture avec son mari,

^A(p. 37) "My father", she said, "wasn't a nice man. I've spent a lot of time trying to find out whether Mother ruined him or he ruined her. They were both tough people and things didn't turn out for them [...] They were both in politics. They must have been as talented as they were powerful. I hated them. They could crush me with a look. He drank, and I blamed it on her. I think now it was probably a case of gingham dog and calico cat."

^B(p. 24) "I remember straggling down that dirt road with her after they'd had a terrifying fight, and he got his rifle out. 'That's the last time, Walter', she said."

^C(p. 4) "It's hard to know what to say about someone who's sour by nature. He had a hard life, but other men came out of the same tube of history smiling."

Joanne se souvient des relations et de la rupture de ses parents. Elle a la curieuse impression d'être en train de répéter quarante ans plus tard, la vie de sa mère: "J'ai un étrange sentiment d'avoir remonté le calendrier et d'être en train de mener la même vie que ma mère quarante plus tôt, luttant avec la réalité au lieu de lutter avec des 'cocktail parties'." (p. 78)^A. Comme sa mère Joanne survivra à la rupture.

Chez Marian Engel c'est la mère, la femme, qui est la plus forte. Déjà dans son premier roman Sarah Bastard's Notebook, la mère est présentée comme: "une forte personnalité sans gentillesse, la peur lui ayant donné des angles durs; mais une mère tendre; l'opposé de son père dont la sévérité était feinte." (p. 123)^B. La protagoniste, Sarah, s'identifie plutôt à sa mère:

Maman était nous, et dans le fond, elle croyait — à l'amour, à la compassion, à la magie — elle avait une dureté et une peur (p. 123)^C.

^A(p. 78) "I have a strange feeling I've rolled the calendar back and I'm living my mother's life forty years ago, struggling with realities instead of cocktail parties."

^B(p. 123) "a big and not gentle personality, fear having constructed hard edges; but a gentle mother; the opposite of my father, whose sternness was put on."

^C(p. 123) "Mother was us, and underneath all she believed in — love, mercy, magic — she had a toughness and a fear."

Elle était notre amour et notre haine, elle semblait plus grande que le chat de Cheshire [...] [elle] avait des yeux scrutateurs comme ceux d'un hibou [...] Elle était toute poésie, magie, pouvoir et force. On pouvait allumer des cierges pour elle et faire des incantations. Nous l'avons maintenant expiée comme un péché." (p. 124)^A

Si la mère est poésie, magie, pouvoir et force, le père est discipline, labeur, vouloir et vertu: "Papa nous dit que nous devons nous débrouiller dans la vie, par l'autodiscipline et par le travail. Il voudrait essayer de nous inculquer les vertus féminines mais il ne se rappelle pas tout à fait ce qu'elles sont, la réalité féminine (des centaines de culottes sur la corde à linge) ayant embrouillé sa vision." (p. 20-21)^B.

La mort du père va marquer la séparation définitive de Sarah de ses parents. Dès lors elle est elle-même et sa décision d'abandonner son poste universitaire indique qu'elle va vivre sa propre vie selon ses propres valeurs.

Ce couple composé d'une femme (la mère de l'héroïne) qui a beaucoup de caractère, et d'un homme (le père) qui manque de caractère, réapparaît souvent dans le roman féminin canadien-anglais après 1960. Si dans

^A (p. 124) "She was our love and our hate, looming bigger than the Cheshire cat [...] Examining eyes like an owl's [...] She was all poetry, magic, power and strength. You could light candles to her and make incantations. Now we have all expiated her, like a sin."

^B (p. 20-21) "Father tells us we must make our way in life, with self-discipline and industry. He would try to instil feminine virtues but cannot quite remember what they are, feminine reality (hundreds of pairs of pants on the line) having obscured his vision."

le roman féminin québécois, la protagoniste a une ascendance de femmes souvent effacées, épuisées par leur travail de mère-épouse, dans le roman féminin canadien-anglais, il y a une tradition de femmes fortes, mise en évidence par les souvenirs des héroïnes³. Comme le dit Joanne (dans le roman éponyme de Marian Engel): "Les femmes de notre famille ont toujours eu du cran"⁴. (p. 24)^A. Dans le chapitre qui précède on a signalé l'importance du rapport "mère-fille"; c'est très souvent en jetant un regard sur son passé que la protagoniste se rend compte de l'importance dans sa vie de la tradition ou de "l'héritage" de sa mère; ce fait devient très évident dans Faire surface par exemple, où la protagoniste décide que le legs que lui fait sa mère est tout aussi important, sinon plus important, que celui de son père:

Plus que jamais je devais la trouver, cette chose qu'elle avait cachée; le pouvoir obtenu par l'intercession de mon père ne suffisait pas à me protéger, il ne faisait que donner la connaissance et il existait d'autres dieux que les siens. (p. 180)

[...] Il serait normal que ma mère m'ait laissé aussi quelque chose, un legs. Le sien [celui du père] était compliqué, enchevêtré, mais celui de ma mère serait simple comme bonjour, il serait définitif. Je n'étais pas encore au complet. Il fallait qu'il y ait un don de la part de chacun. (p. 176)

³ Il y a, bien sûr, des exceptions: dans L'Ange de pierre (Margaret Laurence) c'est le père qui est le plus fort, comme dans Pandora de Sylvia Fraser où la mère ressemble beaucoup à ces mères effacées du roman féminin québécois. Cependant il y a des mères qui ont plus de caractère que leur mari dans le roman québécois aussi! Rose-Anna de Bonheur d'occasion, roman qui n'appartient pas à la période que l'on étudie mais qui est tout de même un cas à citer.

⁴ La protagoniste de The Glassy Sea, également de Marian Engel, confirme cette idée quand elle dit: "The women I grew up with were not frail." (p. 30).

^A (p. 24) "The women in our family always had grit."

[...] Elle avait dû l'apporter spécialement pour moi et le cacher en un lieu où je le découvrirais quand je serais prête; comme le puzzle de mon père il servirait de médiateur... (p. 183)

Une autre protagoniste qui découvre l'importance de "l'héritage" de sa mère est Minn Burge dans The Honeyman Festival de Marian Engel. En menant une vie désordonnée et un peu soumise, Minn a délibérément essayé tout au long de sa vie d'être différente de Gertrude, sa mère autoritaire et organisatrice. C'est donc avec surprise qu'elle se rend compte que sa maison par exemple, est fort semblable à celle de sa mère, et qu'elle-même ressemble beaucoup à celle-ci. Après avoir tenté pendant des années de la rejeter, Minn découvre qu'elle peut se permettre d'incarner les traits de caractère qu'elle tient de sa mère: autorité, amour-propre, maîtrise de soi. Comme Minn Burge, Del Jordan, protagoniste du roman Lives of Girls and Women d'Alice Munro, passe à travers une période où elle rejette sa mère; celle-ci est, comme Gertrude, une femme très individualiste qui a beaucoup de caractère: "Elle était si différente, voilà tout, si vive et optimiste," remarque Del. "Soudainement je ne pouvais rien supporter d'elle — le ton de sa voix, la façon imprudente et pressée dont elle se déplaçait, ses gestes absurdes et pleins de vie [...] et avant tout, son innocence, sa manière de ne pas savoir quand les gens riaient d'elle et de penser qu'elle pourrait s'en tirer ainsi." (p. 66-68)^A. Malgré sa jeunesse, Del

^A(p. 67-68) "She was so different, that was all, so brisk and hopeful [...] Suddenly I could not bear anything about her — the tone of her voice, the reckless, hurrying way she moved, her lively absurd gestures [...] and most of all her innocence, her way of not knowing when people were laughing, of thinking she could get away with this."

croit connaître mieux que sa mère la nature humaine. Alors que madame Jordan n'a jamais vraiment pu comprendre le monde, sa fille a l'impression qu'elle devine mieux que quiconque ce qui se passe dans l'esprit des gens (p. 41). Cependant, Del est consciente d'avoir des caractéristiques communes avec sa mère, ce qu'elle dissimule par suite du "danger" que cela représente (p. 68). Mais même si elle cache cette ressemblance à sa mère, Del reconnaît "l'héritage" de madame Jordan et elle en tire parti lorsqu'elle décide d'aller gagner sa vie en ville comme une jeune femme indépendante.

Pour plusieurs héroïnes donc, le retour sur le passé comprend la réconciliation avec la mère forte. Mais la protagoniste doit également se réconcilier avec le couple formé par la mère et le père. Les relations entre les parents sont pour elle un premier modèle susceptible d'influencer ses propres relations amoureuses futures avec quelqu'un hors du cercle familial. Donc ce n'est pas seulement le rapport "parents-protagoniste" qui figure dans le retour sur le passé, mais encore le rapport entre les parents eux-mêmes.

Avant la mort de son père, les parents de Rachel Cameron (A Jest of God de Margaret Laurence) menaient une vie "parallèle"; ils se rejoignaient à peine, pour ainsi dire jamais. Lorsque Rachel est née, ils avaient déjà cessé de se parler. Bonne représentante des mœurs du village, madame Cameron s'est toujours comportée comme il faut, s'habillant comme il se doit, habitant le bon quartier du village, invitant ses amies toutes les deux semaines pour des soirées de bridge et pour faire du commérage sur les voisines, allant régulièrement à l'église, bien que pour des raisons

sociales plus que pour des raisons de foi; bref, madame Cameron incarne toutes les préoccupations et toutes les fausses valeurs de son milieu. Elle désapprouvait donc fortement l'absence de son mari à l'église et aux défilés du Jour de l'Armistice, même si y assister faisait de la peine à monsieur Cameron. Pire encore, et pour comble de malheur, le père de Rachel buvait. Il ne cherchait que la paix et la bouteille, passant la plupart de son temps seul dans le salon funéraire dont il était le propriétaire: "C'était, cependant, une vie tranquille et il aimait être seul. Ce n'était pas un homme sociable" (p. 124)^A. Rachel est déjà adulte quand elle comprend mieux les relations de ses parents:

Une fois, alors que j'étais assez jeune, elle [madame Cameron] m'a dit: "quoi que le monde puisse dire de lui, ton père est un homme bon, tu dois toujours y croire Rachel." Jusqu'à ce moment-là, il ne m'était pas venu à l'esprit qu'il n'était pas un homme sympathique. Pas étonnant qu'il ne la contredisait jamais. Ses flèches étaient invisibles. (p. 40)^B

Madame Cameron se sert des mêmes "flèches" contre ses filles, et avec Rachel enfant, elle a utilisé cette même manière circonspecte; ainsi, au lieu de punir sa fille une fois pour toutes en la frappant, elle répétait plutôt et sans fin combien les méfaits de Rachel lui causaient de la peine

^A(p. 124) "It was a quiet life, though, and he liked being on his own. He wasn't a man for company",

^B(p. 40) "Once when I was quite young, she said to me, "Whatever people may say of it, your father is a kind man — you must always believe that Rachel." Until that moment it had never occurred to me that he might not be a kind man. No wonder he never fought back. Her weapons are invisible."

(p. 78). Lorsqu'elle devient adulte, Rachel doit encore subir les inquisitions déguisées de sa mère: "Si seulement elle ne me questionnait pas. Si seulement je pouvais m'empêcher de répondre. Pourquoi ne peut-elle jamais dormir et me laisser en paix? Ou mourir." (p. 114)^A. La soeur de Rachel a réussi à s'échapper et à se libérer de ses parents en se mariant et en allant vivre à Vancouver. Mais Rachel est restée à la maison paternelle et à l'âge de trente-quatre ans elle est encore dans la même situation équivoque. Il faut l'intervention de Nick pour tout changer et pour que madame Cameron perde un peu de son pouvoir maternel auprès de sa fille. A la fin du roman et après l'expérience avec Nick, les rôles entre mère et fille sont inversés, Rachel devenant la mère et madame Cameron la fille: "C'est moi la mère maintenant," dit Rachel (p. 196)^B.

La romancière Constance Beresford-Howe présente dans A Population of One, un couple qui ressemble à celui qui est décrit dans A Jest of God. D'après les tout premiers souvenirs de la protagoniste Willy Doyle, ses parents vivaient dans le silence, ne s'adressant jamais la parole. Comme le père de Rachel, celui de Willy buvait beaucoup, à la grande désapprobation de sa femme. A l'âge de trente ans Willy fait encore des cauchemars qui recréent les scènes qui ont eu lieu entre ses parents, "rêves composés de longues chaînes de mots retenus, d'images, de visages, de silences, venus de ces années renfermées. Mon père chantant comme un ivrogne [...]"

^A(p. 114) "If only she wouldn't question me. If only I could stop myself from answering. Why can't she ever sleep and leave me alone? Or die."

^B(p. 196) "I am the mother now."

la bouche de ma mère serrée et ne dessinant qu'une ligne ferme et définitive. Ces choses m'enserrent et me gardent encore prisonnière certaines nuits." (p. 24)^A. Ce dont Willy se souvient le plus, c'est du silence: "pendant toutes ces années-là je ne me souviens pas d'une seule dispute. Pas une [...] tout ce dont je peux me souvenir maintenant, c'est de ce silence. Et de la topographie isolante de notre maison." (p. 67)^B. C'est ce silence criard ("pendant des années et des années quand je demeurais avec eux dans cette maison de Rosedale remplie du silence du verre soumis à la tension" p. 7)^C, c'est le rapport entre ses parents en général qui rendent le "projet" de Willy si important: "Cela explique pourquoi '*vivre un peu*' est si important pour moi et pourquoi le projet n'est pas une simple plaisanterie" (p. 7)^D. Comme Rachel, Willy a longtemps été attachée à sa mère et responsable d'elle, rapports qui n'ont pas toujours été très satisfaisants: "Elle savait combien je l'aimais et l'admirais, mais elle ne s'est jamais ouverte à moi. Trop fière peut-être. Maman avait beaucoup d'orgueil. Et pas beaucoup confiance en moi [...]"

^A(p. 24) ";dreams made of long chains of remembered words, pictures, faces, silences, from those closed years. My father drunkenly singing [...] Mother's [...] mouth pressed into a tight and final line. These things twist and hold me prisoner yet, on some nights."

^B(p. 67) "in all those years, I can remember not one single quarrel. Not one [...] All I can remember now is that silence. And the geography of isolation in our house."

^C(p. 7) "years and years of it, when I lived with them in that Rosedale house, filled with the silence of glass under tension."

^D(p. 7) "And that is why '*vivre un peu*' is so important to me; why The Project is more than just a joke."

Cela me faisait de la peine; cela m'a donné un sentiment non seulement d'insuffisance mais aussi de culpabilité" (p. 68)^A. Mais avant la mort de madame Doyle et la libération de Willy, les rôles entre mère et fille sont inversés, comme dans le cas précédent: "A la fin, dans sa faiblesse, avec ses mains toutes ratatinées, elle était mon enfant. C'est cela qui importait le plus." (p. 70)^B.

Dans un autre roman du même auteur, The Book of Eve, le couple semble avoir été un peu plus heureux, même si femme et mari avaient des caractères différents. Le père d'Eva était "un homme doux et savant, l'esprit continuellement occupé par des choses abstraites"; pour lui, "les apparences et la réalité avaient peu ou pas de lien." (p. 69)^C. La mère en revanche, était une femme très pratique qui avait le souci des apparences. Dans ce roman l'auteur fait allusion à un phénomène qui réapparaît à plusieurs reprises dans le roman féminin québécois, à savoir l'amour de la fille pour son père⁵. En annonçant à son père son mariage,

⁵ Dans le roman québécois cette situation est poussée à l'extrême. Dans Emmanuelle en noir de Suzanne Paradis par exemple, Emmanuelle aime avec passion son père Jubald. Dans Amadou de Louise Maheux-Forcier, Nathalie adore son père et recherche l'image de celui-ci dans tous ses amants. De façon semblable, l'amour étant souvent à l'inverse de la haine, on retrouve aussi de nombreuses situations où la protagoniste déteste son père (ou sa mère). C'est le cas par exemple, dans plusieurs ouvrages de Marie-Claire Blais ou de Claire Martin.

^A (p. 68) "She knew how much I loved and admired her, but she never really opened herself to me. Too proud, perhaps. Mother had a lot of pride. And not much confidence in me [...] It hurt; it made me feel not only inadequate but guilty".

^B (p. 70) "At the end, in her frailty, her hands shrunk little, she was my child. That mattered most of all."

^C (p. 69) "a mild scholarly man, his mind always absorbed in the abstract. Appearance and reality had little or no connection for him."

Eva lui fait part "d'une de ces réalités nues et dangereuses si rarement révélées entre parents et enfants: " 'Jamais je n'aimerai aucun homme autant que toi.' Aussitôt que cela fut dit, nous fûmes tous les deux légèrement horrifiés." (p. 72)^A.

Les relations entre parents et fille sont donc susceptibles d'influencer les relations amoureuses futures de l'héroïne avec quelqu'un hors du cercle familial. Si la protagoniste d'Un Amour maladroit de Monique Bosco ne connaît qu'un amour "maladroit", n'est-ce pas en partie parce qu'elle n'a jamais vu d'amour "adroit" entre ses parents, sa mère ayant été abandonnée par son mari? Si Céline dans Le Temps des jeux de Diane Giguère vit un premier amour plein de désenchantement, n'est-ce pas à cause de l'absence du père et de la vie douteuse de sa mère? Willy Doyle (A Population of One de Constance Beresford-Howe) et Rachel Cameron (A Jest of God de Margaret Laurence) ne doivent-elles pas tirer au clair leurs relations avec leur mère avant de connaître l'amour avec un homme? Les rapports avec les parents ne sont pas l'unique facteur à considérer dans le passé de la protagoniste. Il y a aussi le premier grand amour et les premières expériences sexuelles.

Relations amoureuses et sexuelles: Aspects de l'amour dans le roman féminin canadien depuis 1960: 1) rapports entre parents et fille. 2) amour homosexuel. 3) amour "interdit".

Il arrive souvent que la protagoniste soit influencée par "le grand amour" de son adolescence ou parfois de son enfance. Les personnages

^A(p. 72) "one of those naked, dangerous things so rarely said between parents and children: 'I'll never love any man as much as you.' As soon as it was said we were both mildly horrified."

de Louise Maheux-Forcier par exemple, sont marqués par un amour juvénile. Dans Amadou, il s'agit de l'amour de Nathalie pour Anne; dans L'Ile joyeuse, il est question de l'amour d'Isabelle pour Julien et, dans Une Forêt pour Zoé, l'important c'est l'amour de Thérèse pour Zoé. L'auteur traite sans gêne d'un type d'amour encore rarement abordé dans le roman canadien, à savoir l'amour homosexuel. Jusqu'à présent, seules quelques romancières l'ont abordé: Louise Maheux-Forcier, comme on vient de le noter, Marie-Claire Blais, surtout dans son roman le plus récent Les Nuits de l'Underground, et Michelle Guérin, plus timidement, dans Le Sentier de la louve⁶. Parmi les romancières canadiennes-anglaises⁷, Margaret Laurence suggère dans A Jest of God que Calla, l'amie de Rachel, est lesbienne quoique cela ne soit pas déclaré explicitement par l'auteur. Marian Engel fait référence aux lesbiennes dans The Honeyman Festival où Minn parle de la fille aux yeux d'or, "... une histoire de lesbiennes, mais très belle. Les femmes essayant de faire face à l'homosexualité cinquante ans après les hommes." (p. 85)^{A 8}.

⁶ Dans Le Sentier de la louve Claire fait l'expérience de l'amour homosexuel avec Rose, la Française: "Elle avait suivi un cheminement semblable en esprit au mien actuellement. Si je la comprenais! Mais je n'admettais pas toutes les formes de son argumentation. Le plaisir avec d'autres femmes, par exemple." (p. 106).

⁷ Outre les romancières citées ici, il y a aussi et surtout Jane Rule, romancière canadienne-anglaise dont on n'aborde pas l'oeuvre dans cette thèse.

⁸ Minn demande aussi: "What's wrong with dykes? They keep the population down." (p. 76).

^A (p. 85) "... Balzac story, Girl with the Golden Eyes. Lesbian story, but very beautiful. Women fifty years behind men coping with homosexuality.

L'amour homosexuel n'est pas le seul amour "interdit" par la société que l'on retrouve dans le roman féminin canadien après 1960. Il y a également, comme on l'a remarqué, l'amour incestueux (dans Emmanuelle en noir de Suzanne Paradis, ou dans Les Enfants du sabbat d'Anne Hébert). On retrouve encore plus souvent l'amour pour une personne déjà mariée et donc, en principe, non disponible. Dans La Femme de Loth de Monique Bosco, Hélène aime pendant dix ans un homme marié qui a des enfants. Dans L'eau est profonde de Diane Giguère, Nathalie a une aventure de coeur avec Yves, le mari de son amie Florence; Rita (The Glassy Sea de Marian Engel) fait de même. Sarah Porlock (Sarah Bastard's Notebook, également de Marian Engel) est d'abord la maîtresse du mari d'une amie et ensuite du mari de sa soeur. Salomé Camaraire (Lettres au Surhomme, Le Miroir de Salomé d'Andrée Maillet) a comme amant un homme marié quoique séparé de sa femme légitime. Toutes ces femmes sont insatisfaites de leur situation amoureuse. Bien qu'ayant assisté aux relations peu heureuses de leurs parents, elles se laissent glisser vers des rapports semblables avec leurs amants. En fait, il semble y avoir peu de situations amoureuses réussies dans les romans féminins canadiens; le plus souvent il s'agit soit d'un amour désapprouvé ou interdit par la société (l'amour pour quelqu'un déjà marié ou l'amour incestueux) soit un amour légitime mais raté. Ainsi, Joanne (Joanne de Marian Engel) aime beaucoup son mari mais celui-ci la quitte. Eva (The Book of Eve de Constance Beresford-Howe), à l'opposé, n'a jamais beaucoup aimé son mari. Le seul homme que finalement Willy Doyle (A Population of One de Constance Beresford-Howe) aime, meurt d'une crise cardiaque. Hagar Shipley (L'Ange de pierre de Margaret Laurence) a épousé

par défi un homme dont le mode de vie lui est insupportable. L'homme que Morag (The Diviners de Margaret Laurence) aime, Jules Tonnerre, ne peut pas supporter de vivre comme elle, et sans doute serait-elle incapable de vivre comme lui. L'amour, ou plutôt, l'absence de l'amour, apparaît ainsi comme une des principales raisons du mécontentement de la protagoniste.

L'amour et les relations avec les parents jouent donc des rôles importants dans le passé de la protagoniste, ayant exercé une grande influence sur son enfance et sur son adolescence. Ce sont des périodes de la vie pleines de conséquences pour l'héroïne et elles occupent une place importante dans le récit du passé de la femme. Dans l'oeuvre de Louise Maheux-Forcier par exemple, l'enfance est un leitmotiv constant; l'auteur résume lui-même son oeuvre en ces termes: "Je n'ai voulu qu'un seul thème [...] Cela s'appelle: une obsession. Cela s'appelle aussi: "enfance"." (p. 259)⁹. Chez cette romancière, l'obsession qu'est l'enfance fait figure de contestation contre l'aspect "socialisé" et "institutionnalisé" du monde de fausses apparences des adultes. "Révoltées contre tout ce qui tend à les socialiser, en d'autres termes, à leur imposer des limites, les femmes de Louise Maheux-Forcier, comme des enfants, vont tenter de vivre leur vie en accord avec leurs sentiments et leur logique [...] Ces personnages pirandellians vont dans une insondable enquête sur eux-mêmes, rechercher leur vérité propre et leur identité perdue." (p. 295). Ce n'est pas par le refus

⁹ Cette citation, et les suivantes portant sur l'oeuvre de Louise Maheux-Forcier, sont tirées de l'article de Jean-Guy Blondin, "Aux sources de la rêverie poétique chez Louise Maheux-Forcier", dans Livres et auteurs québécois, 1971, p. 295-304.

mais plutôt par la prise de conscience des interdites et par la transgression de ces mêmes interdites que les femmes de Louise Maheux-Forcier se révoltent. Un critique explique que ces protagonistes veulent vivre intensément, qu'elles iront jusqu'au dépassement d'elles-mêmes et qu'elles le font en se perdant dans les rêveries de l'enfance (p. 269). Enfants solitaires, ces personnages ont été entourés de songes, de jeux de l'imagination. Et c'est dans ces rêves que les femmes, devenues adultes, vont découvrir la source même de la rêverie poétique. Chez madame Maheux-Forcier, l'enfance a ce pouvoir de nous projeter dans une rêverie profonde. L'enfance est valorisée parce qu'elle est "pure et imaginaire" et "qu'elle permet de se rencontrer soi-même" (p. 299).

L'enfance et l'adolescence sont également importantes chez d'autres romancières. Si les protagonistes de Monique Bosco n'avaient pas grandi dans la solitude et en marge de la société et de l'amour, elles auraient peut-être connu un amour autre que l'amour "maladroit" ou défendu. Il en est de même pour les protagonistes de Diane Giguère¹⁰. L'enfance de Del Jordan¹¹ ou celle de Morag Gunn¹², qui s'est déroulée dans un village est certainement un fait déterminant dans les histoires que les héroïnes écrivent plus tard au cours de leur vie. L'obésité de Hoda¹³ et de Joan-Louisa¹⁴ a joué un rôle non négligeable dans le déroulement de leur

¹⁰ Nathalie dans L'eau est profonde et Céline dans Le Temps des jeux.

¹¹ Lives of Girls and Women d'Alice Munro,

¹² The Diviners de Margaret Laurence.

¹³ Crackpot d'Adele Wiseman.

¹⁴ Lady Oracle de Margaret Atwood.

vie . La situation socio-économique défavorisée de Pauline¹⁵ et de Pandora¹⁶ les a obligées de chercher dans l'acte d'écrire et dans l'éducation, le chemin de la réalisation de soi. Dire que l'enfance et l'adolescence ont de l'importance dans la vie d'un individu n'est que répéter un fait banal, admis par tout le monde. L'important c'est que la protagoniste doit se rendre compte elle-même de cette vérité et c'est ce qu'elle fait en jetant un regard sur son passé et sur elle-même.

Le récit du retour sur le passé fournit une excellente occasion de faire des expériences avec le temps de la narration. Ainsi, le temps présent est parfois suspendu, figé, pendant que le temps vécu, le passé accède au premier plan. C'est alors le temps vécu et non le temps mécanique qui compte. Au temps chronologique s'oppose la durée intérieure; il ne s'agit pas d'un temps linéaire, "long" mais d'un temps qui se referme sur lui-même, un temps qui est "rond". Ce temps circulaire met en suspension celui de l'horloge et permet la réorganisation de l'ordre des événements passés en un ordre voulu, ordre qui est souvent plutôt un désordre. En accord avec ce dernier, le discours est aussi parfois incohérent, "obscur", et l'imagerie, hors du quotidien, est pleine de phantasmes. Bon nombre de romans féminins québécois depuis 1960 illustrent ces traits.

Dans l'oeuvre de Louise Maheux-Forcier, le présent, qui est parfois réduit à une durée très courte, est figé pendant que la protagoniste retourne vers son passé à travers une rêverie poétique qui ne raconte pas

¹⁵ protagoniste de la trilogie de Marie-Claire Blais.

¹⁶ Pandora de Sylvia Fraser.

une enfance vécue mais bien imaginée. Les trois protagonistes, Nathalie (Amadou), Isabelle (L'Ile joyeuse) et Thérèse (Une Forêt pour Zoé) sont précipitées du présent au passé par un seul mouvement souple et instantané.

"Dans l'oeuvre de Madame Forcier", écrit Jean-Guy Blondin¹⁷, "nous ne connaissons pas un temps crispé comme celui que nous vivons machinalement, mais bien un temps de calme, de détente." (p. 299). L'oeuvre de Louise Maheux-Forcier met en présence trois temps: il y a en premier lieu un présent de courte durée: le meurtre de Julien dans Amadou, le désir d'Isabelle de réinventer son île dans L'Ile joyeuse, et la rédaction de Thérèse dans Une Forêt pour Zoé; en second lieu il y a un passé récent: la vie à quatre dans la chapelle romane (Amadou), l'aventure amoureuse de Stéphane et d'Isabelle (L'Ile joyeuse) et la présentation des diapositives dans Une Forêt pour Zoé; en dernier lieu, il y a le passé lointain: l'enfance des trois protagonistes.

Le lecteur vit surtout le passé de chacune des héroïnes car le temps présent ne tient qu'une place minime dans le roman; dans Amadou, par exemple, il se réduit presque à cette phrase: "Je l'ai tué." Ce moment immobilise toute une vie pendant que la protagoniste plonge dans son passé, et le récit prend la forme d'un monologue intérieur stylisé. Même si les chapitres commencent tous avec la phrase "Je l'ai tué", ils se poursuivent par des retours en arrière. Le rythme de cet échange présent-passé est accéléré quand la vie quotidienne des deux couples (Nathalie et Julien, Sylvia et Robert) est présentée en "instantanés juxtaposés". Un court

¹⁷ Op. cit.

chapitre raconte le retour au Canada de Nathalie et Julien et les trois lettres de Sylvia. L'épilogue s'ouvre sur la phrase initiale du roman et ferme le temps sur le suicide de la protagoniste.

Dans L'Île joyeuse, le récit du premier amour d'Isabelle, celui de Stéphane, occupe une place prépondérante. Il y a trois chapitres courts, dont le premier est un conte d'enfant, le deuxième explique pourquoi Isabelle poétise tout autour d'elle et le troisième montre le retour à l'île rêvée de l'enfance. Le monologue intérieur d'Isabelle commence et se termine sur l'image de cette île.

Le temps (présent, passé récent, passé lointain) est encore plus embrouillé et désordonné dans Une Forêt pour Zoé. On n'y perçoit pas d'autre organisation qu'un développement des hasards et des inspirations qui influencent la protagoniste penchée sur les notes qui doivent constituer son roman. Pour Thérèse, comme pour d'autres héroïnes qui sont des écrivains, l'écriture est un moyen qui permet de fixer le souvenir. Mais, dès qu'elle s'assoit pour écrire, Thérèse est interrompue par le souvenir de Zoé. Ce n'est qu'à la fin du roman que la protagoniste réussit à se débarrasser de Zoé et des souvenirs du passé qui viennent envahir le présent.

D'autres romans féminins mettent en suspension le présent pour permettre à l'héroïne de retourner sur son passé, comme par exemple La Femme de Loth (de Monique Bosco), où Hélène se réfugie à Venise et y écrit un journal, prétexte à revoir sa vie passée. Dans Lady Oracle (de Margaret Atwood), Joan Foster se retire, elle aussi, en Italie et

là raconte l'histoire de sa vie passée; dans L'été sera chaud (de Suzanne Paradis), Aldonore, qui doit subir une intervention chirurgicale censément fatale, revient elle aussi, sur son passé.

Certains romans de Suzanne Paradis illustrent bien plusieurs autres traits de l'écriture féminine, comme la circulation intérieure et la fluidité. Dans Emmanuelle en noir, par exemple, le flot de souvenirs des deux personnages principaux, Emmanuelle et Hildegarde, tourne autour du motif central: la mort de Jubald, père d'Emmanuelle, mari de Hildegarde, homme aimé avec passion par les deux femmes. Le roman se compose des récits entrecroisés d'Emmanuelle et de sa mère ainsi que des lettres écrites par Emmanuelle. La chronologie importe peu dans le déroulement des scènes; ce qui compte, c'est la pensée intime des personnages, le lecteur entrant peu à peu dans leur vie intérieure pour percevoir toutes les nuances du drame. Ces nuances se traduisent par un langage précis, lui-même affiné par une introspection détaillée.

Il se peut que le temps présent, au lieu d'être entièrement suspendu, ne soit que ralenti, à force d'être régulièrement interrompu par des retours en arrière. Les événements du présent servent alors de point de départ pour des souvenirs du passé dont l'ordre dépend du présent. Celui-ci peut très bien être le temps chronologique de l'horloge, mais en raison de nombreuses interruptions, il semble distendu. C'est le cas de bon nombre de romans féminins canadiens-anglais depuis 1960.

Dans les romans de Margaret Laurence il se dégage l'impression d'un temps circulaire malgré une chronologie plus ou moins fidèle¹⁸. Dans L'Ange de pierre, le présent n'est plus figé mais il est ralenti par de nombreuses interruptions des souvenirs du passé. Le temps présent sert de catalyseur, les événements de chaque journée précipitant les pensées de Hagar vers le passé. Ses souvenirs sont pour la plupart chronologiques, mais l'impression d'un cercle continu se dégage du fait que la mort vient boucler le temps à la fin du roman. De la même façon, dans A Jest of God, c'est le monologue intérieur soutenu qui détourne l'attention du temps extérieur et linéaire. Dans Ta maison est en feu, ce sont les passages mis en retrait qui décrivent Stacey à une période antérieure de sa vie, et dans The Diviners le cycle de la vie se répète quand la fille de la protagoniste part pour poursuivre une quête d'identité semblable à celle de sa mère.

Dans ses romans, Marian Engel ne met pas non plus l'accent sur le temps extérieur, chronologique; celui-ci passe au second plan par rapport aux réflexions et au monologue intérieur de la protagoniste. Sarah Porlock (Sarah Bastard's Notebook) par exemple, nous communique ses pensées au cours des funérailles de son père et pendant son déménagement. De façon semblable, Minn (The Honeyman Festival) révèle ses souvenirs le soir de la réception en l'honneur du metteur en scène disparu.

¹⁸ Dans ses romans Margaret Laurence a néanmoins recours à des artifices qui évitent la nécessité de la chronologie. Ainsi par exemple, dans The Diviners elle se sert de photos, de contes et de ce qu'elle appelle des "memory bank movies", pour insérer des souvenirs ici et là dans le récit présent.

On retrouve donc dans les oeuvres des romancières canadiennes, un souci ou un intérêt pour les techniques de ce qu'on appelle une "écriture féminine", selon les données qui ont été indiquées dans l'introduction, et que l'on a brièvement passées en revue dans les quelques pages qui précèdent. Il est sans doute hasardeux de classer comme on vient de le faire ici, les romans féminins québécois d'un côté et les romans féminins canadiens-anglais de l'autre, car il y a toujours des exceptions. Cependant, il semble bien, d'après les romans étudiés dans le présent travail, que, du côté québécois, l'on se serve très souvent d'un présent figé et d'un retour au passé qui paraît à première vue, désordonné, incohérent, "onirique", alors que du côté canadien-anglais, le retour se réalise de manière chronologique en rapport avec un présent concret. Ces observations s'accordent avec les remarques faites dans le premier chapitre au sujet de la différence d'optique entre les romans féminins québécois et canadiens-anglais; ces derniers semblent plus enracinés dans une réalité quotidienne alors que les premiers ont des cadres moins bien définis par le réel familial. On a retrouvé ces mêmes traits particuliers dans le deuxième chapitre au sujet de la mort qui, dans le roman canadien-anglais est plus "réaliste" et "naturelle", que dans le roman féminin québécois où elle prend souvent une forme violente comme le meurtre ou le suicide. Ces différences fondamentales réapparaissent à propos du retour sur le passé qu'on a examiné dans le présent chapitre et qui précède nécessairement la "quête", sujet du prochain chapitre.

CHAPITRE IV

"LA QUÊTE"

Je suis forte et remplie de signification maintenant, prête pour le voyage sans but jusqu'à ce que souvenir ou mort s'ensuive. Car je pars. Dès demain, au premier instant de solitude, je quitterai ce monde familial et familial. Pour être par moi-même, seule, au milieu d'étrangers sans questions, sans étonnements [...] On m'aimera pour ce que je suis, à l'instant présent.

Onyx, Michelle Guérin, p. 184.

Rester passive serait ma condamnation. Je prenais l'initiative des opérations.

Les Oranges d'Israël, Michelle Guérin, p. 12.

I feel very strong, very calm [...] because now I know who I am and what I want. I see a clear path.

The Glassy Sea, Marian Engel, p. 10.

-Moi, dit l'Euguélionne, j'ai subi le bain d'acide qui m'a révélée à moi-même et depuis ce temps je ne puis supporter ma planète négative. C'est pourquoi je l'ai quittée.

L'Euguélionne, Louky Bersianik, p. 15.

Consciente de ses conditions de vie (Chapitre 1) et du fait qu'un élément nouveau s'y est introduit (Chapitre 2), ayant évalué son passé et

son présent (Chapitre 3), l'héroïne est prête à cheminer vers la réalisation d'elle-même. Et tout comme le héros de la mythologie, la femme du roman féminin part en quête. A propos de ce phénomène Ellen Moeurs a écrit dans Literary Women¹:

More significant is the whole thrust in women's writing toward physical heroics, toward risk-taking and courage-provings as a gauge of heroism, long after male writers had succumbed to the prevailing antiheroic, quiescent tempers of the bourgeois century, and admitted with whatever degree of regret or despair, that adventure was no longer a possibility of modern life. (p. 131)

La femme-protagoniste du roman féminin depuis 1960 est plus un héros dans le sens traditionnel du mot, qu'une héroïne². Elle ne manifeste pas les traits de personnalité que l'on a longtemps considérés comme féminins, comme par exemple, la passivité, la faiblesse, la tendresse; elle ne se contente pas non plus des rôles traditionnellement féminins: mère, maîtresse, épouse, fille. Elle commence à prendre des décisions, à influencer sur le cours des événements et elle montre des traits de personnalité dits masculins: le courage, l'agressivité, l'ambition.

Selon Carl Jung, le mythe du héros, qui est universel, surgit lorsque l'ego a besoin de renforcement; le mythe a comme fonction essentielle le développement de l'ego pour aider le sujet à atteindre l'âge adulte; au cours du développement de la conscience individuelle, le personnage du héros est le moyen symbolique par lequel le Moi se constitue, parvient à surmonter

¹ Ellen Moeurs, Literary Women, New York, Doubleday, 1976.

² Voir à ce propos l'article de Lorraine McMullen, "Woman as Hero, Literary Images of Women in Canadian Literature", dans Atlantis, vol. II, no 2, printemps 1977, p. 134-142.

l'inertie de l'inconscient, et libère l'être mûr du désir régressif de revenir à l'état³ d'une bienheureuse enfance, dans un monde dominé par sa mère³. Les femmes-écrivains se sont approprié le mythe du héros qui assume la même fonction auprès de leurs personnages féminins: le développement de l'ego et la libération du désir de revenir à un monde dominé par autrui (la mère, le mari etc.). Non seulement la femme se présente-t-elle comme un "héros" mais, à l'instar du héros archétypique, elle entreprend une quête, traversant toute seule une série d'aventures et d'épreuves.

Tout héros doit faire face à des épreuves; les douze travaux d'Hercule sont peut-être les plus renommés. On retrouve dans le roman féminin cette exigence de subir des épreuves ainsi que la présence d'un "guide tutélaire". Celui-ci est une sorte de bienfaiteur personnel qui aide le héros et qui prend sur lui le sort de ce dernier à la façon de la bonne marraine des contes de fée. La mythologie abonde en exemples de guide tutélaire: Poséidon qui protège Thésée; Athena, protectrice de Persée; le sage centaure Chiron, protecteur d'Achille etc. Plusieurs femmes du roman féminin canadien depuis 1960 ont un tel guide tutélaire: Ursule Camaraire (dans A la mémoire d'un héros d'Andrée Maillet) dont le cheminement est guidé par Madame U, femme "très recherchée dans la colonie cosmopolite et artistique de Manhattan, mondaine à l'excès" (p. 63); sa cousine Salomé Camaraire (dans Lettres au Surhomme et Le Miroir de Salomé,

³ Carl Jung, Man and his Symbols, New York, Dell, 1974, p. 118. (Traduit en français sous le titre L'homme et ses symboles, Paris, R. Laffont, 1964).

également d'Andrée Maillet) dont le guide tutélaire est le père Laurin, prêtre psychiatre ⁴ ; Morag Gunn (dans The Diviners de Margaret Laurence), guidée par le vieux devin Royland; la vieille Hagar Shipley (dans L'Ange de pierre, de Margaret Laurence), qui est aidée par l'étranger Murray F. Lees.

Chez la protagoniste du roman féminin canadien depuis 1960, la quête est un voyage vers la découverte de soi. Il se peut que ce voyage soit entièrement intérieur et "abstrait", mais il prend aussi des formes bien concrètes tout en conservant un côté spirituel. Quand la quête se déroule à l'intérieur, elle devient une sorte de "descente en soi", la femme plongeant en elle-même, quittant son moi et son existence de surface (la "persona") pour chercher au fond d'elle-même un moi authentique. Une telle aventure risque de mener à la folie, puisque la femme peut se perdre complètement au cours de ce cheminement entre deux moi. L'aspect concret de la quête est le départ en voyage. Celui-ci mène l'héroïne à l'étranger — à un endroit où elle fait des expériences jusqu'alors inconnues. Ainsi plusieurs personnages féminins québécois vont-ils

⁴Voici comment ce guide tutélaire est décrit:

"Il a l'air d'un saint émacié, avec ses yeux pâlots, petits [...] est-il croyable qu'un homme si jeune soit aussi savant et que, rien qu'en m'écoutant et en me parlant de lui aussi, de l'Eglise, de tous sujets, il ait ce pouvoir de m'enlever toute souffrance quand je parle de toi ou même, de ma famille? Il pense juste, il parle clair; il est humble et bon. Sobre, logique, il ne craint pas de laisser paraître ses émotions. (Lettres, p. 181-2) [...] Nous causons avec une liberté qui ne me semblait pas possible avec un prêtre: d'amour sexuel, par exemple; du célibat des prêtres [...] (Lettres, p. 182) [...] Sa présence est chaleureuse, tonique comme le soleil, rafraîchissante comme l'eau minérale." (Lettres, p. 184).

dans une ville anglophone (New York, Chicago) tandis qu'à l'inverse, quelques-uns des personnages féminins canadiens-anglais se rendent à Montréal. Certaines femmes partent pour l'Europe; d'autres qui habitent la ville, se retrouvent à la campagne. La ville, l'Europe, la campagne sont les trois principales destinations qui reparaissent dans le roman féminin canadien depuis 1960. Après avoir examiné les formes concrètes et abstraites que prend la quête, on considérera le "fond", c'est-à-dire, ce que la femme recherche dans sa quête.

En notant qu'au moins trois héroïnes du roman féminin québécois cheminent vers une ville anglophone (américaine) dans leur quête de soi, et trois autres du roman féminin canadien-anglais s'en vont dans une ville francophone, on est tenté de chercher une signification à ce qui semble être un patron⁵. Est-ce par pur hasard que les personnages vont dans un milieu de langue et de culture différentes? Ou ne faut-il pas y voir la recherche de l'expérience de "l'étranger" et parfois de l'inconnu?

Question plus intéressante: cette expérience de l'étranger, est-ce une épreuve ou un plaisir? Il se peut que, ce soit à la fois l'un et l'autre pour l'héroïne, quoiqu'il semble que les Canadiennes anglaises trouvent un peu plus de plaisir et moins d'épreuve dans leurs expériences francophones que les Québécoises de leur côté dans l'aventure correspondante.

Ainsi Claire, l'héroïne des deux romans québécois: Les Oranges d'Israël, et Le Sentier de la louve de Michelle Guérin, a des expériences déplaisantes

⁵ Il est intéressant à noter qu'il ne s'agit pas d'un "échange"; les Canadiennes anglaises vont au Québec, mais les Québécoises, elles se rendent aux États-Unis et non au Canada anglais.

en route et puis dans la ville de Chicago où elle décide de poursuivre sa quête. Pour l'ancienne femme-au-foyer, tellement changée depuis l'aventure amoureuse de son mari avec la hippie Edith, la grande ville américaine est le lieu du nouveau et de l'inconnu. En partant, Claire laisse en arrière Loris, le jeune prêtre qu'elle a séduit et qui, éperdument amoureux, a tout abandonné pour vivre avec elle dans une chambre d'hôtel. Mais Claire semble déjà s'ennuyer dans leur vie commune. S'étant tout juste "libérée" d'une vie à deux peu satisfaisante, elle n'est pas prête à en assumer une autre. D'ailleurs quelque chose la pousse à partir:

Ce voyage impromptu et sans motif, je l'ai entrepris par un obscur besoin d'aller à la recherche de moi-même, et pourtant, nulle nécessité pour cela de partir... surtout pas de cette façon-là ... mais elle me va si bien à présent! (Sentier, p. 86)

Claire choisit de faire de l'auto-stop et son voyage est plein d'aventures, d'épreuves et de rencontres singulières. Une de ses premières expériences, c'est de faire la connaissance de la mort, celle de Dominique, un jeune Français avec qui elle fait un bout de chemin. L'étranger est "renfermé, peu loquace, pas même curieux [...] un regard perdu. Détendu ... et pourtant mal à l'aise." (Sentier, p. 87). Il fait à Claire "une étrange impression, moitié sympathie, moitié fuite." (Sentier, p. 87).

Peu après, Claire apprend que le jeune homme est mort dans un accident de voiture; elle est bouleversée en songeant que: "ce qu'il y avait entre Dominique et moi ... c'était la mort, l'autre monde. Il y était déjà. Il allait vers son destin. Il n'était déjà plus sur terre. Incommunicable. Il le savait, il le pressentait, je l'aurais juré." (Sentier, p. 89).

Deux autres rencontres au cours de sa quête aboutissent à des expériences aussi éprouvantes pour Claire. C'est d'abord l'Américain Bob, "du genre bavard qui raconte sa vie en vingt minutes." (Sentier, p. 93). Au cours de leur conversation Claire se sent malade car elle est enrhumée, et elle permet à Bob de l'installer dans un hôtel. L'Américain semble sincèrement soucieux de sa santé et il lui donne des cachets pour son rhume. Mais il abuse ensuite de Claire endormie, ainsi qu'elle s'en rend compte le lendemain. Claire est dégoûtée et toute autant humiliée quand elle découvre vingt dollars sur sa table.

L'incident avec l'Américain ne marque pas la fin des aventures sexuelles de l'héroïne. Rose, une jolie serveuse française dont Claire fait la connaissance en travaillant dans un petit restaurant à Chicago, lui fait connaître non seulement l'amour homosexuel mais aussi la prostitution. Pour la Française cultivée, la philosophie de la vie est le plaisir:

-Le plaisir! Le plaisir! Il n'y a que ça, tu vois. Vivre, ce n'est pas drôle. Il faut compenser. L'argent ne compense pas suffisamment. L'amour non plus. Les hommes sont à peu près tous des cochons ...

[...]

[...] Le corps, c'est comme un instrument de musique, il faut en jouer, en jouir.

[...]

[...] Moi je prends tous les plaisirs dont j'ai envie: avec des hommes, avec des femmes, avec moi-même!
(Le Sentier, p. 105-106)

[...] je ne m'interdis plus ma propre chair. (Le Sentier, p. 106)

Mais après une brève expérience dans les deux voies de l'amour sexuel comprises dans la "philosophie" de Rose, Claire est dégoûtée et déçue;

elle décide de mettre fin à son voyage et de rentrer chez elle, à Montréal, ville plus familière. Il a cependant fallu que cette femme fasse l'expérience de ce qui lui était inconnu: l'insécurité, l'interdit, bref, tout ce qui était absent de sa vie précédente, et qu'elle vive "l'autre" en elle pour se découvrir.

Les deux héroïnes d'Andrée Maillet, Ursule et Salomé Camaraire, (dans les romans: A la mémoire d'un héros, Lettres au Surhomme et Le Miroir de Salomé) poursuivent leur quête à New York. Dans la grande ville américaine, les deux jeunes Canadiennes françaises peuvent faire des expériences nouvelles qui leur révèlent leur vraie nature. Pour Ursule comme pour Salomé, il s'agit d'abord d'une aventure amoureuse qui les conduit dans des chemins peu familiers.

Ursule est fort troublée par ses relations avec le lieutenant Bernier car un choix s'impose alors pour la jeune femme de carrière qui hésite entre ses émotions et ses ambitions; il s'agit donc pour elle d'une véritable épreuve. A New York, loin de sa famille et de son milieu, Ursule avance, à son corps défendant, vers la découverte de son moi émotionnel. Son cheminement est guidé par Madame U. qui, on l'a vu, joue le rôle d'un "guide tutélaire" auprès d'Ursule qui se sent "subjuguée" par l'expérience de son amie distinguée (A la mémoire, p. 46). Le cheminement d'Ursule est en grande partie intérieur mais il s'extériorise à deux occasions. La première fois, c'est au cours d'un voyage de douze heures en train alors qu'Ursule, en dépit de toutes les convenances et des principes qui pèsent sur elle, va rejoindre le lieutenant Bernier. Prenant une chambre à l'hôtel, elle attend son amoureux, expérience vraiment troublante pour la jeune

femme bien élevée, "digne et sage" (A la mémoire, p. 75). Le voyage du retour est aussi émouvant pour l'héroïne. Ursule passe la nuit dans le train assise à côté de soldats revenant de la guerre, "les manchots, les unijambistes, les brûlés, les visages invisibles sous les bandelettes" (A la mémoire, p. 93). L'héroïne a l'impression d'entrer "dans ce train de blessés, de convalescents, comme dans une réalité insoupçonnée, recevant de plein fouet, pour ainsi dire, la réalité de la Guerre " (p. 86) et elle note avec surprise: "dans ce train, que mon père était loin! Qu'elles étaient loin, ses demi-vérités!" (A la mémoire, p. 86).

La quête d'Ursule s'exteriorise une deuxième fois le jour où la jeune femme essaie de rencontrer le lieutenant à la gare. Il a demandé ce rendez-vous parce qu'il avait quelque chose d'important à dire: "quelque chose qui nous concerne tous les deux, qui nous engage l'un et l'autre. C'est une affaire sérieuse." (A la mémoire, p. 142). Mais, dès le matin du jour de ce rendez-vous important, tout va de travers pour l'héroïne. D'abord, elle découvre que Madame U. est morte pendant la nuit. Puis, à cause de cette mauvaise nouvelle, elle boit trop au repas du midi où elle a été invitée pour discuter de sa carrière. Malade, les idées embrouillées, et en retard, Ursule court en vain à travers la ville, sous la pluie. Il est trop tard. Le lieutenant est parti. L'héroïne connaît pour la première fois et intensément les peines de la mort et de l'amour; auparavant elle songeait beaucoup moins à "tout cela" qu'à sa carrière et à son chant (A la mémoire, p. 74). Une fois de plus donc, la femme subit une épreuve pour mieux se connaître.

La quête de Salomé, la cousine d'Ursule, est surtout intérieure, mais elle se manifeste néanmoins dans les lettres que la jeune femme adresse à "Love". Même si la quête de Salomé n'est pas concrétisée par un parcours externe, elle comprend tout de même des épreuves. Ainsi, après avoir rompu avec "Love", Salomé rentre à la maison paternelle, "L'arche", où elle doit faire face au pouvoir masculin et à l'homme qui a tellement influencé sa vie: son père; il faut que Salomé s'affirme devant monsieur Camaraire et devant ses demi-frères aussi, qui la harcèlent. La deuxième épreuve à laquelle l'héroïne doit faire face est la maladie. Après trois jours de souffrances atroces, elle est hospitalisée et on découvre qu'elle a deux utérus. Par ce fait d'exception, l'héroïne est promue au rang de "Surfemme" ce qui la met sur un pied d'égalité avec son "Surhomme". Aidée par son "guide tutélaire", le père Laurin, Salomé réussit à maîtriser ses doutes et ses peurs si bien qu'à la fin du deuxième tome, "une nouvelle Salomé" commence à émerger, une femme "matoise et vindicative qui se fiche de l'opinion du Surhomme, qui ne pense plus qu'à elle-même (Le Miroir, p. 233). Cela, pour l'héroïne, marque la fin du cheminement au Canada, première étape de la quête, et le début de la deuxième étape qui se déroulera en Europe, plus particulièrement en France.

Alors que Salomé et Ursule sont allées à New York, Willy Doyle (de A Population of One de Constance Beresford-Howe) et Sarah Porlock (de Sarah Bastard's Notebook de Marian Engel) s'en vont à Montréal. Ces deux Canadiennes anglaises ont toutes les deux été élevées à Toronto selon le mode et les mœurs de la classe moyenne de la ville anglophone. L'une et l'autre ont poursuivi leurs études à l'université jusqu'à l'obtention

du doctorat en littérature anglaise. Cependant, Sarah Porlock se rend compte après quelques années d'une carrière sérieuse et studieuse, qu'elle est insatisfaite et qu'elle cherche toujours autre chose. Sa recherche plus ou moins abstraite prend des dimensions plus concrètes lorsqu'elle donne sa démission à l'université et quitte Toronto. Sarah prend le train, sans destination précise, mais en arrivant à Montréal, il lui semble que cette ville canadienne-française pourrait être un bon endroit pour recommencer sa vie.

Là où l'histoire de Sarah s'arrête, celle de Willy Doyle (A Population of One de Constance Beresford-Howe) débute. L'auteur commence son roman avec l'arrivée de Willy à Montréal et poursuit en racontant la nouvelle vie que son personnage mène dans la ville. Willy y poursuit une quête décisive qu'elle appelle "Le Projet": celui-ci c'est de perdre sa virginité et trouver un mari. Ce "projet" est en fait là représentation d'une quête plus sérieuse, celle de l'amour, du bonheur, et de la vie à deux réussie. Sa quête sera semée d'épreuves. Après trente ans de vie à l'abri, Willy doit affronter le monde réel; elle doit apprendre à connaître son entourage et établir un contact avec lui. Ce faisant elle a affaire à toutes sortes de gens: George MacKay, commis voyageur ivrogne que Willy prend d'abord pour une solution possible dans son "Projet"; Monsieur Louis Philippe Mackenzie, type louche qui loue son appartement; Bill Trueblood, collègue anémique avec qui Willy passe ses vacances, un homme qui reste encore pendu aux jupes de sa mère; Mike Armstrong, étudiant tricheur qui flatte Willy en lui manifestant de l'attention. En dépit de ces rencontres, Willy demeure solitaire et sa

solitude est une véritable épreuve. Aussi solitaire que Crusoë (p. 23), dans son appartement chic où les journées sont longues et les soirées interminables, Willy a l'impression d'être enfermée dans le silence et suspendue hors du temps et du monde réels (p. 21). Elle passe un Noël seule et triste, errant dans les rues et pleurant dans son lit; depuis trop longtemps elle connaissait l'insomnie et les nuits pleines de larmes. La troisième épreuve de Willy est la connaissance de la mort. La disparition de ses parents survenue auparavant ne l'avait pas frappée comme celle du vieil Archie Clarke, l'homme qu'elle aime. Le chef du département est emporté subitement par une crise cardiaque. Willy en est bouleversée; incapable de dormir et épuisée, elle prend des tranquillisants et finit par tomber dans un sommeil profond en plein milieu d'un bosquet. Cet incident est pour l'héroïne une mort symbolique; en se réveillant, Willy renaît. Elle a traversé une période difficile et peut maintenant commencer à vivre comme une personne qui se connaît et connaît la vie.

La quête d'Eva, un autre personnage du même auteur (dans The Book of Eve) se déroule aussi à Montréal. En réalité, la quête d'Eva ne la mène pas plus loin que d'un quartier de la ville à un autre, du quartier anglais de Notre Dame de Grâce, prospère et respectable, au quartier français dans l'est de la ville, avec ses maisons délabrées et ses appartements minables. Ce parcours de deux ou trois milles provoque cependant toute une transformation dans la vie de la vieille femme en la mettant en présence d'une série d'épreuves. La première consiste en un certain nombre de problèmes pratiques dont le plus sérieux est le manque d'argent. Sans argent, comment se faire coiffer ou comment se payer des bottes si nécessaires pour affronter

la mauvaise saison? L'hiver, avec les tempêtes de neige, le froid et le vent, pose un autre problème sérieux à Eva. Sans bottes, elle doit rester confinée dans son appartement. Par deux fois elle tombe sérieusement malade, chaque fois après avoir vu quelqu'un qui lui rappelle son ancienne vie. Sa première maladie survient après une conversation avec sa petite-fille Kim. Par suite de son isolement, la maladie d'Eva devient une véritable épreuve. Faible et fiévreuse elle s'alite; elle n'a même pas la force de se préparer quelque chose à manger et après quelques jours et quelques nuits pleines de cauchemars et de souvenirs, elle a perdu vingt livres. Ces périodes de maladie, dont Eva sort transformée, physiquement aussi bien que spirituellement, sont des morts symboliques. Eva quitte la réalité présente pour errer dans un monde sombre de souvenirs. Sa quête est surtout intérieure; dans son appartement, le sous-sol d'une maison, Eva descend au fond d'elle-même, passant les longues journées mornes de l'hiver plongée dans ses souvenirs, à la recherche du sens de sa vie. La solitude d'Eva, comme celle de Willy (dans A Population of One, Constance Beresford-Howe), devient encore une autre épreuve car si elle a d'abord été toute contente de se trouver seule et en paix, Eva s'aperçoit après un certain temps, que la solitude lui pèse beaucoup. La solitude, la maladie, la pauvreté sont donc les épreuves que doit subir cette héroïne au cours de sa quête.

La quête des héroïnes de Margaret Laurence les éloigne de leur milieu familial aussi. Ainsi, comme résultat de sa quête, Rachel Cameron (dans A Jest of God) se rend dans la ville de Vancouver après avoir passé la plupart de ses trente-quatre ans dans le village de Manawaka. Chez cette

femme, la quête est en même temps son passage, bien retardé, de l'enfance à l'âge adulte. Une des premières épreuves que Rachel doit subir est de faire face à sa mère, de s'affirmer devant cette personne qui a trop longtemps influencé sa vie. Quitter l'enfance et entrer dans le monde adulte, c'est aussi affronter la réalité. Rachel doit renoncer à son monde imaginaire de princes exotiques et d'amour idéal et irréel, pour faire l'expérience d'un amour sexuel avec un homme réel. Ses relations avec Nick obligent Rachel à surmonter plusieurs peurs comme par exemple, celle de l'expression des émotions, du plaisir et de la nudité. Mais la plus grande épreuve pour Rachel est celle d'affronter le village, alors qu'elle se croit enceinte et qu'elle est toute seule puisque Nick l'a abandonnée. Elle passe plusieurs nuits angoissée au cours desquelles elle songe même au suicide. Mais elle vainc cette tentation, et décide de mener à bonne fin ce qu'elle pense être sa grossesse tout en acceptant les conséquences. En sortant de l'hôpital où on lui a ôté la tumeur qu'elle prenait pour un fœtus, Rachel a pour la première fois de sa vie l'impression d'être libre. Son expérience à l'hôpital où elle a été anesthésiée, marque, encore une fois, une mort et une renaissance symboliques. Aussi Rachel décide-t-elle d'accepter un poste d'enseignante à la ville et de quitter donc à jamais le village de son enfance. Sa quête se poursuivra alors de façon concrète à Vancouver.

Dans Ta Maison est en feu (de Margaret Laurence) l'héroïne Stacey, soeur de Rachel, avait fait le même voyage plusieurs années auparavant. Stacey était plus jeune lorsqu'elle s'était rendu compte de la nécessité de quitter le village et d'aller à la ville afin de se réaliser loin du

milieu familial. Mais au fil des ans son nouveau milieu s'est rétréci et la situation où Stacey se trouve au moment de la narration est à nouveau contraignante; il est donc nécessaire qu'elle "parte" à nouveau. Cette fois, son voyage est de plus courte durée et la mène moins loin mais il est tout aussi significatif. Une nuit, Stacey conduit sa voiture au bord de la mer, s'assoit sur la plage et là, au bord de l'abîme, elle contemple le cours de sa vie. C'est à ce moment que survient son "guide tutélaire", Luke Venturi (qui agit également comme "agent de changement" auprès de l'héroïne) qui l'aidera à traverser cette période difficile en l'écoutant et en l'aimant. Encore une fois la mort survient comme une épreuve inscrite dans la quête. A trois reprises la mort se présente à Stacey qui, chaque fois, en est affectée. C'est d'abord la mort du jeune ami de son fils; ce dernier se replie alors complètement sur lui-même, ce qui inquiète sa mère. Puis Buckle Fennick, ami de Mac, meurt dans un accident de camion et cet événement clarifie certaines zones obscures dans les rapports entre Stacey et son mari. Enfin, un de ses fils faillit se noyer, incident qui rend Stacey consciente de son amour pour ses enfants. Ce sont là des épreuves que l'héroïne doit affronter sur la route menant à la découverte de soi.

Il n'est pas toujours nécessaire que le voyage de la femme en quête soit long. Comme Stacey et Eva; Hagar, Shipley (dans L'Ange de pierre de Margaret Laurence) n'entreprend pas un long voyage; il ne s'agit que d'une excursion en autobus à Pointe Claire, pour y visiter la vieille conserverie de pêche abandonnée. Mais pour Hagar, ce court trajet est plein de risques. Le premier problème à affronter, c'est celui de l'argent. Pour

payer son billet, Hagar doit aller à la banque et retirer de l'argent. Cet acte assez quotidien pour tant de gens, est pour la vieille femme toute une aventure car elle ne veut éveiller les soupçons ni des gens à la banque ni de sa bru si peu aimable. Le billet acheté, Hagar doit se rendre à la gare où il lui faut traverser une foule tumultueuse avant de monter dans l'autobus. En dépit de son corps massif et maladif, la vieille femme parvient à son but. Descendant à Pointe Claire, Hagar se souvient qu'elle doit acheter quelque chose à manger mais elle oublie la boisson si bien que, plus tard, elle souffre de la soif. Seule dans la conserverie à la nuit tombante, Hagar se plonge dans son passé, descendant au fond d'elle-même, souffrant non seulement de la soif et du froid, mais aussi de ses souvenirs. C'est à ce moment que survient son "guide tutélaire": Murray F. Lees. Ce dernier lui donne à boire et la fait sortir de sa solitude en conversant avec elle et en l'écoutant. C'est ainsi que l'étranger devient la première personne à qui Hagar s'ouvre spontanément et à qui elle montre de la sympathie. La vieille femme est en train de s'adoucir.

La quête de Hagar ne se termine pas dans la conserverie abandonnée mais bien à l'hôpital. Là, d'autres souvenirs surviennent et d'autres inhibitions s'effondrent sous l'effet de l'anesthésie puis à mesure que sa santé s'altère. La dernière épreuve pour la vieille femme est, bien sûr, la mort, la sienne. Mais elle affronte ce "test" final avec toute l'audace et l'orgueil qui lui avaient permis de subir d'autres épreuves au cours de sa quête.

Comme les autres héroïnes de Margaret Laurence, Morag Gunn de The Diviners quitte son village natal pour s'en aller à la ville où elle

commence à se découvrir à travers les expériences qu'elle fait en tant qu'épouse, écrivain et mère. Cette héroïne doit aller plus loin encore dans sa quête et elle part d'abord pour Vancouver, ensuite pour l'Europe. C'est en Angleterre qu'elle poursuit sa recherche d'elle-même, mais ce n'est pas là qu'elle achève sa quête. Morag revient au Canada et s'installe dans une cabane près d'une rivière en Ontario. L'Europe, la campagne, voilà les deux autres destinations de la quête que l'on retrouve dans le roman féminin canadien après 1960.

La romancière Marian Engel fait voyager plusieurs de ses protagonistes en Europe: Sarah (dans Sarah Bastard's Notebook), Minn (dans The Honeyman Festival) et Audrey (dans Monodromos ou One Way Street).

C'est en Europe qu'un changement a commencé de s'opérer en Sarah Porlock. Après avoir obtenu son doctorat en Angleterre, elle est allée en Europe continentale pour voyager. La bonne étudiante, qui pendant des années n'a fait que bûcher, change beaucoup au cours du voyage qu'elle fait avec un ami marié dont la femme se trouve dans un institut psychiatrique. En Italie, Sarah a aussi des relations amoureuses avec le mari de sa soeur. Mais en dépit de ses pérégrinations et de ses aventures, Sarah demeure, insatisfaite et agitée, n'ayant pas encore trouvé ce qu'elle cherche plus ou moins vaguement. C'est de retour au Canada, à Montréal, qu'elle poursuivra sa quête. L'épreuve la plus difficile que Sarah doit surmonter est son propre sentiment de culpabilité et ses scrupules de jeune femme "propre". Il en est de même pour Minn Burge, héroïne de The Honeyman Festival. Ces deux personnages doivent se débarrasser de leurs inhibitions de jeunes femmes, bien élevées, nées en Ontario. Cette épreuve sera

traversée dans l'angoisse, et dans la solitude qui survient lorsqu'elles s'éloignent du milieu familial.

Un autre personnage de Marian Engel, Audrey Moore, héroïne de Monodromos (ou One Way Street), erre dans le pays par excellence de la quête mythologique: la Grèce. Audrey tue son temps en se promenant ici et là dans un petit village de Grèce en attendant son amant Max qui est sérieusement malade et qui est allé se reposer chez sa femme. Quand elle apprend que Max est mort, Audrey entreprend un voyage bien particulier: elle part à dos d'âne à destination d'un vieux couvent éloigné dans les montagnes. En voyageant elle doit subir des malaises physiques (les muscles endoloris, entrave de la pluie etc.) et, en arrivant au couvent, elle doit repousser les avances du soi-disant "supérieur du couvent." Les aventures d'Audrey ne se déroulent pas sans un côté humoristique, aspect qu'on retrouve aussi dans les expériences européennes de Joan Foster, personnage de Margaret Atwood.

En allant en Europe, Joan Foster, héroïne de Lady Oracle, cherche à se différencier de ce qu'elle paraissait, cette jeune personne obèse qu'elle était jusqu'à la mort de sa tante chérie. À la recherche d'une nouvelle identité et d'une indépendance réelle, elle trouve temporairement l'une et l'autre en Angleterre, où elle devient l'auteur de romans d'amour. Comme on l'a déjà remarqué, son séjour est rempli de rencontres et d'événements amusants. C'est en tombant d'un autobus par exemple, qu'elle rencontre le Comte Polonais qui lui suggère d'écrire des romans d'amour. C'est en tombant, littéralement, sur un homme lors d'une manifestation politique, qu'elle rencontre son futur mari. Malgré leur qualité

humoristique, les expériences de Joan sont néanmoins des épreuves. Elle aussi connaît la solitude et le sentiment d'être rejetée par son milieu, soit en tant que fille obèse, soit en tant que femme-écrivain. De retour au Canada, la vie de Joan devient de plus en plus compliquée; pour s'en sortir elle doit repartir pour l'Europe et plus particulièrement pour l'Italie où elle s'installe toute seule afin de faire le point sur sa vie et de tâcher à nouveau de changer d'identité.

Hélène de La Femme de Loth de Monique Bosco se réfugie elle aussi, en Europe, à Venise où, comme Joan, elle tente de faire le point sur sa vie. Cette fois cependant, la situation est loin d'être drôle. Bouleversée par sa rupture avec son amant, Hélène songe sérieusement au suicide. Sa vie n'a été qu'une longue suite d'épreuves: solitude, aliénation, manque d'amour et de bonheur, mariage inacceptable, relations dégradantes avec un homme marié. Lors de la rupture Hélène se trouve à nouveau face au vide, face à son insignifiance et à son peu de valeur. Elle entreprend son voyage "par écrit", voyage qui lui permet de faire le tour de sa vie où elle cherche la volonté, sinon le désir de vivre.

Si la première partie de leur quête se déroule dans la ville de New York, la suite pour Salomé et Ursule Camarais, héroïnes de trois romans d'Andrée Maillet (A la mémoire d'un héros, Lettres au Surhomme et Le Miroir de Salomé), se réalise en Europe. Ursule y va pour réaliser sa carrière de cantatrice à l'opéra, tandis que Salomé compte y poursuivre ses études, tout en échappant aux situations qui empêchent son épanouissement comme écrivain et comme individu intègre.

Longtemps l'Europe a eu et continue d'avoir cet attrait qui explique pourquoi une bonne partie des héroïnes y poursuivent leur quête. Depuis plusieurs années cependant, c'est à la campagne que se réalise le retour aux sources. Le phénomène s'explique en partie par la réaction contre la vie de plus en plus frénétique et fausse de la ville. Pour retrouver la paix et la vérité on retourne à la nature. Cette tendance se constate surtout dans le roman féminin canadien-anglais où plusieurs héroïnes se cherchent loin de la ville et de l'Europe, à la campagne. Le phénomène semble plus rare dans le roman féminin québécois des dernières années. Le retour à la nature joue un rôle dans Les Enfants du sabbat d'Anne Hébert par exemple, mais il s'agit là d'une nature "stylisée", "non-naturelle".

L'héroïne anonyme de Faire surface de Margaret Atwood, illustre très bien ce retour à la campagne, ce passage de l'artificiel au naturel, du civilisé au primitif, de l'illusoire au réel. Le titre même du roman évoque l'idée d'une descente suivie par une remontée à la surface une fois le "moi" découvert. La femme quitte son moi de surface (la "persona") pour rejoindre un moi plus fondamental, plus authentique. Pour ce faire, elle doit abandonner toutes les conventions sociales, le langage même de ces conventions ainsi que le rationnel sur lequel elles prétendent être basées. La femme retourne à la nature qui apparaissait menaçante jusqu'à ce qu'elle réussisse à s'y intégrer, en admettant le côté irrationnel, animal, physique de sa propre nature, et en découvrant son moi.

Au départ, la quête de l'héroïne de Faire surface a un but précis et concret: résoudre le mystère de l'absence de son père. A cette

fin, elle retourne au Québec, dans la cabane en forêt, sur une île où son père vivait seul et où elle-même a grandi. Elle est accompagnée par trois amis, les époux Anna et David et son ami à elle, Joe. Ces trois personnes représentent les normes de ce monde citadin et de cette société moderne que l'héroïne a laissés en arrière en quittant la ville pour venir à la campagne.

Les premiers jours, tout va plus ou moins comme d'habitude, mais peu à peu la protagoniste commence à s'éloigner de ses amis, psychologiquement d'abord, s'isolant avec ses souvenirs de relations amoureuses et familiales d'autrefois. Elle trompe le lecteur et se leurre elle-même, en parlant d'un mariage qui n'a jamais eu lieu, et en référant à son amant comme s'il était son mari. Cette histoire inventée et mensongère sert à adoucir le souvenir douloureux d'un avortement qui a marqué la fin de sa relation avec son amant. La protagoniste s'éloigne physiquement aussi; quand ses amis repartent pour la ville, elle reste encore quelques jours seule à la campagne. Après leur départ elle commence à subir des métamorphoses qui la poussent à rejeter tout ce qui vient de la civilisation: nourriture, vêtements, logis, langage même; elle s'exprime par des phrases coupées, incomplètes, elle ne dort plus dans la cabane, ne porte plus les vêtements apportés de la ville, ne mange que ce que la nature fournit. Une couverture sur le dos, les cheveux sales, les yeux grands ouverts, elle erre autour de l'île quittant la réalité présente pour vaguer dans un monde de spectres où elle communique avec ses parents morts. Elle ne revient sur terre qu'après s'être purifiée dans des rites mystérieux qui ressemblent grandement à ceux que devaient subir les jeunes Indiens

d'Amérique au moment de leur puberté. S'isolant dans la nature, ils attendaient une vision, provoquée par le jeûne ou par la drogue; l'être qui se présentait dans la vision les instruisait sur leur identité, après quoi le jeune Indien pouvait retourner au village. Dans le cas de l'héroïne de Faire surface, cette réintégration à la société est également nécessaire. Il ne suffit pas de rétablir des liens avec la nature dont elle était aliénée; elle doit apprendre par la suite à vivre dans le monde où Joe l'attend. "Maintenant c'est moi qui dois entrer dans leur monde," dit-elle (p. 209).

On retrouve un cheminement remarquablement semblable à celui-ci dans Bear de Marian Engel; dans ce roman, Lou quitte elle aussi, un monde malsain de relations malhonnêtes et de fausses valeurs, pour se rapprocher de la nature. Le processus s'engage quand Lou est assignée à un projet de recherche sur une vieille maison isolée dans la forêt sur une île (encore une fois) dans le nord ontarien. L'action commence au printemps, temps de naissance, et elle se termine en automne. Lou passe donc tout un été à la campagne avec pour seul compagnon un ours. Au début, la bibliographe fait comme toujours, travaillant fort et consciencieusement. Mais petit à petit elle se débarrasse du moi venu de la ville, celui qui vivait comme une taupe, mais qui était aliéné de la nature, pour assumer un autre moi plus proche de la nature, et de l'ours! Comme dans Faire surface, le rapprochement de la nature dans Bear est en même temps un rapprochement du moi authentique. La nature apparaît d'abord comme hostile et menaçante; au départ, Lou a peur de l'ours, elle a froid la nuit et elle préfère travailler à l'intérieur de la maison. Mais à mesure que le temps s'adoucit, et

que l'ours paraît moins dangereux, Lou "s'échauffe" à la nature, et à son vrai moi. Elle nage (avec l'ours) dans l'eau rafraîchissante, elle se promène dans le bois, elle s'éloigne des structures rigides et "rationnelles" de son existence d'autrefois pour se rapprocher du "désordre" de la nature. Outre le rôle joué par la nature, il y a celui de la mythologie, le récit se déroulant dans une atmosphère "mythique" grâce aux références à la signification de l'ours dans la mythologie. Se réalisant donc au milieu de la nature et dans une atmosphère mythique, la métamorphose de Lou est à la fois psychologique et physique. Mais encore une fois, il ne suffit pas que l'héroïne rétablisse des liens avec la nature; il lui faut retourner à la ville et, à la fin du roman, c'est une Lou nouvelle qui fait sa valise pour rentrer à Toronto.

Dans tous ces exemples, à la campagne, en Europe ou en ville, un voyage extérieur et physique accompagne la quête intérieure. Dans quelques romans féminins, la quête physique est entièrement supprimée: physiquement la protagoniste reste au même endroit, tout en réalisant une quête à l'intérieur d'elle-même. Il s'agit alors d'un mouvement intérieur qui, comme on l'a mentionné, risque de porter la femme au bord de la folie. Celle-ci est un phénomène parmi d'autres qui apparaissent, liés entre eux, dans le roman féminin: l'occulte, la magie, l'onirisme et la fantasmagorie. Tous ces phénomènes ont leur place dans le processus de la découverte de soi dans le roman féminin. Bon nombre d'oeuvres québécoises en particulier, présentent la quête dans cette même atmosphère mystérieuse, onirique, qu'on a discernée à propos de la mort et du retour sur le passé dans les chapitres

précédents. Un des exemples les plus frappants de ce fait est le roman le plus récent d'Anne Hébert; Les Enfants du sabbat.

L'héroïne de ce roman, Soeur Julie, ne quitte pas le couvent physiquement mais elle retourne quand même à la cabane sur la montagne de B... où son "double", la jeune fille, vit avec sa famille. L'expérience commence comme une vision, Soeur Julie faisant des efforts, comme on le lui a enseigné au couvent, pour se concentrer afin de surmonter les crises de doute qui l'assaillent à la veille de prononcer ses vœux. Malheureusement, la mère Supérieure veut trouver dans les malaises et les plaintes de la novice, des causes surnaturelles — la tentation du démon — et elle déclare Soeur Julie possédée de Satan. Le culte du couvent (la prière, les pénitences, les jeûnes et les clôtures) destiné à exorciser le mal, entre en conflit avec les rites des sabbats sur la montagne de B... Le champ de bataille, c'est le corps de Soeur Julie qui "voyage", sans se déplacer en réalité, entre le couvent et la cabane dans un délire frôlant la folie. Dépossédée d'elle-même par les forces du couvent d'abord, puis par les forces de la cabane, Soeur Julie cherche désespérément à se trouver elle-même dans ce chaos. Comme pour la protagoniste de Faire surface (de Margaret Atwood) ainsi que pour Rachel dans A Jest of God (de Margaret Laurence) et pour Eva dans The Book of Eve (de Constance Beresford-Howe), la découverte de soi est liée à la grossesse et à la naissance. Dans Les Enfants du sabbat, Soeur Julie donne naissance, mystérieusement, miraculeusement, à un enfant, et ce faisant, elle renaît elle-même sortant du couvent comme une personne nouvelle, libre et vivante.

Les éléments du surnaturel, de la magie et de la folie se sont déjà manifestés dans les oeuvres précédentes de l'auteur. Ainsi dans Kamouraska, ces éléments sont incarnés par le personnage d'Aurélie Caron, fille sauvage qui à quinze ans "en sait autant sur la vie que les morts eux-mêmes." (p. 59). La jeune héroïne Elisabeth est fascinée et quelque peu jalouse de la sauvagesse qui est toujours entourée par "toute une bande de vauriens [qui] l'escortent et la bodscoulent": "cette fille me nargue et me fait mourir de jalousie," s'écrit Elisabeth (p. 59). Aurélie incarne tout ce dont Elisabeth, élevée en bonne jeune femme bourgeoise, a été frustrée. Quand Elisabeth demande à Aurélie si elle est, comme on le dit, sorcière, cette dernière lui répond:

-Je sais, moi, si oui ou non, les bébés vont vivre. C'est pourtant facile. Tout de suite après leur naissance, quand la bonne femme les a bien lavés, moi, je les lèche de la tête aux pieds, les bébés. Et puis, quand ils goûtent trop salé, ça veut dire qu'ils vont mourir. (p. 63)

Qu'elle ait ce pouvoir ou non, Aurélie passe pour sorcière aux yeux d'Elisabeth et des autres: "On ne l'entend jamais venir. Tout à coup elle est là. Comme si elle traversait les murs. Légère et transparente." (p. 133); elle représente l'élément irrationnel, surnaturel dans ce roman d'Anne Hébert.

Sur le plan technique, le monologue intérieur contribue à créer cette atmosphère de "surnaturel" (c'est-à-dire de ce qui est hors de la réalité quotidienne), en emprisonnant toute l'action, toute la pensée, dans un domaine restreint, intérieur, claustrophobique: l'esprit de la protagoniste. Puisque celle-ci est très souvent en désarroi ou dans un état de

déséquilibre, pour une raison ou une autre (dépression, maladie, drogue, choc), l'atmosphère atteint facilement à une espèce d'irréalité. De telles situations se retrouvent chez Louise Maheux-Forcier et Suzanne Paradis entre autres. L'une et l'autre se servent régulièrement du monologue intérieur et elles présentent des personnages qui sont souvent "déséquilibrés". Ainsi Nathalie dans Amadou (de Louise Maheux-Forcier) se trouve sous le choc de l'assassin de son mari, cependant que Aldonore dans L'été sera chaud (de Suzanne Paradis) est sous l'effet de la drogue et de l'anesthésie. De tels artifices ajoutent à l'atmosphère d'irréel, de surnaturel, de magie et enfin, de folie, qui, tous, caractérisent bon nombre de romans féminins québécois depuis 1960.

L'occultisme, la folie et le surnaturel ne sont pas absents du roman féminin canadien-anglais, mais ils y prennent une forme différente, plus "légère" voire humoristique, du moins dans un roman comme Lady Oracle de Margaret Atwood, ou encore comme Crackpot d'Adele Wiseman; dans un ouvrage comme The Butterfly Ward de Margaret Gibson, la question est abordée sous un angle plus sérieux.

Dans Lady Oracle Margaret Atwood traite du surnaturel sur un ton badin. L'héroïne Joan Foster entend des voix, a des visions, communique avec les morts et pratique l'écriture automatique, toujours dans des circonstances drôles. Comme ce roman de Margaret Atwood, celui d'Adele Wiseman, Crackpot, a recours à l'humour pour traiter un sujet, en réalité, grave: la folie. Le titre même du roman concerne d'abord l'héroïne Hoda, ou, plus précisément, l'opinion que l'on a de cette femme hors de l'ordinaire. Il se réfère aussi au père de Hoda, l'aveugle Danile, dont la

gaucherie lui donne l'air d'être cinglé. Enfin "crackpot" coiffe cette conception du roman qui veut satisfaire le besoin qu'on a d'idées farfelues, un peu folles. Il en faut de telles idées, semble suggérer l'auteur, avant que le monde moderne retrouve son équilibre perdu.

Plusieurs romans féminins depuis 1960 valorisent la folie comme un moyen d'échapper à l'ordre établi, "rationnel", logique et surtout masculin. Ainsi par exemple, dans Faire surface de Margaret Atwood, la "folie" de l'héroïne qui erre pendant quelques jours dans la forêt comme un être primitif, est en fait son salut car elle lui permet de retrouver son "moi primitif", c'est-à-dire son moi originel, l'être qu'elle était avant d'être influencée par la vie dans la ville moderne.

L'incursion dans la folie, l'occulte, le surnaturel, ainsi que le voyage à la ville, en Europe ou à la campagne, sont différents aspects de la "forme" de la quête; il reste à en considérer le "fond", c'est-à-dire, ce qu'elle vise à atteindre. La liberté, l'indépendance, la justice, l'amour, la vérité sont les bienfaits recherchés par la quête.

Buts de la quête:

La liberté:

"Il n'existe qu'un seul bonheur, à nul autre comparable," constate la protagoniste de L'Euguélionne, "et c'est d'être libre, c'est d'être libre, c'est d'être LIBRE!" (p. 20). La liberté est le tout premier but que visent les héroïnes du roman féminin canadien après 1960; comme le dit Eva dans The Book of Eve (de Constance Beresford-Howe), Dieu même "ne peut pas savoir ce que c'est que d'être invisible pendant des années, de vivre

enfermé, de n'être jamais spontané, jamais indépendant, jamais libre" (p. 16)^A. Toutes les femmes, les jeunes, les vieilles, celles qui sont entre deux âges, expriment le désir — le besoin — de la liberté, peu importe comment elles la conçoivent. Claire (dans Les Oranges d'Israël et Le Sentier de la louve de Michelle Guérin) cherche la liberté en quittant son mari et sa vie sage de femme-au-foyer. Elle se sent "si bien, si libre, en menant une vie sans cadre, sans ordre, sans but, sans sécurité." (Sentier, p. 98). Chez cette femme la liberté est personnifiée par le petit chat Zoé, "venu[e] à point dans ma vie," dit-elle, "pour m'indiquer la voie de la liberté." (Sentier, p. 81). Il n'est pas difficile de faire le lien entre le petit chat et la jeune hippie Edith qui a "une nature féline". Animal indépendant qui erre à sa guise, qui part et revient comme il le veut, le chat, comme la hippie, est un représentant par excellence de la liberté telle que l'envisage Claire.

Un peu de la même façon que Claire, Audrey Moore dans Monodromos (ou One Way Street) de Marian Engel ne s'est jamais sentie aussi libre que lorsqu'elle entreprend un voyage à dos d'âne dans les montagnes de la Grèce. Chacune de ces héroïnes a choisi une manière de voyager qui auparavant lui aurait semblé inacceptable. "L'ancienne" Claire ne serait jamais allée "faire du stop", et peu de gens, "l'ancienne" Audrey y comprise, voyageraient à dos d'âne.

^A(p. 16) "even You can't know what it's like to be invisible for years on end. To live locked up. Never spontaneous. Never independent. Never free".

La vieille Eva (dans The Book of Eve de Constance Beresford-Howe) trouve la liberté loin du quartier anglais, de sa maison confortable et de sa vie sécurisante d'autrefois, en s'isolant dans un appartement dans le sous-sol d'une maison du quartier français: "Je suis libre," s'écrie-t-elle. "Seule. Cachée ici." (p. 63)^A. Pour Hélène de La Femme de Loth (de Monique Bosco) la liberté vient en écrivant: "Me voilà, déjà, en pleine liberté pour faire et dire ce que je veux, sur ce papier." (p. 153). Salomé Camaraire (dans Lettres au Surhomme et Le Miroir de Salomé d'Andrée Maillet), proclame, de son côté, son désir, son besoin de liberté:

J'ai besoin d'être libre. Je ne peux pas être heureuse si je ne suis pas libre (Miroir, p. 132).

Il me faut me reposséder d'abord, me libérer de tout (Miroir, p. 94).

[...] Rien ne compte pour le moment que ma libération personnelle. D'abord me libérer de certaines contingences. (Miroir, p. 71).

C'est le goût de la liberté qui pousse pour le moment cette jeune femme à ne pas se marier: "Je ne me sens pas encore assez libre pour renoncer à l'être à jamais" (Lettres, p. 217). De la même façon, par goût de liberté, Ursule, la cousine de Salomé, décide de poursuivre sa carrière plutôt que son amour. Elle tient à sa liberté, reconnaissant le fait que "très peu de jeunes bourgeoises de ce temps avaient tant de liberté." (A la mémoire d'un héros, p. 75). Aussi craint-elle l'amour, s'étant rendu compte "qu'il brime la liberté." (A la mémoire, p. 75).

Les jeunes cherchent naturellement la voie de la liberté. Ainsi Isabelle et les autres héroïnes de Louise Maheux-Forcier sont-elles encore

^A (p. 63) "I'm free. Alone. Hidden down here."

jeunes lorsqu'elles commencent à faire des efforts pour se libérer: "Je me détachais du troupeau, assumant ma liberté, assumant l'absurdité de la vie et la mort certaine," dit Isabelle dans L'Ile joyeuse (p. 107); "Je me libérais peu à peu de mes esclavages et de mes rancunes." (p. 171). La liberté est aussi un premier souci chez les personnages d'Anne Hébert, entre autres. "Déjà depuis trois ans," constate Soeur Julie, dans Les Enfants du sabbat, "ma liberté pourrit sur pied dans ce couvent." (p. 24). Quand à Elisabeth de Kamouraska, en veillant sur son mari mourant, elle songe que bientôt elle sera "libre à nouveau." (p. 10).

L'indépendance:

Pour la plupart des héroïnes, indépendance et liberté vont de pair, et elles sont prêtes à faire le nécessaire pour posséder l'une et l'autre. Pour certaines, comme Eva (The Book of Eve de Constance Beresford-Howe), Morag (The Diviners de Margaret Laurence), Joan Foster (Lady Oracle, de Margaret Atwood) par exemple, cela veut dire vivre avec moins d'aisance matérielle mais émancipées du mari. Pour d'autres, surtout les jeunes, être indépendant veut dire travailler pour gagner sa vie, d'où le grand nombre de femmes exerçant un métier dans ces romans féminins: Marian (The Edible Woman de Margaret Atwood), Ursule et Salomé Camaraire (A la mémoire d'un héros, Lettres au Surhomme et Le Miroir de Salomé d'Andrée Maillet), Lou (Bear de Marian Engel), les institutrices et les professeurs (Rachel Cameron dans A Jest of God de Margaret Laurence, Hélène dans La Femme de Loth de Monique Bosco, Sarah Porlock dans Sarah Bastard's Notebook de Marian Engel, Willy Doyle dans A Population of

One), les écrivains (Emmanuelle dans Emmanuelle en noir de Suzanne Paradis etc.) et enfin les femmes aux professions moins orthodoxes comme Hoda, prostituée dans Crackpot d'Adele Wiseman. Toutes cherchent dans l'indépendance et la liberté, l'égalité avec l'homme. Elles veulent être sur un pied d'égalité avec lui dans tous les domaines de la vie, en commençant par la vie quotidienne.

La vérité:

Cependant, la femme ne va pas aveuglément et de mauvaise foi à la recherche de la liberté et de l'indépendance, franchissant tout obstacle sans réfléchir, car sa quête est aussi une recherche de la vérité. Celle-ci est un premier souci des héroïnes de Louise Maheux-Forcier et de Suzanne Paradis en particulier. Ainsi Aldonore, (L'été sera chaud, de Suzanne Paradis), au seuil d'une opération qu'elle croit fatale, cherche seulement à "dire la vérité"; elle est envahie par son besoin de dire la vérité et y revient régulièrement tout au long du récit. Ce qu'il faut noter, c'est que la "vérité" dont parlent les femmes comme Aldonore n'est pas souvent ce que les autres prennent pour telle mais bien une vérité propre à la femme, une vérité intérieure⁶. Ainsi Thérèse (dans Une Forêt pour Zoé de Louise Maheux-Forcier) dira: "La vérité m'ennuie. Me rend malade. Je n'y crois pas" (p. 14), parce que pour elle, la vérité vient de l'intérieur, de Zoé: "Zoé, c'est le milieu de moi qui dit la vérité lorsque mes lèvres

⁶ Ce souci est partagé par la plupart des protagonistes, comme par exemple Rita dans The Glassy Sea de Marian Engel:

"She wanted to be certain. To know. To know not, as she thought, philosophy, but something more important. The truth. The truth for her." (p. 162).

mentent:" (p. 37). Comme Aldonore, Thérèse cherche à tout dire: "Je dirai tout. En dépit de ceux qui croient que la vie est simple, tranchée en deux sexes, organisée en familles, justifiée par l'au-delà. Rien de cela ne m'est vrai. Je dirai tout." (p. 144). Tout ce qui lui importe c'est, "le droit d'être authentique à n'importe quel prix. Cela seul m'importait," dit-elle (p. 131). Une autre héroïne du même auteur, Isabelle dans L'Ile joyeuse, conçoit de la même façon la vérité et l'authenticité: "Il aurait fallu d'abord que moi non plus je n'aie pas été déguisée, Il aurait fallu que j'aie été vraie." (p. 157).

La vérité conçue comme le devoir de ne pas être déguisé ou "faux" est mise en question dans Lady Oracle de Margaret Atwood. L'héroïne Joan Foster va tenter d'être plus honnête, plus "vraie" en étant authentiquement elle-même. Le mensonge et le déguisement ont tellement compliqué sa vie qu'elle a dû la recommencer — "mourir" — pour retrouver sa vérité.

L'amour:

Est-il nécessaire de dire que les femmes-protagonistes sont aussi en quête de l'amour, de l'amour vrai? Peut-être seulement pour noter que l'amour qu'elles cherchent comprend de surcroît l'amour-propre, le respect de soi. La femme manifeste de plus en plus de respect pour elle-même "comme individu qui a des droits dans la société. Elle essaie de ne plus faire abnégation d'elle-même, de ne plus se rejeter elle-même à cause de certaines fautes et faiblesses. Elle accepte celles-ci tout en mettant en valeur ses qualités et ses talents.

Joie de vivre:

A la recherche de l'amour, de la dignité humaine, de la liberté et de l'indépendance, la femme est en même temps à la recherche de la vie, de sa vie, de la vraie vie et de la joie de vivre cette vie. Elle veut célébrer la vie et s'intégrer à la réalité. La protagoniste de L'Ange de pierre (de Margaret Laurence), la vieille Hagar ne se rend compte qu'au seuil de la mort de son désir longtemps refoulé d'une joie de vivre:

C'est ce que j'aurais voulu. Cette connaissance m'arrive si fortement, de façon si fracassante et avec une telle amertume que je n'ai jamais rien senti de semblable. C'est ce que j'ai dû désirer toute ma vie, toujours, toujours, simplement me réjouir. Pourquoi n'ai-je jamais pu? Je sais. Je sais [...] chaque joie s'est trouvée bloquée par je ne sais quel frein, celui de paraître convenable ... convenable à qui? Quand ai-je vraiment parlé selon mon coeur? (p. 324)

Heureusement à la différence de Hagar, d'autres héroïnes du roman féminin canadien prennent conscience de la nécessité d'une joie de vivre avant que cela ne soit trop tard, et elles trouveront cette joie ainsi qu'un bonheur simple dans leurs nouvelles activités quotidiennes en tant que femmes intègres.

Par sa quête la femme cherche donc, entre autres choses, l'amour, la liberté, l'indépendance et la vérité. Que cette quête soit "concrète" ou "abstraite", il faut se demander maintenant si elle mène la protagoniste vers ce qu'elle cherche. Est-ce que la quête de l'héroïne du roman féminin canadien après 1960 aboutit à la découverte et à la réalisation de soi? C'est ce qu'on essaie de déterminer dans le prochain chapitre.

CHAPITRE V

"AU BOUT DU CHEMIN..."

Triturer son moi sous tous les angles, MOI, IOM, OIM, IMO, MIO, OMI et parfois y trouver un sens. Entreprise gigantesque et passionnante, écrasante et piégée.

Onyx, Michelle Guérin, p. 101.

She thought it would be an especially fine thing, to manage a transformation like that. To dare it; to get away with it, to enter on preposterous adventures in your own, but newly named, skin.

*Who Do You Think You Are?,
Alice Munro, p. 64.*

J'ai envie d'être une femme authentique.

*Le Portique, Michèle Mailhot,
p. 88.*

Dans le chapitre précédent on a étudié les formes que prend la quête de l'héroïne du roman féminin canadien depuis 1960 et les buts qu'elle cherche à atteindre. Ayant examiné ces aspects du processus de la découverte de soi, il reste à se demander si celle-ci se réalise, c'est-à-dire, si la quête de la femme mène quelque part. Dans le présent chapitre, on fait le point sur le processus de la découverte de soi tel qu'on l'envisage dans cette étude.

Certaines protagonistes trouvent en effet la liberté, l'indépendance, la justice, la vérité et/ou l'amour qu'elles recherchaient; mais leurs découvertes ne sont pas uniquement "spirituelles" ou abstraites, car la découverte de soi peut prendre une forme plus concrète, "physique". Dès l'introduction on a signalé l'importance du corps dans l'écriture féminine contemporaine. Les romancières, on l'a vu, décrivent longuement et en détail le corps de la femme-protagoniste (les maladies, les beautés, les laideurs de ce corps) et elles relient le corps à l'écriture même. Le corps, lié à l'acte d'écrire, ainsi qu'à la jouissance et à la joie de vivre, occupe une place importante dans le texte féminin et on le retrouve au moment de la découverte de soi. Bon nombre d'héroïnes se découvrent en apprenant à connaître leur être physique, leur corps. Très souvent la femme est physiquement transformée; il se peut qu'il s'agisse d'un simple changement dans la façon de se coiffer ou de s'habiller; dans le cas de Laure Clouet par exemple (dans Laure Clouet d'Adrienne Choquette) il est question d'une nouvelle façon de se coiffer et de bouger les mains. Les héroïnes canadiennes-anglaises en particulier (Joan Foster dans Lady Oracle de Margaret Atwood, Eva dans The Book of Eve de Constance Beresford-Howe, Lou dans Bear de Marian Engel entre autres) perdent du poids et, en maigrissant, elles mettent à nu leur être véritable. La découverte du corps est souvent accompagnée de l'apprentissage de la jouissance de ce corps, ce qui est en même temps la découverte d'un goût de vivre méconnu jusqu'alors. Pour la première fois de sa vie la protagoniste agit, mange, lit, porte ce qu'elle veut, quand elle le veut et à sa manière. C'est la vie qu'elle retrouve en s'exprimant et, avec la

vie, c'est son être même. Ce nouveau goût de vivre se traduit parfois plus particulièrement par une mentalité qui abolit les tabous sexuels et la dichotomie entre bien et mal, entre femelle et mâle; d'où l'homosexualité qui apparaît dans l'oeuvre de Louise Maheux-Forcier par exemple, ou bien l'érotisme dans des romans comme Les Enfants du sabbat d'Anne Hébert ou Bear de Marian Engel. Le corps donc, lié à l'acte d'écrire chez la femme, ainsi qu'à la jouissance et à la joie de vivre, occupe une place importante dans le processus de la découverte de soi. Pour les héroïnes-écrivains en particulier, cette dernière est étroitement liée à l'expérience de l'écriture. Ainsi Morag Gunn (dans The Diviners de Margaret Laurence) constate: "Si je n'avais pas été écrivain, je serais bien désorientée en ce moment." (p. 4)^A. Joan Foster (de Lady Oracle de Margaret Atwood) peut lâcher la bride à son imagination débordante en écrivant. Salomé Camaraire (Lettres au Surhomme, Le Miroir de Salomé d'Andrée Maillet), parvient à se définir en écrivant ses lettres à "Love". L'acte d'écrire devient donc un support de la démarche vers la découverte de soi. C'est de son métier même que la femme-écrivain s'exprime et se découvre.

Les manifestations extérieures ou concrètes du changement et de la découverte de soi sont le témoignage des découvertes et des changements intérieurs — spirituels ou émotionnels. Ce sont ces changements "intérieurs" qui mesurent, en fait, l'évolution de la femme vers la réalisation d'elle-même. Ce ne sont pas toutes les femmes qui se rendent au bout du chemin de la découverte de soi; il y a des découvertes et des réalisations

^A(p. 4) "If I hadn't been a writer, I might've been a first-rate mess at this point."

de soi totalement réussies, d'autres qui le sont partiellement et d'autres enfin qui sont plus ou moins des échecs. La meilleure façon de répondre à la question si le personnage féminin du roman féminin canadien depuis 1960 arrive à se découvrir et à se réaliser, c'est de revenir sur quelques cas analysés au cours de l'étude. Pour faciliter l'examen tour à tour des héroïnes, on les regroupe selon leurs auteurs; ceux-ci sont abordés sans ordre spécifique et on en choisit une douzaine — six parmi les romancières canadiennes-anglaises et six parmi les romancières québécoises. On reverra ainsi brièvement, du côté canadien-anglais, les personnages créés par: Marian Engel, Margaret Laurence, Constance Beresford-Howe, Margaret Atwood, Alice Munro et Sylvia Fraser; et, du côté québécois, ceux de: Michelle Guérin, Andrée Maillet, Louise Maheux-Forcier, Diane Giguère, Monique Bosco et Anne Hébert.

Marian Engel

La protagoniste de The Honeyman Festival, Minn Burge, après l'évocation qu'elle fait de ses souvenirs au cours d'une soirée, aboutit à une acceptation d'elle-même qu'il ne faut pas confondre avec la réalisation de soi, mais qui est néanmoins une sorte de découverte. Car Minn ne s'est réalisée que partiellement, ses talents restant largement inexploités et sa situation de vie, inchangée. Même si cette héroïne brave l'autorité de la police, ce qui dans le contexte de ce roman revient au défi lancé à une autorité abusive (et masculine), elle ne fait pas face aux éléments "abusifs" dans sa vie de femme-au-foyer. A la fin du roman, Minn exprime toujours le désir d'être à nouveau un enfant plutôt qu'une femme-adulte: "Etends-toi, étends-toi maintenant, tu y reviendras. Tête

sur l'oreiller, voilà./ Je ne veux pas./ Oh, que quelqu'un vienne me mettre une couverture, me dorloter." (p. 113)^A. De plus, elle souhaite que son mari Norman revienne pour lui "rendre sa réalité" (p. 94)^B.

C'est donc son mari qui est le garant de la réalité de Minn, et puisqu'il est le plus souvent absent, il s'ensuit que Minn aussi est le plus souvent "absente", c'est-à-dire en marge de sa propre réalité. En d'autres termes, elle n'est pas encore complètement maîtresse d'elle-même et n'existe pas encore intégralement. Chez Minn Burge, donc, la découverte et la réalisation de soi ne sont que partiellement accomplies. Cependant d'autres personnages de l'auteur réussissent mieux leur tentative de réalisation.

Une version ultérieure de Minn, Joanne, protagoniste d'un court roman éponyme, s'affirme plus positivement; non seulement met-elle fin à un mariage malheureux, mais encore elle s'établit comme femme indépendante qui travaille pour faire vivre ses deux enfants. Joanne quitte son quartier familial et prospère, pour s'installer dans un village campagnard où elle trouve un emploi comme secrétaire dans une école. Elle sait bien qu'elle risque de devenir, d'ici vingt ans, une grosse matrone, "une de ces femmes aux cheveux gris, vêtues de crêpe bleu marine qui sait où chaque chose se trouve."^C; mais cette éventualité ne la trouble guère. Elle

^A(p. 113) "Lie down, lie down now, you' ll make it. Head on pillow, there. I don't want to.
O, somebody come and cover me and mother me."

^B(p. 94) "Wished Norman would come home and make her self real."

^C(p. 133-134) "one of those grey-haired women in navy blue crepe who know where everything is."

accepte son avenir comme elle s'accepte elle-même, et elle affirme la vie: "la vie, c'est pour les vivants." (p. 134)^A. Joanné reconnaît que la vie est, au fond, tout ce qu'elle a, et elle considère que c'est déjà une chance pour elle d'être vivante (p. 134). Une telle façon de voir les choses lui semble la meilleure solution car "c'est à mi-chemin d'une vision de la vie dans sa stabilité et sa totalité et c'est probablement le plus loin où puissent aller des gens ordinaires et mortels comme Jen, Andrew et moi." (p. 134)^B. Joanne a l'impression nette que sa vie — que son être — se consolide" (p. 117)^C.

Joanne représente assez bien l'héroïne typique de Marian Engel, à savoir, une femme qui est fièrement, voire obstinément indépendante; cette indépendance est à la fois une joie et une corvée, qu'il est toujours nécessaire d'assumer et impossible de fuir. Chez cet auteur, la femme ne permet pas que la vie soit oubliée, elle cherche à la vivre à sa manière et selon ses propres exigences. C'est une femme qui "travaille" à sa vie avec énergie et passion.

Les traits fondamentaux se retrouvent déjà chez Sarah Porlock dans le premier roman de l'auteur Sarah Bastard's Notebook. Professeur à l'université, Sarah commence à se réaliser en renonçant à tout ce qu'elle est et à tout ce qu'elle a été, en faisant table rase pour recommencer à zéro.

^A(p. 134) "life's for the living".

^B(p. 134) "It's halfway to seeing life steadily and whole and probably as far as ordinary mortals like Jen and Andrew and me ever get."

^C(p. 117) "is consolidating itself."

Elle va à Montréal où elle est "personne": "Il n'y a personne qui se sente personne mieux qu'une ontarienne de basse classe qui se trouve à Montréal." (p. 181)^A. Loin de son ancienne vie, séparée de ses amis, Sarah résiste à la tentation de leur téléphoner; elle attend plutôt, toute seule, jusqu'à ce qu'elle devienne ce qu'elle est (p. 179)^B. Après s'être réduite à un état "squelettique" ("Je suis un squelette," dit-elle; p. 175)^C, Sarah commence peu à peu à devenir ce qu'elle est vraiment, c'est-à-dire: "Sarah, en tant que Sarah et non l'intellectuelle que nous croyions tous qu'elle était, mais tout simplement une grande fille qui a lu beaucoup de livres" (p. 172)^D. Sarah figure donc parmi les personnages qui se réalisent.

La découverte de soi chez Lou, bibliographe, héroïne de Bear, comprend une expérience de métamorphose et de purification; celle-ci lui donne l'impression d'être "propre et simple et fière" (p. 137)^E, "forte et pure" (p. 140)^F. À la fin de l'été passé en l'unique compagnie de son

^A(p. 181) "There's nobody who's nobody like a lowborn Ontarian in Montreal."

^B(p. 179) "until I become what I am."

^C(p. 175) "I'm a skeleton".

^D(p. 172) "Sarah, being Sarah, and not the intellectual all of us thought she was, but just a big girl with a lot of books under her belt".

^E(p. 137) "Clean and simple and proud."

^F(p. 140) "strong and pure."

ours, Lou a également l'impression de connaître, grâce à l'animal, le pourquoi de l'existence sur terre:

Ce qu'il lui avait transmis, elle ne le savait pas. Ce n'était certainement pas les germes du héros, ni la magie, ni quelque vertu étonnante car elle continuait d'être elle-même. Mais pendant un instant étrange et bien défini, elle pouvait ressentir à travers ses pores et dans le goût de sa propre bouche qu'elle savait le pourquoi du monde. (p. 136-7) ^A

Lou se met à achever ses devoirs de bibliographe et elle ressent "une immense paix à accomplir ses tâches" (p. 139)^B. Elle quitte la campagne et retourne à la ville avec une plus grande connaissance d'elle-même et une meilleure idée de sa place parmi les êtres humains. Elle ne sera plus la femme "taupe" d'autrefois, celle qui ne faisait qu'exister dans le sous-sol de l'Institut de Recherche au lieu de vivre comme une femme à part entière, confiante en elle-même.

Rita, héroïne du roman le plus récent de l'auteur, The Glassy Sea, finit elle aussi, par trouver sa place et son rôle sur la terre — dans la maison des Soeurs Eglantines où elle est directrice, pour un an du moins, et où elle aidera d'autres femmes qui ont été bafouées et exploitées par le monde moderne. En optant pour le couvent, on l'a remarqué, Rita ne se retire pas du monde; au contraire elle s'y implique davantage,

^A (p. 136-7) "What had passed to her from him she did not know. Certainly it was not the seed of heroes, or magic, or any astounding virtue, for she continued to be herself. But for one strange, sharp moment she could feel in her pores and the taste of her own mouth that she knew what the world was for."

^B (p. 139) "an immense peace in performing these duties".

mais, cette fois, selon ses propres exigences. Elle entend avant tout venir en aide aux femmes. Le couvent, tel qu'il est décrit dans ce roman, est l'inverse du couvent plus ou moins stéréotypé qui représente un lieu de repression et d'étouffement du moi. Dans le couvent des Soeurs Eglantines, on s'accomplit. Il est temps, semble suggérer l'auteur, qu'on rejette l'autre image du couvent.

Rita n'a trouvé sa place qu'après un long et difficile cheminement au cours duquel elle a fait les expériences de la jeune fille membre d'une famille canadienne-anglaise conservatrice, de la jeune femme exerçant un métier, de l'épouse déçue par son mariage, de la maîtresse insatisfaite par son amant, et enfin de la femme divorcée, blessée dans son amour-propre. C'est donc avec un sentiment de soulagement et de paix qu'elle assume enfin son vrai rôle dans la vie. Sans être excessivement présomptueuse, Rita a quand même une plus grande estime d'elle-même en tant que femme intégrale.

Margaret Laurence

Hagar Shipley, héroïne du premier d'une série de quatre romans de Margaret Laurence que l'on a considérés au cours de l'étude, découvre son moi à l'âge de quatre-vingt-dix ans, juste avant de mourir, et cette découverte prend la forme d'une vérité qu'elle s'avoue et qui porte sur sa vraie nature. La vieille femme s'étonne d'abord d'admettre en présence de son fils Marvin qu'elle a peur: "Qu'est-ce qui me prend? Je crois bien que c'est la première fois de ma vie que je dis une telle chose." (p. 337). S'interrogeant sur ce qu'elle n'a jamais fait de "vraiment

gratuit" pendant les quatre-vingt-dix ans de sa vie, Hagar découvre qu'il n'y a eu en somme que deux choses notables, toutes les deux récentes: "L'une des deux était une farce, mais une farce seulement, comme le sont toutes les victoires, ce qui l'entourait étant hors de proportion avec la portée de l'événement." (p. 341). Cette farce a lieu lorsque Hagar sort de son lit d'hôpital malgré l'interdiction de l'infirmière, afin d'aller chercher le bassin pour sa jeune voisine. "L'autre [chose importante] était un mensonge, mais pas tout à fait un mensonge, car il fut dit, en fin de compte, avec ce qui peut être considéré comme une sorte d'amour." (p. 341). Le mensonge a consisté à faire croire à son fils Marvin qu'il a été un meilleur fils que John, son préféré. Mais la découverte capitale de Hagar, c'est de reconnaître ce qui l'a enchaînée toute sa vie: son orgueil à quoi elle renonce enfin. Hagar ne se découvre vraiment qu'au seuil de la mort. Heureusement les autres personnages féminins de l'auteur ont plus de temps pour jouir de leur nouveau moi réalisé. Ainsi, Rachel Cameron, protagoniste du deuxième roman de Margaret Laurence, A Jest of God, a trente-quatre ans quand la découverte de soi a lieu chez elle.

Pour Rachel, le fait de se découvrir mène à un changement d'emploi, de domicile, de rôle dans la vie et d'attitude envers le monde; ayant accepté un poste à Vancouver, Rachel va déménager et en même temps elle va rejeter le rôle de la "petite fille" de sa mère vieillissante. Rachel s'affirme enfin devant sa mère et elle refuse l'hypocrisie qui a si longtemps caractérisé son existence. Elle mènera dès lors sa propre

vie comme elle l'entend; le ton qui prédomine à la fin du roman est réaliste et plein d'espoir:

Là où je vais il se peut que tout arrive. Il se peut que rien n'arrive. Peut-être que je me marierai et que j'aurai des enfants un jour, ou peut-être pas. Il y a des grandes chances que non, mais il reste une possibilité je crois. Qu'est-ce qui arrivera? Ce qui arrivera.

[...]

Je serai légère et droite comme une plume. Le vent m'emportera et je me laisserai aller et je m'installerai, je me laisserai aller et je m'installerai. Tout peut arriver là où je vais.
(p. 201)^A

Si pour Rachel la découverte de soi entraîne un changement d'emploi et de domicile, pour sa soeur Stacey, héroïne de Ta Maison est en feu, le fait de se découvrir ne change pas substantiellement sa situation. La découverte de soi de Stacey ressemble en fait, à celle de Minn Burge dans The Honeyman Festival (de Marian Engel); l'une et l'autre aboutissent à une certaine acceptation et à une forme de réconciliation avec la vie sans pour autant changer de situation. Stacey, tout comme Minn, ne quittera pas son mari et ses enfants car, en réfléchissant, elle décide: "peut-être que le train-train et les banalités, c'est pas

^A(p. 201) "Where I'm going, anything may happen. Nothing may happen. Maybe I will marry [...] And have my children in time. Or maybe not. Most of the chances are against it. But not, I think, quite all. What will happen? What will happen.

[...]

I will be light and straight as any feather. The wind will bear me, and I will drift and settle, and drift and settle. Anything may happen, where I'm going."

si mal, au fond. C'est quelque chose sur quoi se concentrer." (p. 318).^A Stacey admet enfin qu'elle n'aura plus jamais vingt ans, ni les hanches convenables, et, ce qui importe davantage, elle cesse de considérer cela comme une tragédie. Le roman se termine sur un moment fragile et tranquille qui communique l'incertitude mais aussi la nouvelle sagesse de l'héroïne; dans la maison silencieuse, les enfants étant endormis et ayant son mari à ses côtés, Stacey pense que "pour le moment, ils vont tous plus ou moins bien." (p. 319).

C'est cependant la protagoniste du dernier roman de Margaret Laurence, The Diviners, qui se réalise sans doute le mieux. Le fait que Morag Gunn soit arrivée à la réalisation d'elle-même est suggéré par plusieurs indices dans le dernier chapitre du roman. En premier lieu, il faut noter la signification de l'automne, moment des bilans dans la nature mais aussi dans la vie de Morag. En cette saison significative, Pique, la fille unique de Morag, part en voyage, prolongeant en quelque sorte la quête que la mère a poursuivie toute sa vie; de cette façon Pique ressemble à maintes autres jeunes femmes à la recherche d'elle-mêmes, ainsi que le déclare sa mère: "le voyage de Pique, quoiqu'en ce moment il puisse à elle-même sembler unique, ne l'est pas en fait." (p. 441).^A L'automne est marqué par deux autres événements importants pour Morag: intervient d'abord la mort de Jules, le père de Pique; puis, Royland, vieux devin et vieil ami de Morag, révèle à celle-ci

^A(p. 441) "Pique's journey, although at this point it might feel to her unique, was not unique."

qu'il a perdu ses pouvoirs. Royland fait un autre aveu à son amie:

"ce qu'en général je ne laisse pas savoir, c'est qu'un bon nombre de gens peuvent apprendre à en faire autant. Il n'est pas nécessaire que vous ayez la marque de Dieu entre les sourcils." (p. 452)^A. Morag devine que c'est cette vérité qu'il lui fallait apprendre du vieux devin et elle voit le parallèle entre son propre travail et celui de son ami:

Les tours de magie de Morag étaient d'un autre genre. Elle ne saurait jamais s'ils réussissaient ou non, ni jusqu'à quel point. Ce savoir ne lui avait pas été donné. Dans un sens cela n'avait pas d'importance. Ce qui importait en revanche, c'était de faire la chose. (p. 452)^B

Après une telle constatation, Morag rentre seule pour terminer son livre, "pour écrire ce qui restait, les mots personnels et les mots de fiction, et pour mettre sur papier son titre." (p. 453)^C. Un sentiment d'accomplissement, la certitude d'avoir mené à bonne fin la tâche, prédominent à la fin du roman; c'est avec paix que Morag va "regarder droit en avant vers le passé et en arrière vers l'avenir, jusqu'au silence." (p. 453)^D.

^A(p. 452) "the thing I don't usually let on about is that quite a few people can learn to do it. You don't have to have the mark of God between your eyebrows."

^B(p. 452) "Morag's magic tricks were of a different order. She would never know whether they actually worked or not, or to what extent. That wasn't given to her to know. In a sense, it did not matter. The necessary doing of the thing — that mattered."

^C(p. 453) "to write the remaining private and fictional words, and to set down her title."

^D(p. 453) "Look ahead into the past, and back into the future, until the silence."

Constance Beresford-Howe

Une autre héroïne âgée est présentée dans The Book of Eve, premier d'une série de trois romans (dont le dernier doit bientôt paraître) de Constance Beresford-Howe. Mais, à la différence de l'autre vieille femme que l'on a analysée, Hagar dans L'Ange de pierre de Margaret Laurence, Eva a le temps de jouir du nouveau moi qu'elle se découvre. En fait, les années à venir promettent d'être les meilleures de sa vie d'adulte.

Personne chaleureuse au fond, et normalement heureuse, triste seulement à cause d'une vie insatisfaisante, Eva n'est pas destinée à une vieillesse solitaire. Mais avant de s'en rendre compte, il lui faut s'isoler quelque temps et rencontrer par hasard Johnny Horvak. Pour prendre de l'écart, Eva a dû quitter son mari et sa maison, s'installer dans un appartement minable, y passer un hiver froid et solitaire et résister, enfin, à la tentation de s'appuyer sur son voisin Johnny. Eva réussit tout cela, mais une fois l'indépendance et "l'état de pureté" atteints, c'est-à-dire cette condition où elle ne cherche ni n'attend rien de personne (p. 189), Eva commence à éprouver des doutes et à se poser des questions:

Que faire de ma solitude et de mes loisirs durement gagnés? Parce qu'ils ont été durs à gagner. Je savais ce que rejeter Johnny voulait dire; solitude et difficulté. Cela ne faisait qu'augmenter ma certitude de ce que j'avais fait ce qu'il fallait faire. J'avais enfin été fidèle à mes principes à moi [...]

[...] être en état de grâce ce n'est peut-être pas très amusant, mais cela fait du bien et c'est un changement. On ne peut qu'approuver. Du moins, dès maintenant, je ferai ce que j'avais d'abord dans l'intention de faire — vivre avec austérité, seule, ne rien prendre, ne rien donner, ne faire que mes "voyages de recherche", et penser, et être. C'est tout ce que j'ai demandé au début, tout ce que j'ai demandé ou ce dont j'avais besoin.

Agréable d'être enfin réconciliée. Oh, c'était bon d'être en paix et seule avec moi-même. J'ai poussé un long soupir de bonheur. Que ferais-je de ma journée?(p. 182)^A

Eva a été fidèle à ses principes bien sûr, et c'est justement là son problème: elle déborde de principes. C'est en leur nom qu'elle veut rejeter Johnny en apprenant qu'il a fait l'amour avec une autre femme au temps où il la fréquentait. Mais poussée par ses émotions "irrationnelles", Eva veut malgré tout poursuivre ses relations avec son ami. Quand enfin elle admet qu'elle n'aime plus tellement être "pure" et pleine de principes, elle décide de céder à "l'irrationnel", c'est-à-dire, d'agir selon ses sentiments et selon son coeur même si cela

^A(p. 182) "What to do with my hard-won solitude and leisure? Because they were hard won. I knew what rejecting Johnny meant, I knew being without him was going to be lonely and hard. That only increased my certainty I'd done the right and proper thing. I'd been true to my own principles at last [...]"

[...] being in a state of grace may not be much fun, but it's gratifying, and it's a change You're sure to approve. At least from now on I'll be doing what was originally intended — living austere alone, taking and giving nothing, just doing my finding trips, and thinking, and being. That was what I asked for in the beginning, all I asked for or needed.

Nice to be reconciled at last. Oh, it was good to be at peace and alone with myself. I drew a long sigh of contentment. What would I do with my day?

veut dire sacrifier la vie "indépendante" et sans responsabilités. En retrouvant Johnny, Eva opte pour la vie, symbolisée par la petite fille à laquelle la voisine donne naissance à la fin du roman. De même que pour l'enfant, la vie commence aussi pour Eva qui renaît en tant qu'elle-même.

A la fin de The Book of Eve, l'héroïne, qui a tout fait pour s'isoler, se rendait compte qu'elle ne devrait pas vivre seule; à l'opposé, Willy, l'héroïne de A Population of One, le deuxième roman du même auteur, ayant tout fait pour se trouver un compagnon, découvre que dans le fond elle est une femme qui doit vivre seule, et que sa solitude n'est pas nécessairement un stigmate:

Oui, je suis seule [...] je suis seule. Comme le sont des milliers et des milliers d'autres gens [...] Je resterai seule et ce que je suis, ce que mes parents m'ont faite, jusqu'à la fin. Y a-t-il quelque chose à redire à cela?

Je serai toujours seule. Non mariée. Célibataire. Et je ne ferai plus d'efforts ridicules pour être autrement. Je n'appartiens à aucune communauté de femmes, à part celle des tantes. Je suis institutrice. Célibataire. Une personne qui aime les chats. Bientôt je serai la propriétaire solitaire d'une maison... Je ferai du jardinage. Je vivrai un jour après l'autre. Peut-être que je me mettrai à observer les oiseaux ou que j'assisterai à des cours de yoga. Sans doute je resterai éveillée tard la nuit et quelquefois j'aurai mal, et quelquefois je pleurerai [...]

Je ne regarderai plus dans les miroirs sauf
pour rire. Si cela me tente, je prendrai du
poids ou j'adopterai "la science chrétienne"
ou je louerai un chien. (p. 201) A

Willy décide que la solitude n'est "qu'une condition comme
l'arthrite ou comme la claustrophobie. Incurable. Loin d'être enviable.
Mais c'est ma condition à moi, et je suis enfin préparée à y faire face
et même à l'accepter. Eventuellement, en dépit de mon talent pour
paraître absurde, il me serait même peut-être possible de sauvegarder
une certaine dignité. C'est une satisfaction minime et même une sorte
d'art que de vivre sur une île." (p. 201)^B. Willy opte pour la vie,
même si cela implique de choisir en même temps la solitude. Le chemi-
nement de cette héroïne rappelle que tout n'est pas toujours aisé dans
le processus de la découverte de soi car, en même temps qu'elle-même,
la femme découvre très souvent aussi sa solitude comme une condition

^A(p. 201) "Yes, I am alone [...] I am alone. So are countless thousands
of other people [...] I will remain alone and what I am — what my
parents made me — till the end. Is there any point in resenting that?
I will always be alone. Single. Celibate. And I will make
no more ridiculous efforts to be otherwise. I belong to no sisterhood,
unless it is of aunts. I am a schoolteacher. A bachelor. A catowner.
Soon I will be a solitary householder [...] I will take up gardening.
One day at a time is how I will live. Perhaps I'll become a bird-watcher
or go to yoga classes. Doubtless I will lie awake at night, and some-
times ache and sometimes weep [...]"

I shall look in no mirrors, except for laughs. If I feel
like it, I will get fat, or adopt Christian Science, or rent a dog.

^B(p. 201) "Loneliness is just a condition, like arthritis or claustro-
phobia. Incurable. And far from enviable. But it's my condition, and
I'm at last prepared to face it; even accept it. Eventually, in spite
of my talent for being absurd, it may be possible to salvage a kind of
dignity out of it. There is a modest satisfaction, even a sort of art,
in island-dwelling."

ontologique. Et dans son isolement il lui arrive aussi de prendre conscience de la mort. Dans le cas de Willy, cela se produit quand Archie Clarke, l'homme qu'elle aime, meurt d'une crise cardiaque. Même si elle est bouleversée par cette mort, Willy décide qu'elle ne va pas "remâcher son souvenir comme un fétiche." (p. 201)^A. Le roman s'achève sur une note optimiste; apercevant son reflet dans la vitre du train, Willy constate: "le visage qui s'y trouve me lance un petit sourire sévère de reconnaissance." (p. 201)^B. Son visage lui étant enfin devenu familier, Willy s'est reconnue, et acceptée telle qu'elle est. Pour ces deux héroïnes de Constance Beresford-Howe donc, il s'agit d'une véritable découverte et d'une réalisation de soi.

Margaret Atwood

Vers la fin du premier roman de Margaret Atwood, The Edible Woman, l'héroïne Marian McAlpin se trouve "dans un état d'esprit qui frisait une joyeuse révolte" (p. 267)^C. Inconsciemment, elle accomplit des "rites de purification"; ainsi elle se baigne et néglige pour la première fois de nettoyer ensuite la baignoire; elle fait disparaître le travail du coiffeur en se brossant les cheveux si énergiquement qu'elle se sent "étourdie, presque prise de vertige" (p. 268)^D; elle

^A(p. 201) "brood over his memory like a fetish."

^B(p. 201) "the face there flashes me a small; grim smile of recognition."

^C(p. 267) "a spirit approaching gay rebellion".

^D(p. 268) "lightheaded, almost dizzy:"

fait le ménage dans l'appartement et jette toutes sortes de choses; enfin, elle se met à un projet tout particulier destiné à montrer son nouveau moi à son fiancé Peter: "Ce dont elle avait besoin, c'était quelque chose qui éviterait les mots, elle ne voulait pas s'empêtrer dans une discussion. Il lui fallait un moyen pour savoir ce qui était réel: un test simple et direct comme le papier tournesol." (p. 267)^A. Marian décide de préparer un gâteau en forme de femme, une "femme comestible" et de le présenter à Peter: "Sa création la regardait fixement, le visage semblable à une poupée, vide à l'exception du petit éclat argenté d'intelligence dans chacun des yeux verts [...] Très appétissant. Et c'est ce qui vous arrivera; c'est ce qui nous arrive parce que nous sommes une nourriture." (p. 270)^B. Le gâteau en forme de femme est un substitut pour Marian elle-même, comme elle l'explique à Peter en le lui présentant: "Tu essaies de me détruire n'est-ce pas [...] Tu essaies de m'assimiler. Mais je t'ai fait une remplaçante, quelque chose que tu aimeras beaucoup plus." (p. 271)^C. Peter ne touche pas au gâteau, choqué par la vérité que lui révèle Marian; la camarade d'appartement de Marian refuse elle aussi un morceau de gâteau,

^A(p. 267) "What she needed was something that avoided words, she didn't want to get tangled up in a discussion. Some way she could know what was real: a test, simple and direct as litmus-paper."

^B(p. 270) "Her creation gazed up at her, its face doll-like and vacant except for the small silver glitter of intelligence in each green eye [...] Very appetizing. And that's what will happen to you; that's what you get for being food."

^C(p. 271) "You've been trying to destroy me, haven't you [...] You've been trying to assimilate me. But I've made you a substitute, something you'll like much better."

s'exclamant, toute scandalisée, que Marian est en train de rejeter sa féminité (p. 272). Ce que Marian est en train de dépouiller, c'est une fausse féminité, un simulacre de femme, un être faux, celui de "femme comestible". En fin de compte, le gâteau sera mangé par Marian elle-même et son ami Duncan, qui sait distinguer entre l'image de Marian telle qu'elle était avant sa découverte de soi, et celle d'après. En mangeant elle-même du gâteau, l'héroïne cesse également d'être celle qui est dévorée pour devenir celle qui mange, et pour s'affirmer ainsi activement comme un individu dynamique et intégral¹.

L'affirmation du moi est moins manifeste chez l'héroïne de Faire surface, deuxième roman de Margaret Atwood. Cette femme anonyme a aussi rejeté un être faux, mais à la fin du roman elle n'est pas encore certaine de celui qu'elle va assumer. Il ne semble pas cependant que ce nouveau moi soit issu de la nature où elle a laissé en arrière son être ancien. Il semble plutôt qu'il vienne d'un retour à la civilisation et aux relations avec son ami Joe; ce dernier, "n'est qu'à demi-formé", remarque la protagoniste, "et, pour cette raison, je peux lui faire confiance. / Avoir confiance, c'est se laisser aller. Je me tends en avant, à la rencontre des revendications et des questions, bien que mes pieds ne bougent pas encore. / Sa voix se lasse: il n'attendra guère plus longtemps. Mais là, maintenant, il attend (p. 228). / Le lac est calme, les arbres

¹ Nous retrouvons un peu le même phénomène chez Claire dans Le Sentier de la louve de Michelle Guérin. Claire aussi éprouve "le besoin de dévorer quelqu'un" plutôt que d'être dévorée".

m'entourent, ils ne demandent ni ne donnent rien." (p. 229). Le roman se termine sur cette note incertaine, bien qu'il semble fort probable que la protagoniste retourne vers Joe, c'est-à-dire, vers la vie dans le monde tel qu'il est et parmi les êtres humains.

Joan Foster, alias Louise K. Delacourt, l'héroïne de Lady Oracle, le roman le plus récent de Margaret Atwood, doit "mourir" et "renaître" au cours de la découverte de son moi. Comme on l'a vu, elle feint une noyade et se réfugie en Italie où elle se retrouve sans plan précis. Il lui suffit pour le moment de rester à l'étranger, aussi anonyme que possible. Elle sait bien qu'elle doit revoir son mari une dernière fois, mais c'est un moment qu'elle envisage sans plaisir: "toutes les explications et son expression d'insulte silencieuse. Lorsque l'histoire paraîtra, il connaîtra la vérité de toute façon. Il m'a aimée sous de fausses apparences, alors je ne devrais pas me sentir trop rejetée quand il cessera de m'aimer." (p. 345)^A. Pendant sa période de retraite Joan Foster finit par accepter sa propre réalité en admettant de petites vérités comme par exemple, le fait qu'elle ne sera jamais une personne ordonnée (p. 345): "Je serais aussi bien de faire face [...] j'étais une artiste, une artiste en évasion . / Cette pensée ne me déprimait pas.

^A (p. 345) "all those explanations and his expression of silent outrage. After the story comes out he'll know the truth anyway. He loved me under false pretenses, so I shouldn't feel too rejected when he stops."

En fait, même si j'avais peur, je me sentais curieusement le coeur léger."

(p. 335)^A. Au bout de son cheminement Joan ressent donc un curieux bien-être et une certaine satisfaction d'elle-même, de sa nouvelle vie.

Alice Munro

Dans Lives of Girls and Women d'Alice Munro, la découverte de soi est marquée par une lutte physique lors du "baptême" que l'amant de l'héroïne essaie de lui imposer. Selon Garnet French, le baptême doit précéder le mariage et les enfants, mais "baptiser" Del, c'est en fait exercer sur elle son pouvoir. Del s'étonne que "quelqu'un puisse faire une telle erreur, de penser qu'il a un véritable pouvoir sur moi." (p. 197)^B. Ce qui commence comme une plaisanterie se transforme subtilement en une véritable lutte²:

"Je ne veux pas être baptisée. Cela ne sert à rien si je ne veux pas être baptisée." Même s'il avait été si facile, tout juste une blague, d'y consentir, je ne pouvais pas le faire. Il continuait de dire "te baptiser" et me faisait plonger dans l'eau, avec de moins en moins de

² Ceci rappelle une scène semblable dans The Edible Woman de Margaret Atwood où l'acte de Peter de poursuivre Marian devient une véritable chasse.

^A (p. 335) "I might as well face it [...] I was an artist, an escape artist.

This thought did not depress me. In fact, although I was frightened, I was feeling curiously light-hearted."

^B (p. 197) "that anybody could have made such a mistake, to think he had real power over me."

douceur, et je continuais de refuser, riant, secouant la tête. Peu à peu au cours de la lutte, les rires se sont arrêtés, et les grimaces déterminées se durcissaient sur nos visages. (p. 197)^A

Tout comme Soeur Julie dans le roman Les Enfants du sabbat d'Anne Hébert³, Del a l'impression nette qu'elle lutte pour défendre sa vie: "j'ai pensé qu'il allait me noyer. Je l'ai vraiment cru. Je pensais que je faisais pour sauver ma vie." (p. 198)^B. Lorsqu'enfin elle se libère, elle fait à pied, et toute seule, le trajet de trois milles qui conduit à la maison, promenade qui la mène, assez symboliquement, à travers un cimetière où elle croise un couple d'amoureux. Ce "voyage" est pour Del non seulement une mort et une renaissance, mais aussi un véritable acte de possession du monde et d'elle-même ainsi que le montre très clairement le passage suivant:

En entrant à pied à Jubilee, j'ai re-possessionné le monde. Les arbres, les maisons, les barrières, les rues, me réapparaissaient dans leurs vraies formes sobres et familières. Sans lien avec la vie de l'Amour, non coloré par l'Amour, le monde reprend sa propre importance naturelle et brutale.

³"Je suis sûre que c'est ma vie que je défends," constate Soeur Julie en affrontant la mère supérieure déterminée à étouffer toute vie dans le couvent. (p. 22).

^A(p. 197) "I don't want to be-baptized, It's no good if I don't want to be baptized". Though it would have been so easy, just a joke, to give in, I was not able to do it. He kept saying, "Baptize you!" and bobbing me up and down, with less and less gentleness, and I kept refusing, laughing, shaking my head at him. Gradually, with the struggle, laughing stopped, and the wide determined, painful grins on our faces hardened."

^B(p. 198) "I thought that he might drown me. I really thought that. I thought that I was fighting for my life."

C'est un choc d'abord, puis une étrange consolation. Et déjà, je sentais mon vieux moi — mon vieux moi tortueux, ironique, isolé — commencer à respirer à nouveau et à s'étirer et à s'installer, quoique tout autour de lui mon corps s'accrochât, brisé et désorienté par la bêtise d'une perte. (p. 199)^A

Del est tout étonnée par ce qu'elle découvre alors: "J'étais libre et je n'étais pas libre, j'étais soulagée et j'étais désolée. Alors supposez que je ne me sois jamais éveillée? Supposez que je me sois permise de m'étendre et d'être baptisée?" (p. 200)^B. Elle se rend compte avec surprise qu'elle a tout juste échappé à une vie qui ne l'aurait pas rendue heureuse. Toujours étonnée, elle se met à s'observer avec attention:

Me surveillant toujours [...] j'ai ouvert [le journal] aux petites annonces et je suis allée chercher un crayon pour encercler n'importe quel emploi qui semblait possible. Je me suis forcée pour comprendre ce que je lisais, et après quelque temps, je ressentais une reconnaissance légère et raisonnable pour ces mots imprimés, ces étranges possibilités. Les

^A(p. 199) "As I walked on into Jubilee I repossessed the world. Trees, houses, fences, streets, came back to me, in their own sober and familiar shapes. Unconnected to the life of love, uncoloured by love, the world resumes its own, its natural and callous importance. This is first a blow, then an odd consolation. And already I felt my old self — my old devious, ironic, isolated self — beginning to breathe again and stretch and settle, though all around it my body clung cracked and bewildered, in the stupid pain of loss."

^B(p. 200) "I was free and I was not free. I was relieved and I was desolate. Suppose, then, I had never wakened up? Suppose I had let myself lie down and be baptized?"

ville existaient, on demandait des téléphonistes. L'avenir serait possible sans amours et sans bourses. Maintenant enfin, sans fantaisies et sans illusion, éloignée des erreurs et de la confusion du passé, sérieuse et simple [...] je supposais que j'entreprendrais ma vraie vie. (p. 200-1)^A

Ainsi Del sort de son monde privé et irréel, baigné d'amour, et elle entre dans le monde "réel" extérieur où elle s'assumera en tant qu'individu intègre et authentique.

Sylvia Fraser

Même si l'héroïne de son premier roman Pandora n'est qu'une jeune fille, Sylvia Fraser, dans cet ouvrage, fait un sort à l'idée de la découverte de soi. Entravée dès sa jeunesse par une situation opprimante, Pandora Gothic finit par trouver une route qui lui permettra de sortir de son milieu et d'échapper à ses structures et à ses valeurs douteuses. Pour cette jeune personne c'est la route de l'instruction; ses parents ont décidé que Pandora, bonne élève, devrait poursuivre ses études: "Il y a une façon de vivre, Pandora", lui dit sa mère qui comprend un peu le malheur de sa fille, "et j'imagine que si tu as de la chance, il peut y en avoir une autre. Tu ne sembles pas très heureuse de la vie que nous t'offrons [...] Nous avons pensé qu'il serait

^A(p. 200-1) "Watching myself still [...] I opened it [the paper] up at the want ads, and got my pencil, so I could circle any job that seemed possible. I made myself understand what I was reading, and after some time I felt a mild, sensible gratitude for these printed words, these strange possibilities. Cities existed; telephone operators were wanted; the future could be furnished without love or scholarships. Now at last without fantasies or self-deception, cut off from the mistakes and confusion of the past, grave and simple [...] I supposed I would get started on my real life."

bon que tu reçoives une certaine instruction." (p. 252)^A Ainsi Pandora s'engage-t-elle dans la réalisation d'elle-même.

L'auteur aborde à nouveau l'idée de la découverte et de l'accomplissement de soi dans son roman le plus récent, A Casual Affair, où la protagoniste se réalise de façon claire et nette. Elevée dans la³ tradition chrétienne occidentale où "on refoulait le corps, développait l'intellect, et où l'âme était censée s'envoler de la tête comme une colombe" (p. 285-286)^B, la protagoniste passe à travers un changement de philosophie lors d'un accident de voiture:

C'était étrange comment l'accident lui avait permis de posséder son corps [...] confinée à l'univers à l'intérieur de sa peau, elle avait appris à écouter son corps de l'intérieur, à sentir ses poumons respirer et son sang couler [...] (p. 285)^C

Maintenant elle se sentait beaucoup plus près de ce qu'elle croyait être la tradition de l'orient: on intégrait l'esprit, et le corps et l'énergie ... l'âme irradiait de cette fusion. (p. 286)^D

^A (p. 252) "There's *one* sort of life, Pandora, and I suppose, if you're *lucky*, there's Another Sort of Life. You don't seem very happy with the sort we can provide [...] We think maybe you should be educated."

^B (p. 285-6) "the Western Christian tradition, in which you repressed the body, developed the mind and spirit was supposed to fly out, like a dove, from the head."

^C (p. 285) "It was odd the way the accident had given her possession of her body [...] confined to the universe inside her skin, she had learned to listen to her body from the inside, to feel her lungs breathe and her blood flow [...]"

^D (p. 286) "She felt much closer now to what she believed to be the Eastern tradition: You integrated mind and body and energy ... spirit radiated from that fusion."

L'héroïne croit que "maintenant il était temps que la planète Terre s'organise. / Pour cette intégration, il fallait que les individus s'intègrent eux-mêmes... voyagent jusqu'au dedans d'eux-mêmes." (p. 286)^A. Chose faite, la protagoniste se sent "fraîche et propre" (p. 287)^B, purifiée, et le roman se termine sur un ton réaliste:

Elle vivrait.

Elle vivrait au hasard jusqu'à la fin de ses jours. (p. 287)^C.

On a pu remarquer à plusieurs reprises, en considérant les romans féminins canadiens-anglais datés de 1960, la présence d'un ton optimiste et d'un esprit réaliste. C'est le cas à la fin de A Population of One (de Constance Beresford-Howe) par exemple, où Willy Doyle envisage calmement et clairement sa vie future, solitaire. On retrouve un esprit réaliste et un espoir semblables chez les personnages féminins de Marian Engel, de Margaret Atwood et de Margaret Laurence. L'héroïne de Crackpot d'Adele Wiseman, la prostituée Hoda, elle-même aborde avec réalisme et grand espoir le mariage qui se présente après tant d'années de "travail":

^A (p. 286) "But now it was time for Planet Earth to get its head together. / For this integration, it was necessary for individuals to integrate themselves... to travel inward."

^B (p. 287) "fresh and clean".

^C (p. 287) "She would live.
She would live haply ever after."

"Voilà, on lui offrait réellement un mari, une maison, une vraie vie, comme tout le monde." (p. 294)^A; "il lui fallait rire. Ils étaient comme ça. Fous, tous, tout le monde. A quoi pouvait-on s'attendre de plus? A quoi pouvait-on jamais s'attendre? Même eux, eux-mêmes, à quoi devaient-ils s'attendre l'un de l'autre?" (p. 299)^B. Comme les autres héroïnes qu'on a considérées, Hoda va "habiter" véritablement ou "remplir" littéralement sa vie, son passé, ainsi que le dit son fils David à la fin du roman:

"Sens dessus-dessous," expliquait ardemment David à la classe, "elle remplit son passé; elle habite sa vie." (p. 300)^C

On va maintenant revoir plusieurs héroïnes du roman féminin québécois pour déterminer comment et jusqu'à quel point elles réussissent à "remplir" leur vie.

Michelle Guérin

Claire, la protagoniste des deux premiers romans de Michelle Guérin (Les Oranges d'Israël et Le Sentier de la louve), est "sortie d'elle-même", comme elle le dit, pour s'observer de l'extérieur changer de peau et d'âme. Après avoir quitté son mari, puis son amant pour faire

^A(p. 294) "There it was, actually being offered to her, a husband, a home, a real life like everybody else had."

^B(p. 299) "She had to laugh. That's what they were like. Crazy. All of them, the whole world. What more could you expect? What could you ever expect? Even themselves, what of themselves, what were they to expect from one another?"

^C(p. 300) "*Backwards,*" David explained eagerly to the class. *She occupies her past; she inhabits her life.*"

le tour de sa "folle planète" (Le Sentier, p. 34), après avoir tout essayé, puis tout détruit en elle-même pour se reconstruire (Sentier, p. 34), Claire décide de retourner à sa famille. Elle envisage ce retour comme "la faim sans repas" puisqu'elle n'a pas l'intention de compter sur son mari, ni de renouer ses anciens liens. Tout ce qu'elle cherche à faire, c'est de reprendre sa place dans sa maison auprès de sa famille, si celle-ci veut bien encore d'elle (Sentier, p. 82). Mais malgré son retour, Claire est loin de l'ancienne femme-au-foyer qu'elle était; elle a changé et, comme elle le remarque, elle a aussi vieilli en peu de temps: "Il s'est passé tant de choses depuis mon départ [...] J'ai dû vieillir d'un an." (Sentier, p. 100). Aussi donnera-t-elle une autre orientation à sa vie, en allant travailler (p. 176). C'est ainsi qu'elle se voit vivre en paix jusqu'à une digne vieillesse (Sentier, p. 83). Claire a non seulement une nouvelle vision de sa vie future mais aussi d'elle-même, de son mari et du monde en général. Elle comprend que maintenant elle voit son mari tel qu'il est en réalité et non pas, dit-elle "du haut de mon illusoire perfection, mais au niveau de mes bêtises, de mes faiblesses, de mes expériences." (Sentier, p. 120). Elle voit différemment aussi les gens de son entourage: "Tous ces gens m'ont laissé à la place des parcelles d'eux, mêlées à ce qui demeure de moi, du Moi primordial." (Sentier, p. 78). Claire aboutit donc à la découverte et à la réalisation d'elle-même.

⁴ Claire n'est pas la seule à se découvrir dans ce roman: son amant Loris se découvre aussi: "Je partirai sans toi, Claire. Et avant toi. Je m'assume maintenant seul. Tu te détaches; alors je prends toutes mes responsabilités." (p. 179).

Dans le troisième roman de l'auteur, Onyx, la découverte du "moi primordial" est représentée par un objet concret: un collier d'onyx blanc. La protagoniste croit que ce collier a été "destiné" de tout temps à prendre la chaleur de sa nuque: "une âme toltèque viendrait habiter dans mon corps moderne et j'aurais une signification, un nom." (p. 183). En mettant le collier, le personnage découvre soudain la solution à son problème d'identité: savoir laquelle des deux vraies jumelles elle est. Elle décide qu'elle n'est ni Delphine, ni Marika, mais plutôt une autre femme. Chez ce personnage la découverte de soi est une véritable naissance puisqu'une troisième personne émerge de la double identité confuse des jumelles. Avec son nouveau collier, la protagoniste se baptise "Onyx": "Maintenant je suis Onyx [...] Dans cette magie blanche où d'ici je disparaissais, ailleurs par moi seule je SERAI." (p. 186). Qui qu'elle soit, l'héroïne de ce roman sera, comme elle le souligne en appuyant sur le verbe "être"; ainsi affirme-t-elle son être, son existence comme être unique.

Andrée Maillet

Des deux héroïnes d'Andrée Maillet qu'on a traitées dans l'étude, l'une, Ursule, atteint sa réalisation à travers l'échec d'une aventure amoureuse et la réussite d'une carrière de chanteuse, alors que l'autre, Salomé, en dépit de son désir ardent, n'y est pas encore parvenue.

Pour Ursule, (dans A la mémoire d'un héros) manquer le dernier rendez-vous avec son amant est en réalité une chance, car elle se rend

compte que le lieutenant Bernier serait le plus souvent absent en raison de son poste, et qu'elle n'aurait "ni paix, ni espace, ni liberté, et des bras qui se détacheraient bientôt. Il ne me resterait rien, de vide en vide ... Des maris, des perles." (A la mémoire, p. 161). Ursule se concentre donc sur ses études afin de se détourner de ses sentiments; elle se fait de nombreux amis: "ceux du Québec ne s'offusquaient plus de ma personnalité inaccessible. On s'habitua à me voir louangée. Et je chantai partout, de plus en plus souvent." (A la mémoire, p. 162-163). Ursule se retrouve donc, grâce à sa carrière de jeune femme indépendante et talentueuse. Même "Love", l'ami de Salomé, cousine d'Ursule, remarque que cette dernière "restera toute sa vie maîtresse d'elle-même et dominera toutes les situations imaginables." (Lettres, p. 35).

A la différence d'Ursule, et en dépit de ce qu'elle prétend, Salomé ne réussit pas son affranchissement; c'est, du moins, l'opinion de Gabrielle Poulin⁵:

C'est en vain que Salomé s'agite, vitupère, maudit, le lecteur est sourd à cette révolte trop circonscrite, trop individuelle, trop circonstanciée et trop "dirigée" [...] le cri de révolte [...] ne parvient pas à [en] saisir la portée universelle à travers ses lettres. (p. 8)

Peut-être, après tout, la révolte de Salomé n'est-elle que verbale ou plutôt rhétorique? (p. 7)

L'écriture ne la transforme pas: elle lui permet seulement de dire ce qui a été et ce qui est. Salomé écrit comme elle prendrait des photographies, avec un appareil de luxe. (p. 7)

⁵"Le Miroir de Salomé, Tour d'ivoire ou Tour de Babel?" dans Les Lettres québécoises, no 10, avril 1978, p. 5-8.

Cependant, on peut remarquer que Salomé part pour l'Europe où, "très loin et ailleurs" (Miroir, p. 232), elle pourrait bien se faire une vie à elle. La jeune femme se montre très consciente de la possibilité de la maîtrise de soi:

En tout cas nous jouons, la grande majorité d'entre nous, un rôle que nous n'avons pas écrit pour nos moyens. Je veux m'écrire mon rôle à moi; si c'est possible, je ne laisserai plus le Destin ni mon caractère me manipuler sans souci de mon mieux-être. Apprendre à se réfléchir ... se prendre en main tel un projet. Se définir et se construire. (Le Miroir, p. 42)

Il faut peut-être aussi noter sa nouvelle attitude vis-à-vis de "Love"; Salomé ne se soucie plus de l'opinion de ce Surhomme (Miroir, p. 233); elle ne pensera qu'à elle-même et elle avertit Love qu'elle lui écrira moins assidûment (Le Miroir, p. 232); "Adieu encore. Mon espoir est entre les mains multiples de mon astuce et de ma détermination; et de la certitude, plus forte chaque jour, que la porte qui donne sur ma liberté et sur mon avenir [...] je la découvrirai. Je l'ouvrirai." (Le Miroir, p. 233). Il faut attendre la suite de l'histoire de Salomé pour savoir si elle s'est rendue au bout du chemin qu'elle entreprend avec tant de décision.

Louise Maheux-Forcier

Les héroïnes de Louise Maheux-Forcier semblent atteindre une certaine réalisation d'elles-mêmes après avoir découvert leur vraie nature. Dans le premier roman de l'auteur, Amadou, la protagoniste Nathalie s'affirme à travers la mort de l'amant qu'elle a assassiné: "Alors, il y a cette mort définitive qui scelle tout, qui résout tous

les problèmes, cette haine qui m'est sortie des doigts." (p. 155). En tuant Julien, Nathalie espère trouver "une paix ineffable jusqu'à la fin des temps dans l'éclaboussant bonheur de [ses] quinze ans retrouvés." (p. 157). Donc, pour Nathalie, comme pour d'autres personnages féminins de cet auteur, la découverte de soi établit un lien avec l'enfance, source de bonheur.

Isabelle, héroïne de L'Île joyeuse, exprime la réalisation d'elle-même par l'image de l'île de son enfance: "Je m'étais déracinée et transplantée en moi-même. Du fond de mon enfance, mon île était revenue pour m'envelopper de rêves anciens, m'imprégner de vérités ressuscitées: mes rêves! mes vérités!" (p. 169-170). Isabelle a nettement conscience de se libérer peu à peu de ses esclavages et de ses rancunes et de se dégager du chaos (p. 171).

Pour Thérèse dans Une Forêt pour Zoé, c'est en se débarrassant d'un vestige troublant de son enfance, incarné par Zoé, qu'elle franchit le seuil de l'âge adulte. Enfin elle peut marcher "seule dans la rue comme une grande personne" (p. 200). Apercevant son reflet dans les vitrines, Thérèse, tout comme Willy de A Population of One de Constance Beresford-Howe, se trouve de son goût (p. 200). Le roman se termine sur une note de bonheur représentée par la neige:

On sent qu'il va neiger bientôt. Ce m'est un grand bonheur.

Il neige. (p. 203)

Diane Giguère

Les héroïnes de Diane Giguère semblent plutôt échouer dans leurs tentatives de se réaliser. Nathalie de l'Eau est profonde est désespérée à la fin du roman:

Vais-je mourir enfin! Pourrai-je jamais savoir si j'aime ou si je hais! Ah, tout sauf cette nuit qui n'en finit plus [...] tout sauf cette attente et ce libérateur qui ne vient pas! [...] Ma mort ne sera donc jamais définitive? Pourquoi le jour descend-il dans mes ténèbres, s'attarde-t-il au bord de ma folie? Je renais vaguement au milieu de ma mort. C'est cela surtout qui me tue, cette douceur inattendue qui me donne la nausée tant je la sais précaire, cette chose en moi qui se refuse à rendre le dernier souffle, contre laquelle je ne puis rien et qui se met à chanter à l'instant même où je crois que tout est perdu. Qu'ai-je fait? Qu'ai-je fait pour être si déchirée? Dites-le-moi quelqu'un! Qu'on me juge ou qu'on m'aime mais qu'on me délivre enfin de l'absence! (p. 140-1)

Avec toutes ses questions et ses invocations, il est évident que Nathalie ne se comprend pas encore, ne se possède pas. Elle reste victime de "l'absence".

Céline, héroïne du Temps des jeux, autre roman de Diane Giguère, échappe à peine au désespoir de Nathalie. A l'avant-dernière page du roman, Céline s'interroge encore toujours et de manière désespérée sur l'inutilité de la vie, en particulier de la sienne et de celle du monde qui l'entoure. Elle pleure devant l'inutilité même de ses questions: "A quoi bon poser des questions? A quoi bon, à quoi bon ... Une douleur atroce l'envahit." (p. 151). Mais alors,

A travers ces sanglots elle se découvrait encore la force d'aimer. La douceur la submergea, la tendresse l'engloutit. Elle n'allait nulle part sous le soleil, elle n'avait personne sous le soleil, et pourtant elle avait l'impression que quelqu'un l'attendait, quelque part, un jour [...] Elle se mit à courir [...] Peut-être qu'au tournant de cette rue, il y avait une épaule où dormir, une maison pour se reposer longtemps, reprendre une à une toutes ces années. La douceur l'étreignit comme un sanglot. Elle courut, courut encore plus vite et disparut au tournant de la rue. (p. 152)

Il y a donc une lueur d'espoir qui apparaît à la fin du roman, mais cela n'efface pas l'impression d'un climat général de désespoir, de résignation et de pessimisme. On retrouve une atmosphère semblable dans le roman La Femme de Loth de Monique Bosco.

Monique Bosco

A la fin de La Femme de Loth, l'héroïne finit par accepter la vie et même par s'affirmer un peu en décidant de ne pas se suicider. Mais accepter de vivre, chez les protagonistes de cet auteur, n'est pas nécessairement affirmer la joie de vivre. Ainsi Hélène va tout simplement continuer de vivre ou plutôt de survivre, à sa façon fataliste et un peu déprimante. Il en est de même d'un autre personnage de l'auteur, Rachel, dans Un Amour maladroit. A la fin de ce roman, la femme cherche seulement à reprendre sa place dans la vie anonyme, en acceptant la discipline du travail quotidiennement accompli:

Dans la glace, j'accepte que mon reflet me paraisse enfin familier et inévitable. Je n'espère plus de transformations miraculeuses pour mon visage. Je me reconnais enfin:

une parmi tant d'autres, ni meilleure ni pire. Avec une pitié attendrie et résignée, j'accueille dans ce miroir l'image fragile et vulnérable. (p. 213)

La découverte de soi chez Rachel, ainsi que chez d'autres personnages de Monique Bosco, est plutôt une forme de résignation; la femme ne se révoltera plus, elle se contentera de s'habituer à vivre avec elle-même.

Anne Hébert

Parmi les oeuvres d'Anne Hébert on a abordé seulement le roman Les Enfants du sabbat. Dans cet ouvrage, la protagoniste Soeur Julie se retrouve en se libérant de son habit d'humiliation et en entrant dans le monde profane. Elle s'échappe en même temps de la cabane de la montagne de B... pour se rendre auprès du "jeune homme, grand et sec, vêtu d'un long manteau noir, étriqué, un feutre enfoncé sur les yeux" (p. 187), qui l'attend dans la rue, dans la neige fraîchement tombée aux reflets bleus, sous le ciel plein d'étoiles⁶. Le roman se termine dans le calme sur ce rendez-vous mystérieux par lequel Soeur Julie entre dans le monde de tous les jours, devenue enfin elle-même.

Qu'en est-il des autres femmes-protagonistes québécoises qui ont été considérées dans ce tour d'horizon du roman féminin canadien

⁶C'est le troisième roman parmi ceux que l'on a considérés où l'image des étoiles apparaît à la fin du récit. On retrouve en effet cette image à la fin de Bear (de Marian Engel) ainsi qu'à la fin de The Book of Eve (de Constance Beresford-Howe).

depuis 1960? Celles de Suzanne Paradis semblent préférer rester dans leur monde quelque peu flou au lieu d'en sortir pour s'affirmer dans une réalité présente. Ainsi Emmanuelle d'Emmanuelle en noir se perd dans le souvenir de son amour incestueux et dans la poésie au moyen de laquelle elle essaie d'exprimer cet amour. A l'opposé, Laure Clouet, héroïne du roman éponyme d'Adrienne Choquette, sort enfin du monde fermé sur lui-même où elle a vécu si longtemps, pour participer davantage à la vie de tous les jours. Laure affirme la vie en se découvrant et sa découverte de soi est surtout la découverte en soi de la vie. De petits changements chez cette ancienne "vieille fille" sont le témoignage d'un éveil à la vie. Laure a "l'air d'une lampe dont on aurait renouvelé l'huile ..." (p. 119). C'est la vie qui l'illumine et qui la réchauffe. Dans le roman, l'auteur éclaire le lecteur sur le sens et les sources de la renaissance de son personnage:

Mais où était le témoin d'un lent réveil? Comment d'abord ce réveil s'était-il fait? Un jour sans doute, le jeune couple de Sherbrooke s'en vanterait: "C'est grâce à nous, à notre jeunesse"... devant une Laure Clouet triomphant enfin de ses folles paniques. Mais leur jeunesse et leur amour n'auraient été que le prisme à travers lequel Laure contemplait ses propres incendies intérieures. Chaque être est pour chaque être un prétexte à vivre ou à mourir, mais la vie et la mort étaient déjà dans la main qui s'ouvre ou se referme.
(p. 125-126)

Comme l'a noté René Dionne dans son article sur ce livre d'Adrienne Choquette⁷, l'auteur ne dit rien sur la vie future de Laure Clouet, et "c'est normal. Laure ignore ce qui l'attend; elle pressent seulement, elle qui ne peut imaginer demain qu'en contraste avec autrefois, que son affranchissement n'implique pas nécessairement la liberté souhaitée et que sa vie future [...] reste à apprivoiser." (p. 24).

Que la vie reste à apprivoiser est un fait qui caractérise l'expérience de la plupart des héroïnes du roman féminin canadien depuis 1960. Malgré les tentatives de réalisation de soi aboutissant plus ou moins à l'échec (comme celles des personnages de Diane Giguère) et malgré les tentatives qui ne sont que partiellement réussies (comme celles de Minn dans The Honeyman Festival de Marian Engel ou de Stacey dans Ta Maison est en feu de Margaret Laurence), l'expérience de la découverte et de la réalisation de soi est dans la plupart des cas, une issue satisfaisante. Bon nombre de femmes-protagonistes parviennent à réaliser leur moi, si longtemps supprimé par les circonstances opprimantes d'une situation ingrate de la vie. Elles s'affirment en assumant une vie qui leur permet de s'épanouir comme individus confiants en eux-mêmes. Mais découvrir son moi n'est pas toujours une expérience pleine de joie; au contraire, c'est souvent une épreuve difficile, tantôt décevante, tantôt isolante. Claire (des Oranges d'Israël et du Sentier de la louve de Michelle Guérin) par exemple, découvre un moi

⁷"Laure Clouet, ou la fin d'un tombeau de rois," dans Les Lettres québécoises, no 4, novembre 1976, p. 22-25.

souvent peu sympathique et Willy (de A Population of One de Constance Beresford-Howe) découvre sa nature fondamentalement solitaire. Pour d'autres femmes, réaliser leur moi les oblige à s'éloigner de la famille ou du milieu familial, expérience qui est souvent pénible. Mais si elle n'est pas toujours joyeuse, la découverte de soi est enrichissante. Elle donne à la femme une nouvelle vision du monde et de sa place dans le monde. Cette vision est, dans un nombre surprenant de cas, caractérisée par un esprit réaliste et un optimisme raisonnable. La femme affronte les faits de la réalité et de son être avec bon espoir mais aussi en gardant les pieds sur terre. C'est ainsi qu'elle espère vivre au mieux la liberté, l'indépendance et l'amour vers quoi sa quête l'a menée et accomplir le moi découvert par le processus de la réalisation de soi.

CONCLUSION

C'est sur une note d'optimisme modéré par un esprit réaliste et raisonnable, que s'achève le processus de la découverte de soi tel qu'il apparaît dans le roman féminin canadien des vingt dernières années. Cet optimisme est, selon Gabrielle Poulin¹, ce qui distingue les romans féminins des romans masculins de nos jours, du moins au Québec. La nouvelle génération des romanciers est pessimiste, explique Gabrielle Poulin (p. 347):

[...] à l'instar des héros de Beaulieu, [les romanciers] ne croient plus au progrès et s'abandonnent au démon de la métamorphose. Le passé, le présent et l'avenir, le réel et le rêve, l'amante, l'épouse, la fille et la mère tournent en rond dans le pays et dans les livres. Quand le roman s'achève, le romancier-narrateur-héros retombe dans le gouffre de sa solitude et de sa soif; le pays et la femme s'effacent comme des mirages que les mots vainement ont tenté d'atteindre et de reconquérir. (p. 347-8)

D'après le critique, les héros des romans masculins québécois sont devenus des déserteurs (p. 348); ils fuient vers l'arrière, vers l'enfance, désertant la vie adulte et les responsabilités familiales, sociales et politiques:

En s'enfermant dans le monde de sa chimère, le romancier, dans bien des cas, a coupé les amarres qui retenaient les lecteurs autour de lui; le vide s'est créé insensiblement. Enchaîné dans sa solitude [...] il ne fait rien pour les retenir. (p. 348)

¹Gabrielle Poulin, "Romans québécois féminins des années '70; La femme et le pays toujours futurs", dans Relations, no 421, décembre 1976, p. 347-350.

On ne dirait certes pas la même chose des romancières qui; plus que jamais, retiennent l'attention du lecteur contemporain. Les romancières, "fui-ent-elles, elles aussi le réel, le présent?" demande Gabrielle Poulin dans son article (p. 348). "Sont-elles solitaires, déçues, désespérées? Poursuivent-elles une chimère; un objectif concret et possible, réalisable?" Le témoignage de la présente étude vient appuyer la constatation du critique, à savoir, que les romancières sont,

aux antipodes de cet univers noir et fataliste
[des hommes] [...] dans ce monde des possibles.
Elles écrivent, comme l'on enfante, l'univers de
leur corps; elles découvrent avec ravissement ce
monde neuf qui les attend et qui naîtra d'elles
et avec elles. Adam a vécu, il a péché, il déses-
père. Eve travaille dans l'ombre à préparer l'ère
nouvelle, la patrie future [...] de chair et de
sang, la patrie de son corps reconquis, de son
identité reconnue, de sa fidélité dans la liberté.
(p. 350)

Comme le montre l'étude qui s'achève ici, l'expérience de la découverte de soi dans le roman féminin canadien a, dans la plupart des cas, des conséquences favorables: la femme quitte sa situation de vie oppressive et s'affirme en assumant une vie qui lui permet de s'épanouir comme une personne confiante en elle-même. Il y a des exceptions bien sûr; quelques tentatives de découverte et de réalisation de soi ne sont que partiellement réussies, d'autres sont plus ou moins des échecs. Mais il est difficile, voire impossible dans un sujet comme celui-ci, de tirer une seule et simple conclusion qui soit facile à formuler. D'ailleurs, la réponse à la question: Est-ce que la femme-protagoniste se découvre? ne touche en fait qu'une partie du travail. Le propos original de l'enquête était l'étude de l'idée de la découverte de soi dans le roman

féminin canadien depuis 1960, et cette idée se relie à des aspects de l'écriture féminine contemporaine au Canada. Dans ses formes différentes et ses fonds divers, l'expérience de la découverte de soi impose aux oeuvres romanesques une structure; l'idée en question devient dans les romans un facteur unifiant auquel bien des aspects peuvent être associés. Ainsi la présence dans un roman, d'une quête, d'un "agent provocateur", d'un élément catalytique, d'un retour sur le passé, d'une évocation de l'enfance et/ou des rapports avec les parents ou l'amant etc., se rattache au processus de la découverte et de la réalisation de soi tel qu'on a tenté de l'exposer dans les cinq chapitres de la thèse.

La présence de l'idée de la découverte de soi dans les romans écrits par des femmes au Québec et au Canada anglais a également permis de faire des comparaisons et d'établir des parallèles tout au long de l'étude. Ainsi, en étudiant les situations des différentes héroïnes, on a vu que les ouvrages canadiens-anglais portent plus d'attention que les ouvrages québécois au cadre physique, extérieur ou concret où se déroule l'action romanesque. Il y a dans les oeuvres des romancières canadiennes-anglaises plus de détails portant sur la "situation" (métier, domicile etc.,) de la protagoniste. Ces détails semblent moins importants dans le roman féminin québécois où l'action romanesque se déroule souvent dans un espace indéfini, caractérisé par une atmosphère plus abstraite que concrète, voire irréelle, onirique. Tout semble se passer dans l'esprit de la femme qui révèle au lecteur sa vision — forcément subjective — du monde. On retrouve aussi ce "monologue intérieur" dans le roman féminin canadien-anglais, bien sûr, mais il y semble moins accablant, moins claustrophobique, moins

frénétique. Cette première différence fondamentale en provoque d'autres. Aussi le corps, ce côté "concret et physique" de l'être humain, a-t-il un rôle différent dans le roman féminin canadien-anglais que dans le roman québécois. Chez plusieurs héroïnes canadiennes-anglaises, la découverte de soi se manifeste par la perte de poids, phénomène que l'on ne retrouve pas dans les romans québécois. De la même façon, la mort semble plus "naturelle", plus "normale" ou quotidienne, dans le roman féminin canadien-anglais que dans le roman québécois. Dans le premier, il s'agit tout "simplement" de mort par causes naturelles — une crise cardiaque par exemple — tandis que dans le second, il est question de suicide, de meurtre ou de mort violente. On fait une observation semblable au sujet de l'amour. Dans le roman canadien-anglais, l'amour prend sa forme usuelle, l'amour entre l'homme et la femme; dans le roman québécois on a plus souvent trouvé l'amour homosexuel et l'amour incestueux. Par suite de cette tendance pour le "concret", dans le roman féminin canadien-anglais, la "quête" y est le plus souvent un voyage, c'est-à-dire une quête concrète. A l'opposé, dans le roman féminin québécois, la quête tend à être plus abstraite ou intérieure. Dans ce dernier aussi, la magie, l'occulte, le surnaturel, l'inexpliqué viennent prendre une place importante, souvent solennelle tandis que dans le roman canadien-anglais, ces éléments sont présentés dans un esprit humoristique ou ironique, ce qui enlève le sérieux du sujet.

Or, comme il est vrai de toute observation générale (comme celles qui précèdent), il y a toujours des exceptions. Ainsi les romans de Michelle Guérin par exemple, sont bien ancrés dans un réel quotidien tandis que le

roman Faire surface de Margaret Atwood, montre les traits d'onirisme, de mystère et d'irréel qu'on a retrouvés surtout dans les romans féminins québécois. Je serais la première à signaler le fait des exceptions et à admettre le besoin d'atténuer les affirmations, ce qui me ramène à la difficulté de tirer des conclusions claires et nettes de cette étude. Car si la découverte de soi est réussie dans la plupart des romans qui ont été analysés, elle échoue néanmoins dans quelques-uns. Et si le roman féminin canadien en général envisage avec optimisme l'avenir de la femme qui s'est découverte, il reste quand même des problèmes à résoudre. La question qui se pose maintenant et à laquelle les romans féminins des vingt années à venir doivent répondre, est: comment la femme vivra-t-elle son nouveau moi dans la réalité présente, dans le monde tel qu'il est, et par rapport à l'homme? Le roman féminin canadien postérieur à 1960 a traité une étape importante, celle où la femme lutte contre les forces opprimantes de l'ordre établi et découvre au fond d'elle-même son moi authentique. Ce dernier a maintenant besoin d'une situation de vie structurée selon ses propres exigences. Il reste à savoir ce qui va arriver à la femme qui s'aventure avec son nouveau moi dans le monde réel. Quel sera le sort des femmes comme Salomé², partie en Europe y poursuivre ses études; Sarah³, arrivée à Montréal pour recommencer sa vie à zéro; Willy⁴, emménageant dans une grande maison

² Lettres au Surhomme et Le Miroir de Salomé d'Andrée Maillet.

³ Sarah Bastard's Notebook de Marian Engel.

⁴ A Population of One de Constance Beresford-Howe.

où elle vivra toute seule; Morag⁵, vivant toute seule aussi, dans une cabane à côté d'une rivière; Hélène⁶, passant ses vacances à Venise; Joan⁷, séjournant en Italie; Claire⁸, retournant à sa famille et à sa maison; Soeur Julie⁹, sortant du couvent; Soeur Mary Rose¹⁰, entrant au couvent; Del¹¹, Eva¹², Marian¹³, Laure¹⁴, Céline¹⁵...? Ces héroïnes ont surmonté des situations nuisibles au moi authentique, mais après cette étape "négative" où elles devaient détruire une situation désagréable, vient l'étape "positive" où elles vont construire une situation convenable au nouveau moi mis à jour par le processus de la découverte de soi. Ce sera la tâche des romans féminins canadiens des vingt années à venir de fournir les modèles d'un nouvel ordre de choses — d'une "patrie future", selon l'expression de Gabrielle Poulin — où le processus de la découverte de soi puisse porter ses fruits. L'autre souci des romancières canadiennes, sera

⁵The Diviners de Margaret Laurence.

⁶La Femme de Loth de Monique Bosco.

⁷Lady Oracle de Margaret Atwood.

⁸Les Oranges d'Israël, Le Sentier de la louve de Michelle Guérin.

⁹Les Enfants du sabbat d'Anne Hébert.

¹⁰The Glassy Sea de Marian Engel.

¹¹Lives of Girls and Women d'Alice Munro.

¹²The Book of Eve de Constance Beresford-Howe.

¹³The Edible Woman de Margaret Atwood.

¹⁴Laure Clouet d'Adrienne Choquette.

¹⁵Le Temps des jeux de Diane Giguère.

le langage; on peut s'attendre à ce qu'elles poursuivent leur recherche d'un langage propre à la femme, d'une "écriture féminine" dont les caractéristiques et les orientations ont été signalées au tout début de l'enquête. L'idée de la découverte de soi est le point de départ pour l'étude d'autres idées dans le roman féminin canadien après 1980.



BIBLIOGRAPHIE

ROMANS FEMININS CANADIENS POSTERIEURS A 1960

OUVRAGES CITES ET/OU CONSULTES¹

ATWOOD, Margaret, The Edible Woman, (1969), Toronto, McClelland and Stewart, (NCL no 93), 1973, 281 p.

-----, Surfacing, (1973); 1^{re} édition traduite par Marie-France Girod sous le titre Faire surface, Paris, Bernard Grasset, 1978, 229 p.

-----, Lady Oracle, (1976), Toronto, McClelland and Stewart, Bantam Ltd. Seal Books, 1977, 345 p.

-----, Dancing Girls (and other stories), Toronto, McClelland and Stewart, 1977, 254 p.

BERESFORD-HOWE, Constance, The Book of Eve, (1973), New York, Avon Books, 1975, 191 p.

-----, A Population of One, Toronto, Macmillan, 1977, 201 p.

BERSIANIK, Louky, L'Euguélionne, Montréal, La Presse, 1976, 399 p.

BLAIS, Marie-Claire, La Belle bête, Québec, Institut Littéraire du Québec, 1959, 214 p.

-----, Tête blanche, Québec, Institut Littéraire du Québec, 1960, 205 p.

-----, Une Saison dans la vie d'Emmanuel, Montréal, Editions du Jour, 1962, 128 p.

-----, L'Insoumise, Montréal, Editions du Jour, 1966, 126 p.

-----, Manuscrits de Pauline Archange, Montréal, Editions du Jour, 1968, 127 p.

-----, Vivre! Vivre!, Montréal, Editions du Jour, 1969, 170 p.

¹ Lorsque j'ai utilisé une édition récente d'un roman, j'indique l'année de la première parution de l'ouvrage entre parenthèses et après le titre.

- , Les Apparences, Montréal, Editions du Jour, 1970, 202 p.
- , Le Loup, Montréal, Editions du Jour, 1972, 243 p.
- , Une Liaison parisienne, Montréal, Stanké-Quinze, 1975, 175 p.
- , Les Nuits de l'Underground, Montréal, Stanké, 1978, 267 p.
- BOSCO, Monique, Un Amour maladroit, Paris, Gallimard, 1961, 213 p.
- , La Femme de Loth, Paris, Robert Laffont, 1970, 281 p.
- , New Médée, Montréal, L'Actuelle, 1974, 149 p.
- BROSSARD, Nicole, Un Livre, Montréal, Editions du Jour, 1970, 99 p.
- , Sold out, Montréal, Editions du Jour, 1973, 114 p.
- , French Kiss, étreinte exploration, Editions du Jour, 1974, 151 p.
- CHOQUETTE, Adrienne, Laure Clouet, Québec, Institut Littéraire du Québec, 1961, 135 p.
- ENGEL, Marion, Sarah Bastard's Notebook (No Clouds of Glory!), 1968), Don Mills, "Paperjacks", General Publishing Company Ltd., 1974, 181 p.
- , The Honeyman Festival, Toronto, Anansi, 1970, 131 p.
- , Monodromos, Toronto, Anansi, 1973, 250 p. (Connu sous le titre One Way Street maintenant).
- , Joanne, Don Mills, "Paperjacks", General Publishing Company Ltd., 1975, 134 p.
- , Inside the Easter Egg, Toronto, Anansi, 1975, 172 p.
- , Bear, Toronto, McClelland and Stewart, 1976, 141 p.
- , The Glassy Sea, Toronto, McClelland and Stewart, 1978, 167 p.
- FRASER, Sylvia, Pandora, Toronto, McClelland and Stewart, 1972, 255 p.
- , The Candy Factory, Toronto, McClelland and Stewart, 1975, 294 p.
- , A Casual Affair, Toronto, McClelland and Stewart, 1978, 287 p.

GALLANT, Mavis, My Heart is Broken (stories), New York, Random House, 1964, 273 p.

-----, A Fairly Good Time, New York, Random House, 1970, 308 p. S

-----, The Pegnitz Junction (stories), New York, Random House, 1973, 193 p.

-----, The End of the World (and other stories), Toronto, McClelland and Stewart, 1974, 167 p.

GIGUERE, Diane, Le Temps des jeux, Montréal, Cercle du Livre de France, 1961, 202 p.

-----, L'eau est profonde, Montréal, Cercle du Livre de France, 1965, 141 p.

GUERIN, Michelle, Les Oranges d'Israël, Montréal, Cercle du Livre de France, 1972, 164 p.

-----, Le Sentier de la louve, Montréal, Cercle du Livre de France, 1973, 182 p.

-----, Le Ruban de moebius (nouvelles), Montréal, Cercle du Livre de France, 1974, 153 p.

-----, Onyx, Montréal, Pierre Tisseyre, 1975, 186 p.

HEBERT, Anne, Kamouraska, Paris, Editions du Seuil, 1970, 249 p.

-----, Les Enfants du sabbat, Paris, Editions du Seuil, 1975, 186 p.

LAURENCE, Margaret, The Stone Angel, (1965); 1^{re} édition traduite par Claire Martin sous le titre L'Ange de pierre, Montréal, Pierre Tisseyre, 1976, 342 p.

-----, A Jest of God, (1966), Toronto, McClelland and Stewart (NCL no 111), 1974, 202 p.

-----, The Fire Dwellers, (1969); 1^{re} édition traduite par Rosine Fitzgerald sous le titre Ta Maison est en feu, Montréal, HMH, 1971, 318 p.

-----, A Bird in the House (stories), Toronto, McClelland and Stewart, 1970, 207 p.

- , The Diviners, (1974), Toronto, Bantam Books, 1974, 467 p.
- , Heart of a Stranger, Toronto, McClelland and Stewart, 1976, 221 p.
- MAHEUX-FORCIER, Louise, Amadou, Montréal, Cercle du Livre de France, (Editions de Poche), 1963, 157 p.
- , L'Ile joyeuse, Montréal, Cercle du Livre de France, 1964, 171 p.
- , Une Forêt pour Zoé, Montréal, Cercle du Livre de France, 1969, 203 p.
- , Paroles et musique, Montréal, Cercle du Livre de France, 1973, 167 p.
- , Appassionata, Montréal, Cercle du Livre de France, 1978, 160 p.
- MAILHOT, Michèle, Dis-moi que je vis, Montréal, Cercle du Livre de France, 1964, 159 p.
- , Le Portique, Montréal, Cercle du Livre de France, 1967, 133 p.
- , Le fou de la reine, Montréal, Editions du Jour, 1969, 126 p.
- , Veillez agréer, Montréal, La Presse, 1975, 145 p.
- MALLET, Andrée, Les Remparts de Québec, Montréal, Editions du Jour, 1964, 185 p.
- , Le Bois pourri, Montréal, Actuelle, 1971, 133 p.
- , Le Doux mal, Montréal, Actuelle, 1972, 206 p.
- , A la mémoire d'un héros, Montréal, La Presse, 1975, 165 p.
- , Lettres au Surhomme (vol. 1), Montréal, La Presse, 1976, 221 p.
- , Le Miroir de Salomé (Lettres au Surhomme, vol. 2), Montréal, La Presse, 1977, 234 p.
- MARTIN, Claire, Doux-amer, Montréal, Cercle du Livre de France, 1960, 192 p.
- , Quand j'aurai payé ton visage, Montréal, Cercle du Livre de France, 1962, 187 p.
- , Dans un gant de fer, Montréal, Cercle du Livre de France, 1965, 209 p.

- , La Joue droite, Montréal, Cercle du Livre de France, 1966, 209 p.
- , Les Morts, Montréal, Cercle du Livre de France, 1970, 152 p.
- : MUNRO, Alice, Dance of the Happy Shades, Toronto, Ryerson Press, 1968, 224 p.
- , Lives of Girls and Women, (1971), Toronto, The New American Library of Canada Ltd., "Signet", 1974, 211 p.
- , Something I've Been Meaning to Tell You, Toronto, McGraw-Hill Ryerson, 1974, 246 p.
- , Who Do You Think You Are?, Toronto, Macmillan, 1978, 206 p.
- PARADIS, Suzanne, Emmanuelle en noir, Québec, Garneau, 1971, 177 p.
- , Quand la terre était toujours jeune, Québec, Garneau, 1974, 143 p.
- , L'été sera chaud, Québec, Garneau, 1975, 210 p.
- ROY, Gabrielle, La Route d'Altamont, Montréal, HMH, 1966, 261 p.
- , Un Jardin au bout du monde, Montréal, Beauchemin, 1975, 217 p.
- RULE, Jane, The Desert of the Heart, Toronto, Macmillan, 1964, 254 p.
- , This is not for you, New York, McCall, 1970, 284 p.
- , Against the Season, New York, McCall, 1971, 218 p.
- , Theme for Diverse Instruments, Vancouver, Talonbooks, 1975, 185 p.
- , The Young in One Another's Arms, Toronto, Doubleday, 1977, 204 p.
- SHIELDS, Carol, Small Ceremonies, Toronto, McGraw-Hill Ryerson, 1976, 179 p.
- , The Box Garden, Toronto, McGraw-Hill Ryerson, 1977, 213 p.
- THOMAS, Audrey, Mrs. Blood, Vancouver, Talonbooks, 1970, 220 p.
- , Songs my mother taught me, Vancouver, Talonbooks, 1973, 232 p.
- , Blown Figures, Vancouver, Talonbooks, 1974, 547 p.
- , Ladies and Escorts, Toronto, Oberon, 1977, 159 p.
- WISEMAN, Adele, Crackpot, Toronto, McClelland and Stewart, 1974, 304 p.

LIVRES ET PERIODIQUES
CONSULTES ET/OU CITES

ATWOOD, Margaret, Survival, Toronto, Anansi, 1972, 287 p.

BAILEY, Nancy, "Margaret Laurence, Carl Jung and the Manawaka Women", dans Studies in Canadian Literature, vol. II, 1977, p. 307-321.

BLONDIN, Jean-Guy, "Aux Sources de la rêverie poétique chez Louise Maheux-Forcier", dans Livres et auteurs québécois, 1971, p. 295-304.

BROCHU, André, L'instance critique 1961-73, Ottawa, Lemeac, 1974, 375 p.

BROWN, Russel, "Beyond Sacrifice", dans Journal of Canadian Fiction, vol. IV, no 4, p. 158-162.

-----, "The Canadian Eve", dans Journal of Canadian Fiction, vol. III, no 3, 1974, p. 89-93.

CHATILLON, Pierre, "Marie-Claire Blais telle qu'en elle-même", dans Livres et auteurs canadiens, 1968, p. 241-245.

CHESLER, Phyllis, Women and Madness, New York, Doubleday, 1972, 359 p.
Traduit par J.P. Cottureau sous le titre Les Femmes et la Folie, Paris, Payot, 1975, 262 p.

CODERRE, Annette-E, The Changing Role of Women in the French Canadian and English Canadian Novel, Thèse de maîtrise, Université de Sherbrooke, 1968, 129 p.

DE'BEAUVOIR, Simone, Le Deuxième sexe, Paris, Gallimard, 1949, 395 p.

DIONNE, René, "Laure Clouet ou la fin d'un tombeau de rois", dans Les Lettres québécoises, no 4, novembre 1976, p. 22-25.

FALARDEAU, Jean-Charles, Notre société et son roman, Montréal, Editions HMH, 1967, 234 p.

-----, Roots and Values, Toronto, University of Toronto Press, 1961, 62 p.

FERAL, Josette, "Du texte au sujet: Conditions pour une écriture et un discours au féminin", à paraître aux Editions de l'Université d'Ottawa.

- FORSYTHE, Louise, "The Novels of Nicole Brossard: An Active Voice", dans Room of One's Own, vol. IV, no 1-2, 1978, p. 30-38.
- FRIDAY, Nancy, My Mother My Self, New York, Dell, 1977, 475 p. Traduit de l'anglais par Théo Carlier sous le titre Ma mère, mon miroir à Paris aux éditions Robert Laffont, 1979, 416 p.
- GAGNON, Mona-Josée, Les Femmes vues par le Québec des hommes: 30 ans d'histoire des idéologies 1940-70, Montréal, Editions du Jour, 1974, 159 p.
- GOTTLIEB, Lois, C. and Keitner, Wendy, "Demeter's Daughters, The Mother - Daughter Motif in Fiction by Canadian Women", dans Atlantis, vol. III, no 1, printemps 1977, p. 131-142.
- HESSE, Marta Grudrun, "Viper's Tangles: A Comparative Study of Claire Martin's Dans un gant de fer and La joue droite and Percy Janes' House of Hate", dans Journal of Canadian Fiction, vol. III, no 2, 1974, p. 77-81.
- (ed.), Women in Canadian Literature, Ottawa, Borealis Press, 1976, 287 p.
- JONES, D.G., Butterfly on Rock, Toronto, University of Toronto Press, 1971, 197 p.
- LAMY, Suzanne, "Voyage autour d'une écriture" à paraître aux Editions de l'Université d'Ottawa.
- LE MOYNE, Jean, Convergences (essais), Montréal, HMH, 1961, 324 p.
- MALLINSON, Jean, "The Double in Twentieth Century Women's Poetry", dans Atlantis, vol. II, no 2, printemps 1977, p. 95-110.
- MARCOTTE, Gilles, Le Roman à L'imparfait, Montréal, La Presse, 1976, 194 p.
- , Présence de la critique, Montréal, HMH, 1966, 254 p.
- MATHESON, Gwen, (ed.), Women in the Canadian Mosaic, Toronto, Peter Martin Associate Ltd., 1976, 353 p.
- McLAY, Catherine, "The Divided Self: Theme and Pattern in Margaret Atwood's Surfacing", dans Journal of Canadian Fiction, vol. IV, no 1, 1975, p. 82-96.
- McCLUNG, M.G., Women in Canadian Literature, Women in Canadian Life Series, Toronto, Fitzhenry and Whiteside Ltd., 1977, 96 p.

MCCULLOUGH, Elizabeth, (ed.), The Role of Women in Canadian Literature, (Themes in Canadian Literature), Toronto, Macmillan, 1975, 120 p.

McMULLEN, Lorraine, "Woman as Hero; Images of Women in Canadian Literature", dans Atlantis, vol. II, no 2, printemps 1977, p. 134-142.

MITCHAM, Allison, "The Canadian Matriarch: A study in Contemporary French and English Canadian Fiction", dans La Revue de l'Université de Moncton, vol. VII, no 1, janvier 1974, p. 37-42.

MOEURS, Ellen, Literary Women, New York, Doubleday, 1976, 336 p.

MOISAN, Clément, "Ecriture et errance dans les poésies de Gwendolyn MacEwen et Nicole Brossard", dans Revue Canadienne de littérature comparée, vol. II, no 1, hiver 1975, p. 72-92.

MOSS, John, Patterns of Isolation in English Canadian Fiction, Toronto, McClelland and Stewart, 1974, 256 p.

-----, Sex and Violence in the Canadian Novel: The Ancestral Present, Toronto, McClelland and Stewart, 1977, 326 p.

MORLEY, Patricia, "Multiple Surfaces", dans Journal of Canadian Fiction, vol. I, no 4, 1972, p. 99-100.

NEW, William H., Articulating West: Essays on Purpose and Form in Modern Canadian Literature, Toronto, New Press, 1972, 282 p.

NORTHEY, Margot, The Haunted Wilderness: The Gothic and Grotesque in Canadian Fiction, Toronto, University of Toronto Press, 1976, 131 p.

ORANGE, John, "Munro's Magic Weave", dans Journal of Canadian Fiction, vol. IV, no 1, 1975, p. 194-196.

PARADIS, Suzanne, Femme fictive femme réelle, Québec, Garneau, 1966, 330 p.

PARKER, Douglas H., "Memories of My Own Patterns: Levels of Reality in The Honeyman Festival", dans Journal of Canadian Fiction, vol. IV, no 3, p. 111-116.

POKORNY, Amy, "Deux Imaginations québécoises Juste à côté d'elle (Marie-Christine Deyglum) Jeu de clefs (Claire de Lamirande)", dans Journal of Canadian Fiction, vol. IV, no 1, p. 184-186.

-----, "Un Cercle de Cinq: French Kiss étreinte exploration", dans Journal of Canadian Fiction, vol. IV, no 3, p. 183-185.

- POLL-WATTS, Irene, "L'oeuvre blasienne", dans Journal of Canadian Fiction, vol. I, no 3, p. 80-81.
- PONTAUT, Alain, "Le Roman féminin", dans Histoire de la littérature française du Québec, Pierre de Grandpré (ed.), Montréal, Beauchemin, 1967-1969, t. IV, p. 124-127.
- POULIN, Gabrielle, "Qui sont Les Enfants du Sabbat?", dans Les Lettres québécoises, vol. I, no 1, mars 1976, p. 4-6.
- , "Romans québécois de 1975; Des Femmes racontent et se racontent", dans Relations, no 414, avril 1976, p. 125-127.
- , "Romans québécois féminins des années '70: La Femme et le pays toujours futurs", dans Relations, no 421, décembre 1976, p. 347-350.
- , "Le Miroir de Salomé, Tour d'ivoire ou Tour de Babel?", dans Les Lettres québécoises, no 10, avril 1978, p. 5-8.
- , "Saphisme, Mystique et Littérature, Les Nuits de l'Underground de Marie-Claire Blais", dans Les Lettres québécoises, no 12, novembre 1978, p. 6-8.
- RACINE, Claude, L'Anticlericalisme dans le roman québécois 1940-1965, Montréal, HMH, 1972, 233 p.
- RASPORICH, Beverly J., "Childwomen and Primitives in the Fiction of Alice Munro", dans Atlantis, vol. I, no 2, p. 4-14.
- RENAUD, André, "L'héroïne du roman canadien-français et l'expérience de l'amour", dans Le Roman canadien-français, Archives des lettres canadiennes, t. III, Montréal, Fides, 1964, p. 183-196.
- RUBINGER, Catherine, "Two Related Solitudes: Canadian Novels in French and English", dans The Journal of Commonwealth Literature, no. 3, juillet 1967, p. 49-57.
- SAINTE-MARIE ELEUTHERE, Soeur, La Mère dans le roman canadien-français, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1964, 214 p.
- SCOTT, Andrew, Margaret Atwood: A Critical Appreciation, Thèse de maîtrise, Université du Nouveau-Brunswick, 1975, 218 p.
- SMART, Patricia, "Voices of Commitment and Discovery: Women Writers in Québec", dans Room of One's Own: A Feminist Journal of Literature and Criticism, vol. IV, no 1-2, 1978, p. 7-17.
- STEPHENSON, Marylee (ed.), Women in Canada, Don Mills, General Publishing Company Ltd., 1977, 368 p.

- SUTHERLAND, Ronald, Second Image, Toronto, New Press, 1971, 189 p.
- , The New Hero, Toronto, Macmillan, 1977, 118 p.
- SWINGWOOD, Allan, The Novel and Revolution, Toronto, Macmillan, 1975, 288 p.
- SYMONS, Scott, "The Canadian Bestiary: Ongoing Literary Depravity", dans The West Coast Review, janvier 1977, p. 3-16.
- TASSIE, J.S., "La Société à travers le roman canadien-français", dans Le Roman canadien-français, Archives des lettres canadiennes, t. III, Montréal, Fides, 1964, p. 153-164.
- THOMAS, Clara, "Happily Ever After: Canadian Women in Fiction and Fact", dans Canadian Literature, no 34, automne 1976, p. 43-53.
- , "Crusoe and the Precious Kingdom: Fables of our Literature", dans Journal of Canadian Fiction, vol. I, no 2, 1972, p. 58-64.
- , "Woman Invincible", dans Journal of Canadian Fiction, vol. I, no 4, 1972, p. 95-97.
- THOMPSON, Anne, "The Wilderness of Pride: Form and Image in the Stone Angel", dans Journal of Canadian Fiction, vol. IV, no 3, p. 95-110.
- TISDALL, Douglas Michael, The Not Unsimilar Face: A Comparative Study of the Influence of Culture, Religion and Locale on French-Canadian and English-Canadian Poetry, Thèse de doctorat, Université de Toronto, 1971, 368 p.
- URBAS, Jeanette, Le personnage féminin dans le roman canadien-français de 1940 à 1967, Thèse de doctorat, Université de Toronto, 1971, XI-585 p.
- VILLEMARIE, Yolande, "Pour une parthenogenese de la parole 'hysterique'", dans La Barre du Jour, no 50, hiver 1975, p. 37-44.
- WOODCOCK, George (ed.), The Canadian Novel in the Twentieth Century, Toronto, McClelland and Stewart, 1975, 337 p.
- YVON, Josée, "La Poche des autres", dans La Barre du Jour, no 50, hiver 1975, p. 78-104.
- ZAREMBA, Eve, (ed.), Privilege of Sex; A Century of Canadian Women, Toronto, Anansi, 1974, 173 p.
- ZERAFFA, Michel, Roman et société, Paris, Presses universitaires de France, 1971, 183 p.

Canadian Literature, numéro spécial, "Women and literature",
no 74, automne 1977, 96 p.

Journal of Canadian Fiction, vol. IV, no 3, 1975, 192 p.

La Barre du jour, numéro spécial, "Femme et langage", no 50,
hiver 1975, 123 p.

La Barre du jour, numéro spécial, "Le corps, les mots, l'imaginaire",
no 56-57, mai-août, 1977, 264 p.

Liberté, numéro spécial, "La Femme et l'écriture", vol. XVIII, no 4-5,
juillet-octobre, 1976, 393 p.

Livres et auteurs canadiens, Montréal, Editions Jumonville.

Magazine littéraire, no 134, mars 1978, p. 58-117.

Women Unite! : An Anthology of the Canadian Women's Movement,
Toronto, Canadian Women's Educational Press, 1972, 191 p.

