LES VOIX FÉMININES À TRAVERS LA FICTION DE TROIS AUTEURES QUÉBÉCOISES

LES VOIX FÉMININES À TRAVERS LA FICTION DE TROIS AUTEURES QUÉBÉCOISES:

ANGÉLINE DE MONTBRUN DE LAURE CONAN

BONHEUR D'OCCASION DE GABRIELLE ROY

LE DÉSERT MAUVE DE NICOLE BROSSARD

PAR

MARTINE LOUISE GARAND, B.A. (HONS)

Thèse présentée

à la Faculté des Études Graduées

en vue d'obtenir le grade de

Master of Arts

McMaster University

Avril 1993

© Copyright par Martine Louise Garand, Avril 1993

McMASTER UNIVERSITY LIBRARY

MASTER OF ARTS (1993) McMASTER UNIVERSITY
(French) Hamilton, Ontario

TITRE: Les voix féminines à travers la fiction de trois auteures québécoises:

Angéline de Montbrun de Laure Conan
Bonheur d'occasion de Gabrielle Roy
Le Désert Mauve de Nicole Brossard

AUTEUR: Martine Louise Garand, B.A. (Hons) (McMaster University)

DIRECTRICE DE THÈSE: Professeur Caroline Bayard

NOMBRES DE PAGES: v, 93.

RESUME

La voix des protagonistes féminins des trois romans à l'étude, nous amène à réévaluer nos façons de lire ces romans. À partir de leur corps, de leur espace social et de leur responsabilité face à l'histoire, les personnages féminins mettront en valeur leur voix par rapport au milieu social qui les entoure. C'est à travers leurs paroles que l'on constatera qu'une évolution semble se produire en ce qui concerne leur position d'objet à sujet dans ce monde patriarcal circonscrit de l'espace littéraire de leur époque.

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer mes remerciements sincères à Madame le professeur Caroline Bayard pour son aide, encouragement et patience. Je tiens à la remercier car son appui et ses commentaires critiques, m'ont aidée énormément lors de la réalisation de ce travail. Sa coopération diligente qu'elle a bien voulu m'accorder m'a été d'un très grand aide. Je remercie également les professeurs Maroussia Ahmed et Suzanne Crosta de leurs lectures soigneuses du texte et pour leurs critiques si constructives. Sur un plan plus personel, je suis très reconnaissante à mes parents qui m'ont aidée et encouragée tout au long de ce travail de recherche. Je remercie également de tout mon coeur, Vincent Knudsen qui m'a beaucoup aidée et judicieusement conseillée dans toutes les étapes de mon travail, en plus de m'encourager. J'aimerais dédier cette thèse à mes parents.

TABLES DES MATIÈRES

Introduction 1

Chapitre un (La voix et le corps) 11

Chapitre deux (l'espace social et la voix) 39

Chapitre trois (la responsabilité de ces voix dans leur intertexte) 67

Conclusion 84

Bibliographie 88

Introduction

Les femmes écrivent différemment des hommes car les femmes doivent se situer dans leur passé, le maîtriser et le comprendre afin d'y trouver les éléments fondamentaux de leur identité et les mobiles de leurs actions à travers l'histoire. À travers une oeuvre des les trois auteures québécoises suivantes, c'est-à-dire; Laure Conan, Gabrielle Roy et Nicole Brossard, j'essaierai de voir l'évolution de l'écriture féminine et le cheminement parcouru par chacune des auteures à travers son écriture.

Il est important de comprendre que la voix est la base de ce travail et que c'est par son intermédiaire que mon analyse prendra sa forme. Il s'agira donc de discuter la problématique féminine de ces auteures en s'appuyant sur les travaux théoriques de Luce Irigaray, de Genette, et de Patricia Smart. Il sera intéressant de noter la part de la collectivité, et celle de l'identité personnelle des protagonistes féminins des oeuvres des trois auteures. Avant d'entamer ce travail, je crois qu'il est essentiel de donner une définition au terme de *voix*. En effet, d'après le Petit Robert, la voix est: "L'aspect de l'action verbale dans ses rapports avec le sujet, suivant que l'action est considérée comme accomplie par lui (voix active), ou subie par lui (voix passive)." Il est également important de comprendre, à travers Genette, que le sujet n'est pas nécessairement celui qui accomplit l'action, mais aussi celui (le

même ou un autre) qui la rapporte, et éventuellement tous ceux qui participent, fût-ce passivement, à cette activité narrative.[1] Ce qui m'intéresse ici sera l'importance de l'instance narrative des voix féminines et sa position par rapport à l'histoire.

Laure Conan dans son livre Angéline de Montbrun, donne une voix, une parole aux personnages féminins de son oeuvre. Gabrielle Roy avec Bonheur d'occasion, nous montre la réalité du monde urbain de Montréal. La réalité du cosmopolitisme qui se trouve dans cet espace littéraire, nous amènera à comprendre le rapport aux voix et à la parole de Florentine et de Rose-Anna. J'aurai l'occasion de revenir sur l'importance de leurs voix dans la suite de ce travail. Pour sa part, Nicole Brossard avec son oeuvre Le Désert Mauve, ouvre la porte du féminisme des années 80 où la parole *collective* des femmes commence à prendre conscience de son mutisme antérieur et nous montre ce que c'est que d'écrire en tant que sujet féminin dans un champ identitaire et historique. Il ne faut pas croire que les autres auteures qui l'ont précédée, n'ont rien contribué à ces problématiques, mais percevoir, au contraire, que la lecture de Nicole Brossard commence à nous énoncer une prise de position par rapport à ces problématiques identitaires. Je propose un examen de la question suivante: Soit, quel est le lien qui existe entre ces trois auteures en ce qui concerne la voix et la manière dont les protagonistes s'identifient à leur

---

[1]Gérard Genette. Figures III. Paris: Éditions du Seuil, 1972 p. 226.

parole de femmes à travers l'intermédiaire de leur tissu social et la responsabilité qu'elles ont par rapport à elle?

J'ai divisé cette thèse en trois chapitres afin de répondre à ces questions. Je me concentrerai sur trois aspects pertinents à l'analyse des voix féminines à travers l'histoire. Chacun de ces trois aspects constitue l'argument central de chacun de ces chapitres, et ensemble, ils s'adressent aux questions de la voix et de l'écriture de ces trois auteures. Je propose premièrement une discussion de l'importance de ces voix et du corps des protagonistes qui en sont la source, l'origine et l'ancrage. Deuxièmement, je voudrais discuter l'espace social des oeuvres et l'intertexte présent dans les voix des personnages féminins. Le troisième chapitre, m'amènera à essayer de dessiner le cheminement de la responsabilité de ces voix à travers l'histoire, les questions qu'elles posent et les inflexions qu'elles dessinent dans l'espace littéraire féminin. Il s'agira non seulement de trois générations littéraires qui s'échelonnement du 19e siècle à la fin du 20e siècle, mais aussi, et surtout, de différentes perceptions du temps face à l'histoire. En me concentrant sur la représentation patriarcale de la femme dans la littérature et en m'appuyant sur les traits distinctifs de textes écrits par des femmes, je chercherai à analyser les différences de la voix dans l'écriture, et enfin à établir la différence entre la voix et l'écriture.

Ce que je vais tenter de faire dans le premier chapitre est de justifier la voix par rapport à l'écriture. Il existe plusieurs façons de lire et d'interpréter un texte. Trop souvent les lecteurs ne considèrent pas les significations et les conséquences de leurs lectures et l'importance qu'elles peuvent avoir vis à vis de la représentation de la femme dans le roman et, a fortiori, dans l'espace social qu'elles habitent. Luce Irigaray, considère attentivement les questions qui touchent à la féminité et au langage dans la littérature, et elle conclut que les femmes ont leur propre langage, lié à leur sexualité. Cependant, elle constate aussi que sous la domination patriarcale, ce langage a été refoulé et qu'on lui a nié droit à l'existence. Elle ajoute que la féminité "est un rôle, une image, une valeur, imposés aux femmes dans la littérature par les systèmes de représentation des lecteurs et des critiques."[2] Comme Irigaray, Sarah Kofman se réfère à la psychanalyse quand elle analyse la situation patriarcale et le rôle subordonné de la femme. Dans son oeuvre, L'énigme de la femme, Kofman explique que la raison pour laquelle la femme n'a pas droit à la parole, ou n'occupe pas une place dominante dans la société, ou dans le roman, c'est qu'elle est entourée d'une "aura de mystère, d'un voile imaginaire, projeté sur elle par les hommes. Elle devient, en fait, un objet de crainte pour l'homme qui

---

[2]Luce Irigaray. Ce sexe qui n'en est pas un. Paris: Les éditions de Minuit, 1977 p. 80.

redoute toujours d'être contaminé par elle et, donc, de se montrer impuissant."[3] Est-ce que cette énigme va rendre la femme dominante par rapport à l'homme dans les romans à l'étude? Ceci est une question qui fera l'objet de mon analyse dans le premier chapitre de ce travail.

Dans le deuxième chapitre de cette étude, l'espace social et l'importance que jouent les personnages féminins par rapport à cet espace sera le point central de ce chapitre. Comme le souligne Luce Irigaray, dans la société où nous sommes, la femme découvre son identité. Cela se passe dans les lieux de femmes entre elles et notamment pour commencer à poser clairement leur identité par rapport à l'homme. La femme a besoin d'aller découvrir les termes et directions de cette identité, dans des lieux entre femmes, en sortant d'une situation de marchandise et de rivalité où on l'a toujours placée, en redécouvrant son corps par le biais du corps des autres femmes. (Irigaray, 1981, 61) Les femmes des trois romans à l'étude commencent à faire valoir leurs droits et sortent du silence qui leur a été imposé au cours des années. On décèlera, à travers leurs textes, une progression qui transforme complètement leurs vies individuelles, psychiques et sociales. L'écriture et les personnages qui m'intéressent seront les femmes dont les voix au féminin vont spécifiquement engager ce processus.

---

[3]Sarah Kofman. L'énigme de la femme. Paris: Les éditions de Minuit, 1974 pp. 43-116.

L'existence d'un référent historique et culturel prend parfois la forme d'un intertexte. Ceci guidera aussi le deuxième chapitre. Les travaux de H.G. Ruprecht ont explicitement défini l'intertexte comme: "l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné [soit] un phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation..."[4] Bien sûr, cette dernière va varier selon le cadre linguistique et socio-culturel du lecteur. Mais ce sera précisément en étudiant les voix féminines à travers ces trois auteures que nous comprendrons l'importance de l'intertexte, non seulement pour le décodage des textes, mais aussi face aux schémas de réception que le public et la critique ont développés face à ces dernières. Il est clair que ceci guidera surtout le deuxième et troisième chapitres de cette analyse.

Dans le deuxième chapitre, on verra également que dans les domaines de la vie courante, l'échange verbal est marqué par la situation sociale, le rang et le poids "du destinataire qui se répercutent sur l'énoncé d'une façon particulière."[5] La conception que l'auteur se fait du destinataire de son oeuvre peut être différente, chaque époque et chaque mouvement littéraire se caractérisent par leurs conceptions particulières du lecteur. Il est clair que les

---

[4]H. G. Ruprecht. "Intertextualité" dans: Texte, Revue de critique et de théorie littéraire. no. 2, 1983 pp. 13-22.

[5]Mikhail Bakhtine. Esthétique de la création verbale. Paris: Éditions Gallimard, 1984, p. 304.

trois romans à l'étude possèdent un tissu social différent, donc, qu'ils présentent une certaine vision de l'histoire et une relation particulière avec les responsabilités de leur voix face à l'histoire. Malgré les différences qui s'imposent dans les trois romans, je dois poser la question suivante: est-ce-que malgré les obstacles de leur contexte historico-sociologique, les protagonistes féminins peuvent se comprendre entre elles à l'intérieur du même roman dans leur ascension pour briser le pouvoir patriarcal qui les entoure? J'essaierai de répondre à cette interrogation et de voir les similarités qui existent entre ces trois auteures québécoises.

Il est parfois difficile de garder une distance par rapport aux critiques que l'on utilise. Les théories utilisées dans ce travail seront pertinentes aux questions auxquelles j'essaie de répondre. Dans le premier chapitre Patricia Smart va m'apporter un fort soutien dans sa lecture d'auteures québécoises en fonction de l'institution littéraire. Il est intéressant qu'elle ait choisi France Théoret comme auteure de la nouvelle forme d'écriture féminine. Il est vrai qu'elle tient une place importante dans la littérature québécoise des années 80, mais Nicole Brossard aurait été à mon avis un choix un peu plus pertinent. Si les oeuvres de Théoret posent la question d'une subjectivité féminine en dehors d'une recherche de l'identité, chez Brossard, on a l'impression que la place du sujet se construit dans l'ambivalence entre la réalité vécue et l'utopie rêvée par le 'je'. L'utopie de Brossard dans le Désert Mauve, m'ammènera à l'utopie de

l'Amérique de Baudrillard. Ce concept chez Brossard va jouer un rôle important dans mon deuxième chapitre, car c'est à travers cet espace social précis que se déroule l'histoire de Mélanie.

La voix féminine à l'intérieur d'un texte m'apparaît s'affirmer, dans les textes, par l'intermédiaire des trois romancières à l'étude. Les trois auteures, présupposent non seulement l'existence du système de la langue dont elles disposent, mais elles emploient aussi des énoncés intérieurs, émanant d'elles-mêmes ou d'autrui. Donc la voix existe non seulement avec les répliques des personnages, mais aussi par la voix du narrateur de l'histoire. J'aurai l'occasion de revenir sur ce concept lors de la troisième partie de cette étude.

Pour ce qui est du troisième chapitre on décèlera que dans l'histoire littéraire, les voix féminines traversent les textes d'hommes et les textes de femmes quoique d'une manière différente comme je l'ai mentionné précédemment. L'apport de Patricia Smart jette un éclairage supplémentaire sur cette problématique. Elle souligne que:

> dans l'écriture des hommes, elle est presque toujours repoussée loin dans le subconscient du texte; mais de ces profondeurs elle insiste, souvent contre l'intention apparente de l'auteur se mêlant à la voix de la nature, s'imprimant dans les gestes des personnages féminins idéalisés ou méprisés (mais toujours silencieux) parlant à travers toute 'l'altérité' que les écrivains masculins semblent sentir le besoin

> de dompter afin de s'assurer de leur propre identité scripturaire.[6]

Il semble que dans les textes écrits par des femmes par rapport à ceux des hommes, la voix est plus proche, plus subversive dans le cheminement qu'elle opère sur l'ensemble du texte. Comme le démontre Luce Irigaray, la femme dans un texte est souvent perçue comme reflet et support de la subjectivité masculine. Selon elle, "le féminin est toujours décrit comme défaut, atrophie, revers du seul sexe qui monopolise la valeur: le sexe masculin."[7] Est-ce que dans les oeuvres à l'étude, les protagonistes féminins parviendront à sortir de cet ordre patriarcal?

J'essaierai de démontrer qu'en tant que lecteurs/ lectrices, nous essayons d'interpréter la parole du locuteur et ce sera donc par rapport à ce 'dessein discursif' que je mesurerai la fonction de la voix dans l'ensemble du texte. Un concept qu'il est essentiel de mentionner, est celui de la pause dans le texte. Le silence d'un personnage succède à la réponse ou à la compréhension d'un autre personnage. Dans l'écriture, les gestes et les silences constituent l'implicite du texte.

Ces trois chapitres nous amènent à constater qu'afin de comprendre ce que les trois auteures de cette étude ont en commun, on se doit de faire valoir

---

[6]Patricia Smart. Écrire dans la maison du père. Montréal: Éditions Québec/Amérique, 1988 p. 21.

[7]Irigaray, op.cit., 1977, p. 68.

les différences qui existent entre elles. On doit tout d'abord poser cette question: Est-ce que les femmes peuvent sortir de la société patriarcale qui aura longtemps imprégné notre culture et pourront-elles en émerger par l'intermédiaire de leur voix/ de leur parole? Il est clair que Conan, Roy et Brossard ont recours à différentes façons de faire valoir la présence des voix féminines dans leur texte, mais la prédominance d'une influence patriarcale montrera que cette influence, même après le Mouvement de Libération de la Femme, et après l'avènement d'une critique féministe, continue à influencer les représentations et les positions de la femme dans la littérature. Je montrerai à travers ce travail, qu'il existe une certaine prise de parole et qu'un cheminement de la voix a eu lieu de Conan, Roy à Brossard et que la femme prend une distance par rapport à l'homme, mais l'influence de l'homme est toujours présente dans la littérature féminine qu'on veuille l'admettre ou non! Je me suis rendu compte en entamant ce travail de recherche que les questions que je me posais au début ont été un peu plus difficiles à résoudre, voire à démontrer, que je le croyais au départ. L'écriture des femmes est encore un nouveau concept et les voix des protagonistes féminins sont encore submergées, à un certain degré, par la culture masculine de notre époque.

Chapitre un
La voix et le corps

Il arrive que le corps se mette à parler, malgré ou à cause des refoulements impérieux que lui impose le discours d'un personnage. Ce qui m'intéresse dans ce travail, c'est la prise de parole, à partir du corps des protagonistes féminins, dans l'ensemble du texte. J'examinerai tout d'abord, le problème du corps, le support et les inflexions de cette matérialité par rapport aux personnages féminins dans les trois romans à l'étude. On verra que la voix change, qu'elle existe et se traduit en langage intérieur. Dans la société où nous sommes, la femme découvre son identité. Cela se passe dans les lieux où les femmes fonctionnent et opèrent, et notamment lorsqu'elles tentent de découvrir et d'identifier leur identité par rapport à l'homme. La femme a besoin d'aller découvrir ce qu'elle est, en redécouvrant son corps par le biais de sa propre voix. Voilà ce que j'aimerais démontrer dans ce travail. Car pour " promouvoir des valeurs de vie, il faut prendre la parole."[1] Il faut faire une distinction entre les différents sens de ce terme. Premièrement, il existe différent *tons* de voix que le personnage peut employer dans son dialogue, mais il existe aussi des ***fonctions*** de la voix, (le silence, la prise de parole,

---

[1]Luce Irigaray. Le corps à corps avec la mère. Ottawa: Éditions de la Pleine Lune, 1981 p. 87

le monde de la rêverie, la révolte, la voix intérieure), et j'en reparlerai ultérieurement. C'est ici qu'il faut comprendre le rôle des femmes en position d'objets dans les romans à discuter. Elles essaieront de sortir de ce stéréotype encore présent dans notre société contemporaine. "La langue, c'est le lieu par excellence du symbolique, un lieu de pouvoir. Il allait donc de soi que le discours féministe de prise du pouvoir naisse dans l'écriture."[2] Il faut donc renouveler et donner droit à la parole à nos protagonistes.

La première partie d'Angéline de Montbrun est fortement définie et déterminée par la tentative de la prise de parole des personnages. Cependant, cette dernière, jusqu'à un certain point, reste inaccessible. Maurice doit avouer à Charles de Montbrun qu'il aime sa fille Angéline, mais n'y arrive pas. Par contre, il y a des paroles qui ont été dites et qui n'auraient pas dû l'être: Maurice a déclaré son amour mais ne devait pas "troubler" ainsi Angéline. La fonction de la voix joue une part importante dans le déroulement de l'histoire. La rupture d'Angéline et de Maurice, après la mort de Charles, n'est qu'une parole donnée qui semble se reprendre. Durant la première partie du roman, Angéline reste silencieuse (elle n'écrit que deux lettres sur un total de trente et un.) Sa voix est réduite et sa fonction, son rôle, son image, ne sont que celles d'un stéréotype. On voit donc l'image de la force patriarcale qui en émerge. Il y

---

[2]Jean Fisette. "L'écrevisse et l'Impossible: gloses autour de deux textes de Nicole Brossard." Voix et Images. vol XI, no. 1 automne 85 p. 64.

a un échange entre deux autres voix masculines. Il est clair que la "femme ne serait jamais que le lieu d'un échange, plus ou moins rival, entre deux hommes."[3] Pour Laure Conan, une des premières femmes à écrire à une époque où le nationalisme et le clergé avaient une place importante dans l'institution littéraire, cela n'a pas dû être facile de placer sa parole parmi tant d'obstacles. Le rôle joué par l'abbé Casgrain semble avoir été celui du mentor mâle. Comme le souligne Patricia Smart, "l'abandon de l'analyse purement psychologique et la déviation de l'écriture vers la thématique nationale après Angéline de Montbrun ne peut pas être sans rapport avec les réserves exprimées dans la préface qu'avait écrite Casgrain à son Angéline."[4]

> Le plus grave inconvénient de sa manière actuelle, c'est qu'elle donne à son livre une physionomie trop européenne... On regrette de ne pas rencontrer assez de pages vraiment canadiennes, telles que celle du pèlerinage d'Angéline au tombeau de Garneau. Notre littérature ne peut être sérieusement originale qu'en s'identifiant avec notre pays et à ses habitants, qu'en peignant nos moeurs, notre histoire, notre physionomie; c'est sa condition d'existence.[5]

Mais ce sera précisément parce qu'Angéline ose briser le silence de l'ordre patriarcal que lui a imposé son père, qu'elle fera entendre sa propre voix. Le roman est donc "une lutte de l'imaginaire féminin emprisonné dans la Maison

---

[3]Irigaray. 1977, p. 31.

[4]Patricia Smart, op.cit., 1988 p. 44.

[5]H.-R. Casgrain. Préface à Angéline de Montbrun. Montréal, 1884 p. 11-12.

du Père."[6] Le roman semble donc être le trajet suivi par une voix féminine cherchant à émerger dans et par l'écriture.

Lors de la mort de son père, Angéline se trouve libérée et a recours à l'écriture afin de faire valoir sa voix. D'un autre côté, elle renonce à Maurice et à sa sexualité pour trouver ou garder sa voix. Peut-être sommes-nous arrivées au lieu où cette question de la domination par les pères ne peut plus être évitée. C'est ici que les femmes commencent à sortir du silence. L'évolution de l'écriture au Québec est considérable et on le constate avec Laure Conan.

Le fait que Charles joue le double rôle de la mère et du père, fait de lui, "l'image parfaite du pouvoir patriarcal au Québec, où l'autorité mâle s'est voilée sous les robes du curé et derrière l'imagerie sentimentale et "féminine" du catholicisme traditionnel."[7] Ce passage, dans lequel Charles explique à Maurice pourquoi il a de la difficulté à consentir au mariage d'Angéline, explique bien ceci, Charles dit que:

> depuis le jour si triste, où revenant chez moi après les funérailles de ma femme, je pris dans mes bras ma pauvre petite orpheline, qui demandait sa mère en pleurant. Vous le savez, je me suis déchargé sur personne du soin de son éducation. Je croyais que nul n'y mettrait autant de sollicitude, autant d'amour. Je voulais qu'elle fût la fille de mon âme comme de mon

---

[6]Smart. 1988, p. 45.

[7]Smart, 1988, p. 52.

> sang, et qui pourrait dire jusqu'à quel point cette double parenté nous attache l'un à l'autre.[8]

Il est le seul modèle d'Angéline.

Maurice lui, essaie d'être accepté dans la "Maison du Père" mais ce sera au prix de son silence. Il doit attendre deux ans jusqu'à ce qu'Angéline atteigne la vingtaine car dit Charles, "c'est un enfant, et je désire qu'elle reste enfant aussi longtemps que possible."[9] Mais il doit aussi "épouser" Charles puisque comme Charles le dit lui-même: "Faites vos réflexions, mon cher, et voyez si vous avez quelque objection à m'épouser."[10] On voit ici que Charles retient un certain pouvoir sur les autres personnages du roman. Contrairement à Angéline, Mina Darville est la femme-sujet qui "fera dévier le récit vers une vérité autre que celle de la Maison du Père..."[11] Mina sait que certaines femmes la trouvent trop indépendante, mais elle s'en moque:

> Il paraît que Mlles V... s'épuisent à dire que je suis foncièrement impertinente, que je traiterai mon mari comme un *nègre.* Le pauvre homme! N'en avez-vous pas pitié?[12]

---

[8]Laure Conan. Angéline de Montbrun. Montréal: réédition Fides, 1990 p. 38.

[9]Ibid., p. 34.

[10]Ibid., p. 37.

[11]Patricia Smart, op.cit., 1988, p. 59.

[12]Laure Conan, op.cit., 1990, p. 71. Il me semble important de noter que le terme "nègre" employé par Mina dans ce dialogue, ne doit pas être vu comme étant raciste. Ce que Laure Conan, nous laisse entendre sur le caractère de Mina,

Comme le souligne Patricia Smart: "La destruction de Mina par la maison paternelle de Valriant est une séquence émouvante, qui illustre l'impossibilité d'exister en tant que femme et sujet dans la Maison du Père, le doute et la haine de soi qui s'infiltrent dans la psyché féminine lorsqu'elle est entourée de miroirs qui ne lui renvoient que le regard du père-censeur. De sujet, Mina se transformera peu à peu en objet, et avec la perte de son identité elle se rapprochera à son tour de l'archétype d'Electre."[13] Tandis qu'Angéline, après la mort de Charles Montbrun, commence à sortir de son mutisme, Mina, se referme et retourne au silence. Il y a une transformation qui a lieu, c'est-à-dire que Mina dans la première partie du roman, était ouverte à sa parole de femme, tandis qu'Angéline se soumettait à son père. Dans la deuxième partie du roman, il y a un renversement de rôles de ces deux femmes. À mesure que Mina prolonge son désir à Valriant et qu'elle tombe amoureuse de Charles, elle commence à intérioriser son regard négatif. Elle entre dans un état de haine de soi et de dépression: "Aimer c'est sortir de soi-même. Je vous avoue que je ne puis me supporter."[14] On constate que les voix de résistance de la première partie du roman, c'est-à-dire celles de Mina et de son frère Maurice, se

---

c'est qu'elle est une femme indépendante. C'est elle qui dominerait dans sa relation conjugale. C'est dans ce sens qu'il faut à mon avis justifier le choix de ce mot par l'auteure.

[13]Patricia Smart, op.cit., 1988, p. 62.

[14]Laure Conan, op.cit., 1990, p. 50.

transforment dans la deuxième partie et que ce sera au tour d'Angéline de faire valoir sa voix. La dernière lettre d'Angéline contient, "cachée dans sa théorique édifiante, une image finale de la résistance-celle d'une nature ravagée qui persiste contre tout ce qui la détruirait."[15] Angéline essaie de sortir du mimétisme qui lui a été imposé. "Jouer de la mimésis (tout en sachant que l'on en joue) c'est donc, pour une femme, tenter de retrouver le lieu de son exploitation par le discours, sans s'y laisser simplement réduire. C'est de resoumettre... le recouvrement d'une possible opération du féminin dans le langage."[16]

> Être désillusionnée ce n'est pas être détachée. Mon ami, vous le savez, l'arbre dépouillé tient toujours à la terre.[17]

Le chant comme prolongement idéal de la voix, devient ici "le signe d'une activité sexuelle libérée."[18] Le chant de Maurice est essentiel au déroulement du mimétisme d'Angéline. Comme le dit Mina Darville à son frère Maurice dans une lettre: "J'ignore si, comme tu l'affirmes, le chant fut le langage du premier homme dans le paradis terrestre, mais je m'assure que ce devrait être

---

[15]Patricia Smart, op.cit., 1988, p. 82.

[16]Luce Irigaray, op.cit., 1977, p. 74.

[17]Laure Conan, op.cit., 1990, p165-166.

[18]Francine Belle-Isle. " La voix séduction: à propos de L. Conan." Études littéraires II, 1978, p. 462.

le tien dans les circonstances présentes. Ta voix la ravit."[19] Mina souligne le trouble profond dans lequel la parole chantée plonge la candide Angéline. Le roman utilise différentes formes dialogiques de transmission de la parole d'autrui.

Un passage, montre clairement la force de séduction de "l'organe vocal". Les aveux d'Angéline nous disent ce que représentait pour elle la voix de Maurice:

> Si, une fois encore, je pouvais l'entendre, il me semble que j'aurai la force de tout supporter. Sa voix exercait sur moi une délicieuse, une merveilleuse puissance; et, seule, elle put m'arracher à l'accablement si voisin de la mort où je restai plongée, après les funérailles de mon père.
>
> ...Pendant que je gisais dans cet abattement qui résistait à tout, et ne laissait plus d'espoir, tout à coup une voix s'éleva douce comme celle d'un ange, malgré mon état de prostration extrême, le chant m'arrivait, mais voilé comme de très loin. Et le poids funèbre qui m'écrasait, se soulevait; je me ranimais à ce chant si tendre, si pénétrant.[20]

La voix de Maurice Darville peut être qualifiée de voix de résistance, mais il existe un danger de complicité et de silence qui le guette. Chaque fois que Maurice essaie d'exprimer son désir pour Angéline, un obstacle intervient dans la trame narrative pour le réduire au silence. Pour Maurice, il existe un

---

[19]Laure Conan, op.cit., 1990, p. 20.

[20]Laure Conan, op.cit., 1990, p. 124.

sentiment de perte d' identité dans ce monde "pré-temporel". Angéline, après sa défiguration, va choisir de vivre, elle va tenter de se "sauver" de la voix de Maurice, c'est-à-dire, de renoncer à son désir pour lui, et elle va y parvenir par sa propre voix. Elle sort de son mutisme:

> Le chant se continuait toujours, j'écoutais comme si le ciel su fut entrouvert et il vint un moment où j'aurais succombé, sous l'excès de l'émotion, sans les larmes qui soulagèrent mon coeur. Elles coulèrent en abondance, et à mesure qu'elles coulaient, je sentais en moi un apaisement très doux.[21]

C'est donc en connaissance de cause que la jeune fille renoncera finalement à la voix de Maurice. Laure Conan aurait-elle inconsciemment eu peur des envoûtements de la parole de Maurice? Angéline, décide de briser les liens avec son fiancé, C'est alors qu'elle décide d'écrire, c'est-à-dire de faire valoir sa propre voix. Le journal intime d'Angéline est une expression d'une libération, d'une parole enfin dite, même si elle n'est que pour soi, sa parole manifeste un certain repliement.

Dans Bonheur d'occasion de Gabrielle Roy, on constate que le rêve intérieur et la voix qui lui donne forme est une étape importante pour le cheminement de l'évolution de Florentine. Une brève description du contenu narratif de l'oeuvre peut situer ce point. Bonheur d'occasion, est constitué d'une histoire principale, l'histoire d'amour de Florentine Lacasse, qui se détache sur

---

[21]Ibid., p. 125.

un "portrait de famille", lui-même constitué d'une infinité d'histoires, dont celles de Florentine qui possède une structure plus développée que celle des autres. J'essaierai de révéler l'importance du rêve et son rapport entre le corps et la voix. Lorsque Florentine apprend que Jean a quitté Saint-Henri sans adresse et sans lui dire au revoir, elle commence à marcher en direction du coin du quartier, qui "se rattachait à la vie de Jean, tant elle se sentait désemparée et abandonnée à une mystérieuse intuition."[22] En cours de route, elle a l'occasion de contempler sa condition de femme, soumise au désir de l'homme. Elle se met à rêver. Ce passage est pris en charge par la narratrice. Ce n'est pas la voix intérieure de Florentine, mais les interrogations de la narratrice par rapport à la position de son personnage,[23] qui nous expliquent ce que Florentine ressent:

> A ses poignets, des bracelets sautaient, sonnaient et, au bord de son chapeau de paille, une grappe de cerises rouges en verre tintait. [...] elle se rappela comment, il n'y avait pas deux mois, Jean l'avait accueillie ici même avec une froideur dédaigneuse. Une brûlante colère empourpra ses joues. [...] Comment pouvait-elle seulement aller aux mêmes endroits que Jean? Ses démarches elle les regretta

---

[22]Gabrielle Roy. Bonheur d'occasion. Québec: Stanké, 1977 p. 218.

[23]Gérard Bessette dans son livre (Une littérature en ébullition. Ottawa: Éditions du Jour, 1968) fait remarquer que toutes les idées,les événements subis ou vécus par le personnage, nous les retrouvons devant ce qu'on qualifie couramment de monologue intérieur. (p. 220-238).

> plus encore, tout à coup, que son rêve évanoui. Elle rebroussa chemin.[24]

Cependant, Florentine est "exprimée extérieurement", elle ne se situe pas au même plan que les autres personnages.

La lecture de Bakhtine sur ce phénomène jette un éclairage spécifique sur son mécanisme. Il explique par exemple qu'on peut tenter, en imagination, de se représenter sa propre image extérieure (son corps), de se percevoir du dehors, de se traduire en termes "d'expressivité extérieure" à partir de la sensation intérieure que chaque individu a de lui-même, mais, le problème qui se pose alors, n'est pas celui d'une mémoire insuffisante de notre propre aspect physique, mais plutôt celui du principe selon lequel notre image extérieure nous oppose une sorte de résistance.[25] Notre image extérieure se fixe au vécu "du dedans", elle se détache peu de la "perception intérieure" sans parvenir à s'en séparer tout à fait. En qualité de personnage principal de notre vie, on se vit, dans le principe, sur un plan différent de celui auquel se situent les autres personnages de notre vie et de notre rêverie."[26] L'importance des voix féminines devient un aspect à analyser de plus près car c'est par l'intermédiaire de "l'expressivité extérieure (le corps)", ou du "langage intérieur"

---

[24]Gabrielle Roy, op.cit., 1977, p. 225.

[25]Bakhtine. 1984, p. 50.

[26]Ibid., p. 52.

que le passage de la voix a lieu. C'est-à-dire que pour les personnages à l'étude, la voix c'est aussi le déplacement de l'un à l'autre. En se référant au roman de Gabrielle Roy, on retrouve ceci à plusieurs reprises. En voici un exemple: "Il fallait jouer maintenant, immédiatement, tout ce qu'elle était encore, tout son charme physique dans un terrible enjeu pour le bonheur."[27] Ici on vient de voir un discours indirect libre, c'est-à-dire que les voix sont celles du personnage et de la narratrice. Florentine est consciente de son corps et elle le perçoit ici comme *le* moyen qui va lui permettre de sortir de sa misère, c'est-à-dire comme objet de l'homme. Le passage de son "expressivité extérieure" au "langage intérieur" se déplace sous nos yeux dans ce passage: "Et des yeux, elle lui disait: Lui aussi, tu vois, il me trouve de son goût. Y a pas que toi, mais c'est quand même toi que j'aime le mieux. Seulement, je veux bien que tu saches qu'il n'y a pas que toi au monde... Seulement il n'y a vraiment que toi."[28] Il ne faut pas oublier que le monologue intérieur en discours indirect libre constitue une importante partie des romans à l'étude. Ces monologues intérieurs qui ont lieu, sont des éléments qui expliquent la transformation des voix féminines à travers les sentiments de leur propre corps.

L'aspect sexuel de la voix est un autre concept qui semble pertinent à l'oeuvre de Gabrielle Roy. Comme Guy Rosolato l'explique: " On soulignera

---

[27]Gabrielle Roy, op.cit., 1977, p. 20.

[28]Ibid., p. 107.

avant tout le fait que la voix est la plus grande puissance d'émanation du corps."[29] La voix est capable de s'évader hors du corps qui la supporte, mais elle est parfois indocile aux volontés de ce corps. On constate que la "vie intérieure", donc, la voix, n'est pas quelque chose qui est indifférent à la forme, la voix passe par le corps et de là, la conscience du désir se manifeste. Avec Bonheur d'occasion, j'ai pu constater que la voix des protagonistes féminins se transforme à mesure que les personnages féminins se rendent compte de la fonction de leur corps.

Dans le roman de Gabrielle Roy, la démarche adoptée par l'auteure, est celle du réalisme, elle "veut rendre ostensible non seulement la vie ingrate et misérable des défavorisés, mais aussi, et même surtout, l'injustice inséparable d'une existence de femme dont l'aire de déplacement ne dépasse pas les limites du territoire occupé par les tâches de la reproduction et du maternage."[30] Cette citation de Nicole Bourbonnais démontre la visibilité du corps féminin. En effet, le portrait de Florentine et de Rose-Anna s'élabore à partir d'un code sexuel et social qui les réunit dans un même destin. La multiplication des prises de parole des deux femmes, nous fait découvrir la

---

[29]Guy Rosoloto. " La voix: entre corps et langage." Revue française de psychanalyse, 38, 1974. pp. 75-95.

[30]Nicole Bourbonnais. "Gabrielle Roy: la représentation du corps féminin." Voix et Images no40, automne 1988, p. 73.

femme sujet de l'histoire, du langage, du désir, établissant ainsi une communauté distincte.

Les premières lignes du roman, coïncident avec les "débuts" de Florentine qui se met à exister à partir du moment où ses attraits physiques sont reconnus par Jean Lévesque: "A cette heure, Florentine s'était prise à guetter la venue du jeune homme qui la veille, entre tant de propos railleurs, lui avait laissé entendre qu'il la trouvait jolie."[31] Elle se rend compte de la valeur de sa séduction envers ce jeune homme, elle constate sa condition sociale et voit "l'image de la vieille femme qu'elle deviendrait."[32] C'est à partir de ce moment qu'elle décide de sortir de cette misère et le seul moyen en sa faveur afin d'y parvenir est son corps. Elle commence à parler à travers son corps séducteur: "Il fallait jouer maintenant, immédiatement, tout ce qu'elle était encore, tout son charme physique dans un terrible enjeu pour le bonheur."[33] La narratrice dans ce passage, prend la place de Florentine, et essaie de faire comprendre au lecteur ce qu'elle ressent. C'est la narratrice qui prend en charge les émotions de Florentine et qui nous les transmet à travers le discours de son personnage.

---

[31]Gabrielle Roy, op.cit., 1977, p. 11.

[32]Ibid., p. 20.

[33]Ibid., p. 20.

Ce sera précisément par le corps, que se manifestera chez Florentine une prise de conscience de l'importance de ce dernier par rapport à sa voix. Par exemple, la description du corps de Florentine est plus d'une fois représentée par des scènes d'auto-contemplation devant le miroir:

> Puis elle s'examina, satisfaite, et se vit pâle malgré le rouge mais jolie, plus jolie que jamais avec ses cheveux dénoués et ses yeux que la crainte avait agrandis. Elle étudia sa taille fine comme si jamais encore elle ne l'avait bien remarquée... Elle recommença d'aimer la vie.[34]

Au restaurant accompagnée de Jean, Florentine, le regard "perdu dans le vide" La narratrice nous explique ce que ressent son personnage:

> Ce qui la guidait surtout, c'était dans une glace profonde derrière le jeune homme, sa propre image vers laquelle elle se penchait fréquemment. Elle s'y voyait les yeux brillants, le teint mat et clair, les traits dilués; et parce qu'elle se plaisait ainsi, elle avait l'air en s'approchant de Jean de vouloir sans cesse lui communiquer son instant de triomphe... Elle ne voyait plus qu'il l'écoutait à peine et regardait à la dérobée avec ennui. Elle se parlait plutôt à elle-même, ployant le buste vers les yeux de flamme qui l'encourageaient, qui la soutenaient, qui la grisaient du fond de la glace.[35]

Florentine se regarde à plusieurs reprises dans un miroir. Il existe une perte du soi à cause du corps. Pour Florentine, que ce soit au "Quinze cents", au restaurant avec Jean ou chez Marguerite, la vision d'elle-même n'est qu'une

---

[34]Ibid., p. 257.

[35]Ibid., p. 83-84.

vision de rêve. C'est-à-dire, que lorsqu'elle se regarde dans le miroir, elle voit une Florentine heureuse et dépourvue de misère. Le monde de la rêverie est important lorsque l'on parle des voix, car la rêverie dispose devant nous une "vision effective", mais dans cette rêverie, les personnages peuvent très bien ne pas aimer leur "image extérieure". C'est-à-dire que même quand nous rêvons de nos charmes extérieurs (notre apparence physique), nous n'avons pas besoin d'une représentation de nous-même, nous n'enregistrons que le résultat de l'impression produite sur les autres."[36] La vision devient donc pour Florentine une déperdition de soi, et aveuglement à son sort. La vision de Jean est une lucide prise de conscience. Étant donné que la narratrice en sait plus que nous, c'est elle qui nous le dit.

> ...il la vit mieux: il la vit reflétée à mi-corps dans la glace du mur, et il fut frappé de sa maigreur... Et le jeune homme eut soudain une vision de ce qui pouvait être sa vie,... Cette vie des jeunes filles fardées, pimpantes, qui lisent des romans-feuilletons de quinze cents...[37]

À cause de la maigreur de Florentine, le pouvoir de séduction qu'elle exercait sur Jean semble s'être envolé. C'est donc à travers le langage de son corps, que Florentine perd la voix.

---

[36]Mikhail Bakhtine, Esthétique de la création verbale. Paris: Éditions Gallimard, 1979, p. 49.

[37]Gabrielle Roy, op.cit., 1977, p. 14.

Le maquillage, la parure qui dénaturent Florentine, pourraient bien composer le scénario qui viendrait confirmer l'énoncé suivant tiré du livre le Deuxième sexe:

> Le rôle de la parure [de] la femme est de la faire participer plus intimement à la nature et de l'en arracher [et] c'est de prêter à la vie palpitante la nécessité figée de l'artificiel.[38]

Le point de vue de Madeleine Ouellette-Michalska vient appuyer ceci:

> Le maquillage-repliement narcissique de la femme sur son propre corps? Où comme une soumission au discours patriarcal qui, traditionnellement, ne lui ouvrait l'accès au champ social que par le biais de la séduction et de la procréation. [39]

Par son maquillage et le reflet de son corps dans un miroir, Florentine replie sa voix par l'intermédiaire de son corps. Elle est consciente du pouvoir qu'elle a sur celui-ci. Comme je le démontrerai, c'est par son corps que la voix de Florentine parviendra à se faire entendre jusqu'à un certain point. Pour comprendre ce qui suit, il faut incorporer la présence de Rose-Anna.

Gabrielle Roy n'a pas pourvu Florentine d'un quelconque instinct maternel. Ce n'est qu'au cinquième chapitre que sa mère apparait. Pourquoi? N'est-elle pas l'incarnation de l'avenir de sa fille? Rose-Anna ne surgit au

---

[38]Simone de Beauvoir. Le deuxième sexe. Tome1, Paris: Gallimard, 1949, p. 218.

[39]Madeleine Ouellette-Michalska. L'échappée des discours de l'oeil. Montréal: nouvelle optique, 1981 p. 132.

moment où le corps de Florentine va rejoindre celui de sa mère. C'est donc l'assujettissement au corps. C'est-à-dire que Florentine veut se tenir à l'écart de la condition de sa mère. Elle sait qu'à travers son corps, elle peut améliorer son sort. "Elle aperçut sa mère, lourde, qui allait et venait avec peine, et une vision d'elle-même ainsi déformée s'implanta dans son esprit... Oh! qu'elle haïssait le piège dans lequel elle était tombée!"[40]

La première présentation de Rose-Anna, nous aide à comprendre la situation dans laquelle elle se trouve. C'est-à-dire que son "corps a été meurtri par sa position sociale, au service de la reproduction."[41] Rose-Anna est "étendue sur son lit, au fond de la pièce double, elle a les paupières closes, les mains abandonnées sur sa poitrine(elle est à peine visible) dans l'ombre puis est livrée sans défense."[42] Par contre l'auteure nous fournira un portrait contrasté de l'homologue masculin, c'est-à-dire qu'Azarius, lui est "resté jeune, beau de sa santé inaltérable, alors qu'elle montrait des marques si évidentes de fatigue et d'usure."[43] L'objet litige entre mère et fille est le corps reproducteur. La visite de Rose-Anna au restaurant nous révèle que Florentine est atterrée par la vision du "corps-objet" de sa mère: "Sa mère! Elle lui semblait bien

---

[40]Gabrielle Roy, op.cit., 1977, p. 344.

[41]Nicole Bourbonnais, op.cit., 1988, p. 86.

[42]Gabrielle Roy, op.cit., 1977, p. 69.

[43]Ibid., p. 91.

vieille. Elle se mouvait avec lenteur et son manteau trop serré lui faisait un ventre saillant."[44] Dans l'esprit de Florentine, il se fait une sorte de rupture avec le modèle proposé. Certes la filiation mère-fille est présente tout au long du roman, par le biais du corps féminin, mais aussi par les différentes interprétations et utilisations que les deux protagonistes révèlent au lecteur/lectrice en fonction de leur corps.

Si comme l'explique Luce Irigaray, le "rapport mère-fille est le continent noir du continent noir. C'est ce qu'il y a de plus obscur dans notre culture actuelle."[45] Les rapports existant entre Florentine et sa mère mettent de tels faits en évidence. C'est cette prise de conscience qui va permettre à Florentine d'examiner sa relation avec sa mère. Elle voit Rose-Anna comme subissant le silence et la transformation de son corps. Mais il ne faudrait pas que la mère soit réduite à une fonction seulement maternelle et que Florentine ne soit pas réduite à une fonction d'enfant. Il faut établir lucidement ce qui me paraît positif dans ce que mentionne Luce Irigaray en ce qui concerne la fonction maternelle entre la mère et la fille. Ceci est pertinent ici, car Florentine et Rose-Anna ont besoin de se parler et de se comprendre en tant que femmes et non pas uniquement en tant que mère versus fille. Mais elles ne le font pas. Il existe aussi une complicité amère entre Rose-Anna et sa mère. Lors de la visite à la

---

[44]Ibid., p. 124.

[45]Luce Irigaray, op.cit., 1981, p. 61.

campagne de la famille Lacasse, Rose-Anna se sent à son tour prise par la présence de sa propre mère. Elle a besoin de se tourner vers elle. Madame Laplante, la mère de Rose-Anna lui dit: "Pauv' Rose-Anna, j'ai ben pensé que t'avais eu de la misère, toi aussi. [...] Tu vois à c'te heure que la vie, ma fille, on arrange pas ça comme on veut. Dans le temps, tu pensais avoir ton mot à dire... toi..."[46] Les femmes doivent pouvoir communiquer et elles doivent le faire, malgré la différence qui existe entre leurs corps. Il semble que la femme, lorsqu'elle se retrouve en position d'objet, soit renvoyée au silence. C'est ici que la présence masculine devient importante car pour l'homme, "un corps-objet qui est là, qui ne bouge pas, qu'il peut retrouver à toute heure et une femme légitime soit la caution du maternel corporel."[47] Il faut surtout établir avec nos mères un rapport de réciprocité de femme à femme, où "elles pourraient aussi éventuellement se sentir nos filles. En somme, nous libérer avec nos mères."[48] Ce qui différencie Jean de Florentine, Azarius de Rose-Anna, c'est que les hommes parlent à travers une identité tout à fait extérieure à leur corps. C'est-à-dire, que les hommes, ne subissent pas les mêmes effets extérieurs sur leurs corps. La femme est souvent vue par son aspect extérieur tandis que l'homme est vu différemment. Par conséquent, si les mères

---

[46]Gabrielle Roy, op.cit., 1977, p. 197.

[47]Luce Irigaray, op.cit., 1981 p. 84.

[48]Ibid., p. 86.

pouvaient être des femmes, il y aurait tout un mode de "relation désirante entre fille et mère, fils et mère qui, remanierait complètement la langue qui se parle maintenant."[49]

La relation mère-fille, fille-mère constitue "un noyau extrêmement explosif dans nos sociétés. La penser, la changer, revient à ébranler l'ordre patriarcal."[50] L'ordre patriarcal est celui qui fonctionne comme organisation et monopolisation de la propriété privée au bénéfice du chef de famille. Cette relation de père de famille, on la retrouve dans l'oeuvre de Laure Conan et dans Bonheur d'occasion. La famille est donc le lieu privilégié de l'exploitation des femmes. Comme je l'ai mentionné un peu plus haut, Patricia Smart, nous dit qu'il faut sortir de la "Maison du Père" afin de faire valoir notre présence. Contrairement aux femmes, le discours des hommes est différent. Comme on l'a vu auparavant, Angéline et Florentine sont conscientes de leur corps et de ce qu'il représente pour le désir de l'homme. On a su enfermer les mères et, en elles la femme, dans le rôle de celle qui satisfait le besoin mais n'a pas accès au désir.

Nicole Brossard va démontrer les cheminements parcourus à travers l'histoire, en ce qui a rapport à l'écriture féminine. Elle nous aide à comprendre le parcours qu'à dû tracer et dessiner la littérature féminine québécoise. Le

---

[49]Ibid., p. 89.

[50]Ibid., p. 86.

Désert Mauve de Nicole Brossard, n'est qu'un exemple qui nous aidera à comprendre le rapport qui s'impose entre le corps et la voix.

Le Désert Mauve de Nicole Brossard est un roman qui est tension entre deux livres dans le livre même. C'est-à-dire que le premier texte est donné comme appartenant à une narratrice autre que celle du roman, une certaine Laure Angstelle. Le texte s'intitule le "Désert Mauve"(pp. 11-51); puis la traduction de ce premier récit par Maude Laures, sous le titre "Mauve Horizon"(pp. 179-220) est le second texte dans le texte qui clôt le roman puisque, entre les deux textes, on retrouve un travail de transformation. Maude Laures, fascinée par ce manuscrit qu'elle avait trouvé par hasard, s'engage à le "re-mettre" en mots. Lorsque l'on traduit un texte, il faut comprendre que la langue fait partie des éléments indispensables à la réalisation de l'acte verbal du texte traduit. Elle (la langue) préexiste à la communication. Ainsi nous l'apprend Jakobson: "le message requiert un code commun, en tout ou au moins en partie, au destinateur et au destinataire (ou, en d'autres termes, à l'encodeur et au décodeur du message)."[51] La traduction dans le roman de Nicole Brossard est un acte de communication redoublé qui présuppose l'existence de deux codes distincts.

Il faut reconnaître que l'histoire racontée par les deux textes du Désert Mauve, mène au meurtre d'une femme, Angela Parkins, géomètre, que l'alcool

---

[51]R. Jakobson. Essais de linguistique générale, p. 213.

amène à parler, certains soirs. C'est un homme appelé "homme long" dans le "Désert Mauve" et "Hom'oblong" dans "Mauve Horizon" qui finira par abattre Angela, pour des raisons qui demeurent jusqu'à un certain point mystérieuses. L'important à retenir pour notre analyse du corps et de la voix, est qu'Angela Parkins meurt en dansant, tombant des bras de Mélanie, 15 ans, l'adolescente qui occupe le centre de tout le roman de Nicole Brossard:

> Tout son corps est attiré vers le bas. Son corps est lourd entre mes bras. Mes bras sont lourds du corps d'Angela Parkins contre ma tempe... Angela, le silence est cru... Plus un son. L'agitation tout autour comme dans un film muet. Au fond de la salle, il y a le regard impassible de l'homme long. [52]

Ce soir-là, Angela Parkins s'était rapprochée de la jeune fille, lui "entr'ouvrant ce monde des relations entre femmes que celles-ci connaît à sa façon puisque sa propre mère vit avec une certaine Lorna, depuis que Mélanie a cinq ans."[53]

Il existe dans ce roman, une prise de conscience et du pouvoir des mots. Mélanie du haut de ses quinze ans, s'aperçoit que sa voix et son corps ont une fonction, "O c'est fragile le corps quand il fait si chaud, si noir,si blême, silence

---

[52]Nicole Brossard. Le Désert Mauve. Montréal: L'Hexagone, 1987, p. 50.

[53]Louise Milot. "telle qu'en elle-même Nicole Brossard." Lettres québécoises. no. 49, printemps 1988, p. 22.

immense."[54] Elle était toujours certaine de tout. "...Certaine de tout sauf des mots. La peur des mots. Peur lente. Peine à prononcer. Peine à entendre. peine dans toutes mes veines."[55] Sa voix et son corps passent de l'un à l'autre. Son langage intérieur s'exprime dans son extériorité. Nicole Brossard dans son projet d'écriture, essaie une transformation du langage et si, on croit au pouvoir révolutionnaire des mots, d'une transformation par le langage. On le constate dans ce passage: "Son désir est grand, résulté de l'approche et de la possibilité croisées de quelques transformations."[56]

À première vue, l'instance narrative dans la réécriture du "Désert Mauve" apparaît "comme le troisième point fort du roman. Le premier étant l'idée même du livre et sa traduction, et le second, la représentation mystifiante de l'homme long."[57] La liberté de l'écriture amène donc à compléter la fiction initiale. Par exemple, la mère de Mélanie devenue Kathy Kérouac, n'était pas nommée dans le roman à traduire. Les scènes dialoguées entre Mélanie et sa mère, n'étaient pas présentes au début du roman. Les scènes entre la mère et Lorna, au moment de la naissance de leur liaison, et finalement le dialogue fictif entre l'auteure et la traductrice sont toutes des scènes surajoutées et colorent les

---

[54]Brossard, 1987 p. 25.

[55]Ibid., p. 26.

[56]Ibid., p. 26.

[57]Louise Milot, op.cit., printemps 1988 p. 22.

"blancs" de la première histoire. Ces relations entre la parole et le corps des protagonistes, nous amènent à croire que les femmes se rapprochent de leur voix. Mélanie se sent "captivée par la voix d'Angela Parkins. La beauté qui précède la réalité, Angela Parkins chante passionnément, moitié lipsing(sic), moitié live, la bouche arrondie par des sons éclatés."[58] Le texte de Nicole Brossard démontre constamment le corps, le désir de l'autre. Le contact avec le corps est le premier niveau du discours. Étrangement, l'adhésion au signifiant, au corps des mots semble entraîner du contact avec le corps charnel.

Ce qui est intéressant au niveau de l'écriture de Nicole Brossard, c'est que la parole change avec la traduction de son texte. Par le récit de la narratrice, nous en lisons un second: celui de l'auteure, qui narre la même chose que la narratrice et qui, de surcroît, se réfère à la narratrice elle-même. Afin de montrer l'instance narrative du "Désert Mauve" et de "Mauve Horizon", il est important de noter que la traduction *du* texte n'est qu'une traduction de *son* texte. En voici un exemple: dans la première partie, l'auteure traduit ce passage comme suit: "J'étais alerte dans le questionnement mais il y avait en moi un désir qui sans obstacle m'effrayait comme une certitude, puis venaient le rose, le roux et le gris parmi les pierres, le mauve et la lueur de l'aube. Au loin, les

---

[58]Nicole Brossard, op.cit., 1987, p. 49.

ailes étincelantes d'un hélicoptère à touristes."[59] La traduction par Maude Laures narre la même séquence d'événements que la narratrice, mais elle utilise une construction de phrases différentes: "Habile, je l'étais au jeu du discernement, mais il y avait en moi un désir tel que, sans obstacle, cela m'angoissait comme un trop-plein d'énergie. Alors venaient le rose, le rouge et le bris parmi les pierres le mauve et l'aube lente. Au loin, l'éclat d'un hélicoptère à touristes."[60] Je pourrais montrer plusieurs passages démontrant la transformation du texte, mais je crois que cet exemple suffit à nous faire voir deux langages qui sont présents dans le roman. Chacun des moments du récit est perçu nettement sur deux plans: au plan de la narratrice, selon sa perspective objectale, puis celui de l'auteure, qui s'exprime de manière réfractée dans ce récit, et à travers lui. "Cette corrélation entre deux langages, deux perspectives, permet à l'intention de l'auteur de se réaliser, il recourt aux deux langages pour ne pas remettre entièrement ses intentions à aucun des deux."[61] En se référant à Bakhtine, on conçoit que les paroles "d'un autre", sous une forme dissimulée, c'est-à-dire sans indication formelle de leur appartenance à "autrui", directe ou indirecte, s'introduisent dans le discours, la narration de l'auteur. Mais ce n'est pas seulement la parole d'autrui dans la

---

[59]Ibid., p. 11.

[60]Ibid., p. 181.

[61]Mikhail Bakhtine, op.cit., 1978 p. 135.

même "langue", c'est un énoncé dans un "langage" étranger à l'auteur.[62] Donc, deux voix émergent, dans le Désert Mauve, dans un même discours(la traduction du roman) qui appartient simultanément à deux langages, deux perspectives qui s'entrecroisent. Pourra-t'on en tirer une conclusion qui touche spécifiquement à l'écriture des femmes?

Dans les trois romans à l'étude, j'ai pu constater que le corps et la voix sont importants dans le cheminement de l'écriture féminine au Québec. Angéline se libère de la présence patriarcale après la mort de son père et sa défiguration l'amène à rompre avec Maurice. Perdre son corps est pour Angéline la façon de trouver sa voix. Ce n'est plus un silence de femmes car elle commence à écrire et du même fait, elle se libère par l'écriture. Dans Bonheur d'occasion, Florentine et Rose-Anna sont conscientes de leur corps et leur paroles se relient à leur situation sociale. Florentine est consciente du désir des hommes pour son corps et par manigances et mensonges, elle réussira à sortir de son milieu par son mariage à Emmanuel. Réussit-elle à faire valoir sa voix? Ceci est une question qui mérite une réflexion. Je crois que Florentine n'y réussit pas car elle se retrouvera dans la même petite vie de jeune ménagère dans l'attente du retour de son mari de la guerre. Par contre, dans le Désert Mauve de Nicole Brossard, la voix de la femme se fait plus forte, mais la violence de l'homme est toujours présente. Peut-être que l'auteure a voulu

---

[62]Ibid., p. 124.

démonter par la présence de 'l'homme long' que la femme doit montrer de la résistance et faire valoir sa voix par l'intermédiaire de son corps. Elle doit résister et continuer son cheminement vers une nouvelle écriture. Dans ce chapitre, j'ai donc tenté de démontrer que la présence du corps et de la voix des femmes, aide à comprendre l'évolution du langage féminin dans l'histoire des romans féminins québécois. J'ai pu comprendre qu'une certaine évolution a pris place, mais il faut reconnaître aussi qu'il existe des zones d'ombres. Ce que j'entends par zones d'ombres, c'est que même si les trois romans à l'étude se retrouvent dans des moments différents de l'histoire et dans des milieux socio-économiques et politiques différents, la voix féminine est transmise à travers les corps des personnages féminins. Il faut reconnaître qu'il y a eu une évolution du langage de la femme par rapport à son corps, mais on se doit de démontrer que l'espace social est pertinent également et joue un rôle qui reflète cette importance.

Chapitre 2
L'espace social
et
l'intertexte et la voix

L'espace historique et social d'un texte est important pour la compréhension de l'ensemble d'une oeuvre littéraire. La société dans laquelle se situe une oeuvre, nous aide à mettre en contexte certaines paroles et gestes des personnages. Ce qui m'intéresse dans ce travail, est l'évolution qui a lieu en ce qui concerne les liens entre les voix et l'espace social. Il existe dans les textes à l'étude, une prise de parole collective, à la fois dans l'histoire et dans l'intertexte littéraire. Le concept d'intertextualité, lancé par Mikhail Bakhtine occupe une place importante dans la théorie littéraire actuelle. Que ce soit Julia Kristeva, Roland Barthes ou Michel Butor, tous ont contribué à définir cette notion. Dans ce chapitre, on constatera que chaque roman se déploie dans un espace social qui le définit par rapport aux autres, car chaque roman se situe à une époque différente de l'histoire littéraire et sociale québécoise. Par ce fait, il est donc important de voir qu'il existe un intertexte différent par rapport à l'espace littéraire du roman et il existe aussi un contexte à travers chaque roman individuel. Dans ce chapitre-ci je ne me bornerai à analyser que quelques aspects de ce contexte. Premièrement, lors de la lecture d'un roman, il est toujours important de pouvoir le situer par rapport au contexte social où il

a été écrit. Je ferai donc une brève description de l'espace social de chaque roman. Cela nous aidera à comprendre les actions des personnages. Deuxièmement, il sera important de percevoir l'intertexte de l'espace littéraire du roman. En dernier lieu, et c'est ici que mon étude sur l'espace social et la voix constituera le but de mon travail, car je me concentrerai surtout sur les romans eux-mêmes. J'espère, pouvoir en tirer une conclusion à la fin de ce chapitre, car à mon avis, l'espace social des personnages féminins de ces textes, nous aidera à voir que le contexte socio-économique dans laquelle la femme se trouve définit en quelque sorte sa parole/ sa voix par rapport aux autres.

La structure fragmentée d'Angéline de Montbrun, de Laure Conan, par ses différentes formes narratives, présentes à travers un seul roman, rompt avec la narration omnisciente des autres romans de l'époque. C'est ici que commencera l'étude des voix par rapport à l'espace social dans lequel vivent les personnages féminins. L'Église Catholique joue encore un très grand rôle dans cette société. Dans Bonheur d'occasion, le roman, se situe avant la deuxième guerre mondiale dans un contexte où les effets de l'urbanisation et de la prolétarisation sont pertinents à l'ensemble du texte. Le dernier roman de notre étude, le Désert Mauve, de Nicole Brossard ouvre la porte à la postmodernité des années 80. Comme je l'ai montré dans le premier chapitre, si le rapport entre le corps et la voix a éclairé le cheminement qu'a parcouru

l'écriture féminine à travers l'histoire littéraire québécoise, d'un autre côté, l'espace social perçu à travers les voix des protagonistes féminins, nous aidera à comprendre l'importance de l'histoire dans les oeuvres littéraires étudiées dans ce travail. Les romans québécois à l'étude incorporent un contexte historique, idéologique, politique, moral et social dans lequel ils s'inscrivent et aideront à retracer la différence entre l'espace social du récit et le discours de l'évolution de la société québécoise à travers ces trois romans.

C'est souvent à travers la parole d'un personnage que le lecteur peut se situer par rapport à lui. Ce que le personnage ressent et ce qu'il vit, nous aide à le comprendre. C'est ici que l'espace social des textes devient un outil pertinent dans l'écriture d'un texte. Il faut comprendre l'espace social entourant un texte, car c'est à partir de l'histoire/ de l'époque historique que nous pouvons, en tant que lecteur/lectrice nous situer historiquement par rapport aux personnages.

Laure Conan avec Angéline de Montbrun, avait d'abord fait publier ce roman, dans la *Revue canadienne* de juin 1881 à août 1882. Le récit avait eu du succès. En vue de la publication sous forme de livre, elle a sollicité une préface de l'abbé Casgrain, son mentor. Laure Conan n'était ni mariée, ni religieuse, et avec ce roman, elle pratiquait un genre, encore mal compris en 1880 au Canada français. Les circonstances économiques et socio-culturelles

dans lesquelles Laure Conan a réalisé son roman, nous amèneront donc à l'importance de l'espace social des personnages féminins.

L'espace littéraire de l'époque nous amène à regarder de plus près l'intertexte et son importance en ce qui concerne le roman de Laure Conan. Comme l'écrit un critique attentif du tissu social québécois et de la représentation romanesque, jusque vers les années 1940, " le roman Canadien-français avait adhéré aux idéologies de conservation au point de s'identifier à elles, illustrant l'univers mythique du canadien-français, pionnier ou agriculteur, français ou catholique, promis à un monde meilleur."[1] Puis le choc de la modernité par la voie de l'urbanisation et de l'industrialisation, a provoqué une sorte de déracinement, un éclatement des institutions. Ces bouleversements idéologiques et socio-économiques devaient s'accompagner d'une effervescence littéraire. Il semble en effet que cette métamorphose, présente, dans le roman, les rapports qui s'établissent entre la prise de parole des personnages féminins et l'univers social dans lequel ils vivent.[2]

Le roman de Laure Conan, se situe vers le fin du 19e siècle. On doit comprendre que dans l'espace littéraire de cette époque, il était rare pour une

---

[1]Maurice Arquin. Le roman québécois de 1944 à 1965: Symptômes du colonialisme et signe de libération. Québec: Creliq, 1985, p. 7.

[2]D'après Lucien Goldmann, (dans son livre Pour une sociologie du roman. Paris: Gallimard, 1964), puisque "le roman est nécessairement à la fois une biographie et une chronique sociale" (p. 30), peut-être est-il opportun de suivre la voie tracée et son évolution, tant au plan formel que thématique.

femme d'écrire un texte qui ne soit pas une vie de saint et dans lequel la religion ne soit pas le but central de l'ouvrage. En plus, elle avait peu de moyens financiers indépendants à sa disposition qui lui permettent d'écrire un roman. Ces deux phénomènes l'ont amenée à s'accrocher à son mentor, c'est-à-dire à l'abbé Casgrain, qui l'a aidée financièrement. Il lui a reproché de n'avoir pas assez de valeurs rurales et de ne pas avoir contribué aux sujets glorifiés de son époque (i.e.: histoire sur nos héros). Elle se retrouve donc, sans modèles féminins acceptables(héroïques et nationalistes) et choisit, dans la fiction un personnage capable de se donner à lui-même un champ d'intervention sociale; c'est son intention avec Angéline de Montbrun. Dans le contexte socio-politique de l'époque, ou ce que Léandre Bergeron appelle les "cent ans d'obscurantisme" de notre histoire, il était normal que paraisse dans *la Revue canadienne* (1881), ce que Gérard Tougas appellera le premier "roman d'analyse", le premier "roman psychologique", le premier "roman moderne"[3].

La maison de Valriant est décrite comme un "paradis terrestre". Patricia Smart juge que ce paradis évoque le "paradis de la culture canadienne-française du siècle dernier, où père et fille sont unis dans une harmonie reflétée

---

[3]Voir Gérard Tougas. Histoire de la littérature canadienne française. 4e éd. Paris: P.U.F., 1967, p.57-60.

par la nature apprivoisée et artificielle de leur environnement."[4] Je ne suis pas certaine s'il s'agisse d'une harmonie entre monsieur Montbrun et Angéline. Il est évident qu'il existe une relation très proche entre le père et la fille, mais peut-on parler d'un "paradis terrestre" lorsque Angéline se retrouve dans une position de femme-objet? Le roman commence donc, dans un espace où la fonction patriarcale prend tout en charge. Laure Conan commence son roman dans cet espace clos dont Maurice dira: "Crois-moi ma petite soeur, on ne parlait pas dans le paradis terrestre."[5] Peut-on parler d'une voix étouffée?

Le roman de Laure Conan, laisse entendre que les voix féminines sont fortement affectées par son espace social. Tout a commencé, avant la naissance d'Angéline lorsque sa mère était encore vivante. Il ne faut pas oublier que l'histoire se passe à la fin du 19e siècle. Les femmes à cette époque n'avaient pas beaucoup de pouvoir et leurs paroles étaient souvent ignorées. La soumission de leur corps et de leur voix à la force patriarcale de leur espace social était explicite Ce passage illustre cette soumission:

> Angéline m'a raconté que le jour de ses noces, son père alla au travail. Oui, mon cher - c'est écrit dans quelques pages intimes que Mme Montbrun a laissées — dans la matinée il s'en fut au champs [...] Quoi qu'il en soit, prenant son rôle de fermière au sérieux, elle alla à sa cuisine, où à défaut de brouet noir dont la

---

[4]Patricia Smart. op.cit., p. 49.

[5]Laure Conan, op.cit., 1990, p. 19.

> recette s'est perdue, elle fit une soupe pour son seigneur et maître...[6]

La mère d'Angéline était soumise au silence de la terre patriarcale. L'espace social de Valriant est un "paradis social" sans voix pour les personnages féminins, mais cet espace est quant même un paradis pour ces derniers.

Pour la quasi-totalité des habitants de la littérature paysanne et du roman de la terre de la fin du 19e siècle, la terre est un espace paradisiaque. La ville où vit Mina Darville est présentée comme un lieu où l'on ne parvient pas à réaliser ses désirs, à être heureux. Pour Angéline, l'espace social dans lequel elle vit, lui paraît comme l'endroit idéal:

> Que j'ai hâte de vous voir ici où tout sourit, tout embaume et tout bruit! [...] Je veux vous réformer complètement. Hélas! je crains beaucoup de rester toujours campagnarde jusqu'au fond de l'âme. Ici tout est si calme, si frais, si pur, si beau! [...][7]

Ici, cet espace-ville associé au négativisme peut être relié à la situation de Mina qui malgré elle, se fait prendre au piège par les paroles de Charles de Montbrun qui, de surcroît étouffe la voix de Mina. Au début du roman, ce personnage féminin prenait la parole, tandis qu'Angéline se soumettait aux paroles de son père. Après sa défiguration, c'est l'inverse qui se produit. Mina,

---

[6]Ibid., p. 26.

[7]Laure Conan, op.cit., p. 45.

qui au début du roman était représentée comme étant la femme urbaine qui aimait la liberté mondaine de la ville, est perçue plus tard comme une voix négative, qui dérange l'ordre de la maison paternelle. Les dix-sept lettres de Mina proposent la vision alternative d'une femme aspirant à l'autonomie, et l'expression d'une résistance féminine. Le "paradis terrestre" qu'est Valriant se voit transformé lors de la mort de Charles de Montbrun. C'est ici qu'il y a un renversement de rôles qui se produit. Mina rentre au couvent et Angéline commence à écrire. Il est donc difficile pour une femme d'exister en tant que femme et sujet dans la maison paternelle.

Dans "Feuilles détachées", Angéline n'accède à son identité que par l'écriture. Elle réussit à écrire après sa défiguration. L'écriture devient alors sa voie de sortie. Peut-on dire que la femme doit faire éclater sa présence dans la maison paternelle afin d'inscrire sa propre subjectivité dans l'espace de l'écriture? N'est-ce pas une façon différente de re-présenter, d'écouter et de toucher la texture du réel? Lors de la prise de parole d'Angéline dans la troisième partie du roman, l'écriture est associée non à l'intériorité, mais aux conditions sociales dans lesquelles elle se fait. Il existe une prédominance du rapport de la littérature au sujet. Angéline fait une sorte de réflexion sur son acte d'écriture. La présence et l'importance de la religion à cette époque et le contrôle patriarcal de Charles, rendent difficile l'existence d'une femme qui soit aussi sujet. L'écriture apporte à Angéline l'espace de son propre moi et la

découverte de son lien avec le temps, les rythmes de la nature, le corps féminin. Prenons en effet, le point de vue du seul narrateur dans la troisième partie. C'est ici, que tout le drame, par elle, est raconté. Angéline se retrouve au centre. Elle vit le présent de son existence en fonction de ce passé qu'elle répète. Puisqu'elle est la seule à parler, à voir et à décrire, il faut voir comment elle parle et imagine les deux hommes de sa vie: Maurice et Monsieur de Montbrun. Dès les premières lignes de son journal, il est clair qu'elle est revenue à Valriant pleurer son père et Maurice. " Et pourtant, qu'il m'a aimée! Il avait des mots vivants, souverains, que j'entends encore, que j'entendrais toujours."[8] Pour le lecteur, la confusion du 'il' qu'elle emploie pour passer de Maurice à son père sans interruption, "les fusionnent en un seul objet d'amour, le Père."[9] Il semble que la mort de Charles de Montbrun ait entraîné tous les autres malheurs. Mais c'est par ce malheur et cet isolement qu'Angéline trouve sa voix. La fille soumise des premières pages du récit, qui assistait silencieuse à l'échange que l'on faisait d'elle, sans qu'elle y participe, devient à la fin consciente, et c'est après la mort de son père qu'elle refuse d'être donnée et possédée. Elle se retrouve seule, mais elle est enfin héroïne car c'est elle qui

---

[8]Laure Conan. op cit., p. 82.

[9]Madeleine Mahony-Gagnon. "Angéline de Montbrun: le mensonge historique et la subversion de la métaphore blanche." Voix et Images du pays, vol. V, 1972, p. 62.

possède et donne sa voix. La mort du père permet l'existence personnelle et sociale du sujet femme.

Le mythe d'Angéline, c'est-à-dire le mythe de la mère absente où la fille est constamment à l'ombre du père et où la frustration absolue de la complexité de la situation féminine québécoise émerge vers la fin du 19e siècle va nous aider à comprendre ce que la femme devait surmonter pour avoir une place en tant que sujet et non objet de l'homme dans la société de cette époque. L'histoire d'Angéline se déroule selon trois formes ou "genres". C'est-à-dire que la forme épistolaire englobe la première partie du roman. Dans cette partie, l'auteur se retranche derrière cet échange de lettres entre les principaux personnages du récit. Comme le mentionne Madeleine Mahony-Gagnon, il n'y a "point de narrateurs donc, et à la limite point de personnages puisqu'ils parlent tous le même langage, celui de l'adolescence douce, religieuse et floue."[10] Angéline est absente de cette première tranche et absente de l'intrigue. Il faut remarquer que, presque nulle part dans cette partie, qui correspond au temps du bonheur, Angéline ne figure comme sujet de l'action: elle est toujours vue à travers les yeux des autres. Elle se retrouve en position de femme-objet pour servir de reflet et de support à la subjectivité masculine. La femme doit donc faire éclater ceci afin d'inscrire sa propre subjectivité dans l'espace de l'écriture. C'est la structure de départ du roman. L'univers du pouvoir patriarcal de la

---

[10]Ibid., p. 62.

première partie doit être réévalué. C'est seulement dans la troisième partie que ces personnages vivront dans la pensée d'Angéline et prendront vie, dans son journal intime. C'est dans cette partie-là du roman que le "JE" est constant, complexe et reprendra les événements condensés en quelques pages seulement dans la deuxième partie. Ce ton pressé du récit, raconté par un narrateur impersonnel. Le narrateur narre le temps du récit, et aide le lecteur à se situer car il explique dès les premières lignes qu'un an a passé. En quelques pages seulement, il essaie de transmette les événements de la vie de Valriant. Ceci permet à Laure Conan d'intervenir directement et de prendre en main l'invraisemblance des événements qui nous sont racontés (la défiguration d'Angéline, la mort de son père et l'entrée au couvent de Mina p. 78-80). C'est à ce moment-là que Conan décide d'opter pour la forme du journal à la première personne. L'écriture dans cet espace social est la voix de sortie. L'écriture d'Angéline devient un moyen de connaissance. D'après plusieurs critiques, le véritable roman ne s'écrit que dans la troisième partie du roman.

L'organisation du récit épistolaire de la première partie et le journal intime de la dernière section du roman constituent des plans superposés qui permettent la lecture du journal d'Angéline. L'échange de lettres nous révèle une histoire assez classique: Angéline adore son père. La mère est absente. Un jeune homme tombe amoureux d'elle. L'obstacle que doit franchir le soupirant est le père. L'échange qui a lieu se fait entre les deux hommes. Mais

soudain, une rupture a lieu dans la seconde partie. C'est alors, qu'Angéline rompt ses fiançailles et s'en va vivre seule à Valriant, malheureuse, sans jamais revenir sur sa décision. À cette époque, il était rare pour une femme d'écrire. L'espace social dans lequel se situe le roman est important car, lors de la description de Valriant dans la première partie de l'oeuvre, le lecteur s'aperçoit que la maison est isolée et que l'on peut à peine la voir. Elle est envahie par la végétation. Mina confirme cette description: "Ici [il y a] le plus gracieux pêle-mêle de gazons, de parterres et de bosquets. Un ruisseau aimable y gazouille et folâtre, et par-ci par-là, des sentiers discrets s'enfoncent sous la feuillée. Mes beaux sentiers verts et sombres! L'herbe y est molle; l'ombre épaisse; les oiseaux y chantent, la vie s'y élancent de partout."[11] Il est évident que dans le contexte de l'espace social de l'époque, le patriarcat domine même les alentours de la maison. Angéline n'est que l'objet d'un échange entre Maurice et son père.

Lorsque le triangle patriarcal éclate et que l'héroïne se trouve au seuil de sa propre subjectivité, on devine la présence d'une nouvelle structure de l'écriture qui cherche à émerger...[12] Ce que Patricia Smart va démontrer,

---

[11]Laure Conan. op.cit., p. 51.

[12]Patricia Smart, op. cit., p. 68-69.

c'est qu'après le roman de Laure Conan, il existera un appel de ces voix féminines qui vont choisir d'émerger par l'écriture féminine.[13]

Cette émergence a commencé avec Laure Conan, et en se tournant vers le roman de Gabrielle Roy, on peut montrer que ce phénomène se prolonge quoiqu'implicitement. Rose-Anna et Florentine vont vouloir s'entraider entre elles, mais il existe encore la contrainte de la norme sociale qui pèse sur la femme, c'est-à-dire que les relations mère-fille sont encore distantes, ce qui rend encore difficile les liens d'amitié entre les femmes dans leur espace socio-culturel.

Dans Bonheur d'occasion, Gabrielle Roy décrit et présente les personnages en fonction du milieu géographique, historique et, surtout social. En lisant le texte de Gabrielle Roy, on va se rendre compte de la description "réaliste" de la société, et du contexte socio-économique des personnages. C'est de leur situation sociale que la voix narrative des protagonistes émerge. Cette oeuvre qui se déroule dans Saint-Henri, quartier défavorisé de Montréal, révèle, à travers ces personnages, l'histoire d'un quartier pauvre où la dépression économique et le chômage ne trouvent secours que dans la deuxième guerre mondiale.

---

[13]Patricia Smart le mentionne avec l'écriture de son troisième sujet de son livre Écrire dans la maison du père. avec France Théoret.

Avec la publication de Trente Arpents, (1938) du Survenant (1943) et de Bonheur d'occasion (1945), une nouvelle étape va se dessiner dans la littérature québécoise. Ces oeuvres connaissent un succès international que Gilles Marcotte explique:

> La grande révolution qu'ils opèrent dans le roman canadien-français est celle de l'observation, et les écrivains retrouvent chez leurs lecteurs le peuple, le milieu, l'homme qu'ils avaient fait entrer tout vivant dans leur oeuvre.[14]

Il existe un sentiment de dépossession qui s'infiltre dans la vie des personnages et, dans Bonheur d'occasion spécifiquement, cette dépossession et ces frustrations économiques vont être développées avec force et conviction. Ce passage démontre que Florentine Lacasse veut garder une distance envers sa mère, de peur d'être envahie par cette vie qui a étouffé sa mère.

> Le désir lui [Florentine] vint, subit, comme un mouvement de joie, d'être bonne aujourd'hui pour sa mère. ... Et soudain, elle comprit pourquoi ce désir inaccoutumé, ce désir à vrai dire inconnu lui gonflait le coeur; c'est qu'elle apercevait la vie de sa mère comme un long voyage gris, terne, que jamais, elle, Florentine, n'accom- plirait; et c'était comme si, aujourd'hui, elles eussent en quelque sorte à se faire des adieux.[15]

Ce désir d'évasion devient alors la conséquence majeure de l'aliénation issue de la dépossession économique. (évasion par la guerre, évasion par le corps.)

---

[14]Gilles Marcotte. "Une littérature qui se fait." Essais critiques sur la littérature canadienne-française. Montréal: HMH, 1962, p. 34.

[15]Gabrielle Roy, op.cit., p. 119-120.

La détresse humaine de cette dépossession, s'exprime à travers Rose-Anna, lorsqu'elle apprend que son fils s'est enrôlé pour une question d'argent: " Un sanglot lui vint aux lèvres. Elle tira sur son tablier. Et soudain, toute sa rancune de l'argent, sa misère à cause de l'argent, son effroi, et sa grande nécessité de l'argent tout à la fois s'exprimèrent dans une protestation pitoyable."[16] Elle se tirera un peu de sa misère avec le "salut par la guerre". L'aliénation économique devient le souci et le cauchemar de Rose-Anna. Elle se sent perdue et sans source de pouvoir et sa voix/ ses paroles deviennent de plus en plus fréquentes et elle essaie de sortir de sa misère à l'aide de sa voix. Lors de ce passage, Rose-Anna mène le jeu, c'est-à-dire, qu'elle dit à Azarius ce qu'elle pense: "Qu'est-ce que t'avais besoin de lâcher ta job! C'était ben le temps de faire le difficile. Florentine la lâche pas sa job, elle! ... Rose-Anna, écoutant le timbre de sa propre voix, se demanda si elle n'avait point parlé comme mue par des souvenirs."[17] Sa voix dans ce passage se fait forte et elle réagit ainsi à cause de sa position dans l'échelle sociale de son milieu. Son espace social la rend misérable et son seul espoir est d'améliorer sa situation économique. Elle y réussira malgré elle à la fin du roman, lorsque Azarius et Eugène s'enrôleront.

---

[16]Gabrielle Roy, op.cit., p. 66.

[17]Ibid., p. 91.

Les images fragmentaires du quartier Saint-Henri, ce quartier évoqué à travers les yeux des personnages, au gré de leurs déambulations, ne mettent pas seulement en place un cadre topographique. Elles rendent compte aussi des activités économiques et de la vie de la collectivité dans ce faubourg, à travers les voix des réflexions que l'auteure prête à ces mêmes personnages. Ces réflexions, peuvent être aisément considérées comme ses propres commentaires. Saint-Henri se présente dans l'esprit de ses habitants comme un mélange de ruralité et d'urbanité. La nature se manifeste dans les rues, les places du quartier: Dans la rue Saint-Ambroise, où habite Jean Lévesque, "il n'est resté que deux ou trois grands arbres poussant encore leurs racines sous le ciment du trottoir."[18] Cette nature s'oppose à celle que l'on retrouve dans les quartiers riches comme celui de Westmount où elle est protégée, recréée et soignée. Le quartier de Westmount est décrit comme étant "la cité des arbres, des parcs et des silencieuses demeures..."[19] Ce que l'on voit dans la morphologie de Saint-Henri, où habitent les Lacasse, c'est un quartier ouvrier où s'insère la misère. On peut retenir de ce clivage que la relation de l'habitant à son espace économique joue un rôle capital, car ce lieu fait appel à l'imaginaire et au rêve. Comme le mentionne Florentine dans ce passage: "

---

[18]Gabrielle Roy, op.cit., p. 33.

[19]Ibid, p. 317.

Moi, je ferai comme je voudrai. Moi j'aurai pas de misère comme sa mère."[20] Par le rêve, Florentine essaie d'imaginer une vie hors de son quartier et sans misère. Comme je l'ai déjà démontré dans le premier chapitre de ce travail, elle reconnaît le pouvoir de son corps sur les hommes et c'est par cela qu'elle pense réussir à s'évader de ce milieu. Le restaurant où travaille Florentine est le premier espace urbain qui est donné à lire et à ce titre il joue un rôle important. Plus encore, le restaurant du "Quinze-cents" est à l'image du quartier. Il est résumé ici par Florentine: "Dieu, qu'elle était fatiguée de cette vie! Servir des hommes mal élevés qui l'offensaient de leurs avances; ou encore d'autres, comme Jean Lévesque, dont l'hommage n'était peut-être qu'ironie. Servir toujours servir!"[21] C'est ici qu'elle se rend compte de sa condition sociale et de sa condition de femme dans la société de cette époque. Ce restaurant joue sur le plan romanesque un rôle essentiel puisqu'il est pour Florentine le seul lieu où doit s'inscrire son destin. Prisonnière de ce travail aliénant, elle compte sur les rencontres fortuites, les surprises que pourrait créer l'arrivée d'un nouveau client. Jean Lévesque ouvre donc la porte du rêve de Florentine Lacasse en ouvrant la porte du restaurant.

On peut appliquer l'analyse de Jacques Cotnam aux passages précis qui décèle ce que ressent Jean Lévesque:

---

[20]Ibid., p. 90.

[21]Ibid., p. 19.

> S'évader, voilà ce que désirent a plupart des personnages de Bonheur d'occasion. Qu'ils partent pour la guerre, qu'ils ambitionnent de gravir une montagne, pour rejoindre les "riches", qu'ils rêvent à ce qui n'est plus ou à ce qui pourrait être, le départ ou l'ascension prennent signification de fuite, de rêve, de refuge.[22]

Il est ambitieux, il veut rompre avec son milieu misérable. Florentine l'attire, mais l'accepter comme elle est, c'est aussi renoncer à son avancement économique dans l'échelle sociale et rester ancré à Saint-Henri. Si l'aliénation se manifeste chez certains personnages par la recherche d'un ailleurs prometteur, elle apparaît aussi à travers le personnage qui se retire d'un milieu dont il se sent exclu. Gabrielle Roy cristallise l'opposition Saint-Henri versus Westmount dans l'espace social de ses personnages.

> Mais au-delà, dans une large échancrure du faubourg, apparaît la ville de Westmount échelonnée jusqu'au faîte de la montagne dans son rigide confort anglais. Il se trouve ainsi que c'est aux voyages infinis de l'âme qu'elle invite. Ici, le luxe et la pauvreté se regardent inlassablement, depuis qu'il y a Westmount; depuis qu'en bas, à ses pieds, il y a Saint-Henri. Entre eux s'élèvent des clochers.[23]

À travers l'espace social où vivent les personnages, j'ai constaté que les femmes dans Bonheur d'occasion, comprennent l'oppression de leurs voix en

---

[22]Jacques Cotnam. "Le roman québécois à l'heure de la Révolution Tranquille." Roman Canadien-Français, 2e édition, Montréal: Fides, 1971, p. 275.

[23]Gabrielle Roy, op.cit., p. 33.

tant que femme-objet. Elles sont conscientes de leur place stéréotypée dans la société et elles veulent sortir de cette oppression et faire valoir leurs paroles.

Rose-Anna et Florentine veulent sortir de leur milieu social, mais elles essaient d'y parvenir de manières différentes. Florentine croit qu'elle ne finira pas dans la misère comme sa mère, mais il est intéressant de noter qu'à la fin du roman, l'auteure parvient à démontrer que, Rose-Anna et Florentine obtiennent ce qu'elles veulent de par l'intervention de la condition économique de l'époque. C'est-à-dire, que Florentine réussit à épouser Emmanuel, non par amour mais pour cacher l'erreur commise de sa grossesse avec Jean Lévesque. Rose-Anna réussit à "sortir" de ce monde de misère par le départ pour la guerre de son mari et de son fils. La guerre devient importante pour les paroles des deux femmes car elles leurs apportera un certain soutien financier. Ceci m'amène à étudier les rapports entre les deux femmes. Par la force du "destin" idéologique, elles ne sont pas aussi différentes l'une de l'autre, que Florentine voudrait le croire.

Les relations mères-filles sont importantes dans Bonheur d'occasion afin de comprendre le cheminement que les deux femmes parcourent lors de leur condition économique première. Dorothy Dinnerstein décrit ici, le rapport mère-fille comme suit: c'est "l'affirmation de tout "JE" s'articule par rapport à un 'autrui' (non-identifié et non sexué :It), dont la mère est la première représentante. Une fois qu'une fille s'est identifiée à cet 'autrui', elle ne cesse

de se voir et de voir les autres filles comme des êtres possédant un 'JE' incomplet. La mère 'autrui' est, en outre, le premier 'Tu' qui non seulement affirme, définit et limite la conscience du 'Je' de la fille, mais aussi se reflète dans celui-ci. Toute tentative de sa part en vue d'acquérir sa propre autonomie de femme est par conséquent, une lutte à la fois contre le parent du même sexe et contre elle-même.[24] On retrouve souvent cette hostilité des filles à l'égard de leur mère dans la littérature du XXe siècle car, selon les propos d'Adrienne Rich, "cette perte que subit la fille dans ses rapports avec sa mère et celle que subit la mère dans ses rapports avec la fille représentent la tragédie essentielle de la femme."[25] La femme est confrontée à sa propre image et à celle d'une autre femme, dont les reflets peuvent être refoulés et intériorisés ou acceptés par elle. Puisqu'il n'y avait pas beaucoup de rapports chaleureux et ouverts entre Rose-Anna et sa propre mère, on peut bien comprendre que celle-ci ne veuille pas suivre le même exemple. Mais c'est difficile de faire autrement. Florentine, pour sa part, a besoin du regard de sa mère, mais elle a peur de l'honnêteté qu'entraîne ce reflet mutuel. Lorsque Rose-Anna apprend la nouvelle de la grossesse de Florentine, les deux

---

[24]Dorothy Dinnerstein. The Mermaid and the Minotaur: Sexual Arrangements and Human Malaise. New York: Harper and Row, Publishers, 1976, pp. 106, 107, 110-112, 193.

[25]Adrienne Rich. Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution. réimpression New York: Bantom Books Inc., 1976, 1981, p. 240. (traduit)

femmes essaient de se regarder mais il existe un échec du reflet de miroir entre les deux générations: " Les deux femmes se regardaient comme deux ennemies. Il n'y avait plus entre elles que les bruits d'une intimité qui s'établissait dans leur propre logis, de l'autre côté d'une mince cloison. Florentine, la première, abaissa la vue. Une fois encore elle chercha les yeux de sa mère... la première fois et la dernière fois de sa vie sans doute qu'elle mettait dans son regard cet appel d'être traqué."[26]

Après des années de silence et d'identification négative, c'est-à-dire de refus de la part de Florentine d'imiter la vie de sa mère, les deux femmes ont besoin de communiquer, surtout au moment de cette crise profonde.(C'est-à-dire lors de la grossesse de Florentine, son mariage avec Emmanuel, l'enrôlement d'Azarius et d'Eugène.) Par leur situation socio-économique, chacune reste isolée mais aussi liée à l'autre dans son destin de femme. Ce passage de Florentine explique bien ce malaise; " Les femmes! pensait-elle avec mépris. Et d'ailleurs, est-ce qu'une femme peut aider une autre femme?... Mais qui, qui m'aiderait?"[27] Ces femmes se reconnaissent dans l'image de leur mère en même temps qu'elles refoulent tout lien et toute identité avec elle. Il faut que les femmes réalisent le reflet de leur similarité et possibilité de leur solidarité entre elles pour qu'elles puissent vivre leur rapport interdépendant et

---

[26]Gabrielle Roy, op.cit., p. 263.

[27]Ibid., p. 271.

ouvrir la porte à leurs paroles. Avec Nicole Brossard, on verra que l'auteure tente de nous démontrer l'importance de nos voix et de la conscience que les femmes ont de leurs corps par rapport à l'espace social dans laquelle elles vivent.

Le Désert mauve de Nicole Brossard, c'est d'abord un court récit de Laure Angstelle qui, sous ce titre, raconte l'entrée dans la vie d'une jeune adolescente, Mélanie, et son attachement pour une archéologue Angela Parkins. Mélanie sillonne en voiture le désert de l'Arizona pour échapper à l'ennui du motel de sa mère, qui se situe près de Tuscon. Dans les intervalles de cette narration, se dresse la présence menaçante de 'l'homme long'. Dans la deuxième partie du roman, Maudes Laures, fascinée par ce roman, qu'elle découvre dans une librairie montréalaise, décide de le traduire. Elle le fera durant un an. Elle donne à son récit plus de chair à ses personnages, elle imagine des scènes dialoguées. À la fin du livre, elle publie sa version traduite du récit de Laure Angstelle, sous le titre *Mauve, l'horizon*. C'est à partir de son espace social que j'essaierai de démontrer qu'il existe un rapport important entre cet espace et les personnages féminins.

La demande politique d'écrire à travers la conscience féminine, est une manière d'explorer la conscience des femmes et leur oppression en tant que groupe, mais aussi leur importance et leur évolution qui a eu lieu à travers les années, tant au Québec qu'ailleurs. Dans l'espace littéraire de cette époque,

un des essors les plus importants dans la littérature contemporaine québécoise fut l'émergence d'un groupe d'écrivaines féministes, qui essaient par des efforts conjoints de valoriser la parole féminine et le texte au féminin. Nicole Brossard, France Théorêt, Madeleine Gagnon pour n'en nommer que quelques-unes, ont publié plusieurs textes qui suggèrent une complexité et profonde relation entre la parole et l'écriture. Malgré l'importance de l'influence féministe française et américaine, le projet d'écriture au féminin au Québec, amène par surcroît son propre itinéraire.

Le discours indépendantiste et sa focalisation sur des définitions et perceptions de la survie de la culture francophone, ainsi que dans les années 1970-80, le discours féministe auront eu un impact déterminant sur la littérature québécoise. Plusieurs écrivaines féministes ont été influencées par ce tournant politico-culturel. Ce ne sont plus seulement les sociétés dites "patriarcales" qui sont questionnées, mais encore les structures de l'état fédéral qui subissent la lame de fond critique de l'écriture féminine.

Bien qu'elle soit vue comme étant une dirigeante de "l'écriture féminine", Nicole Brossard est aussi une des voix de la littérature moderne au Québec des années 80. L'espace social dans lequel se situe le roman Le Désert Mauve, est un espace hétérogène où Nicole Brossard essaie de représenter la

nouvelle culture nord-américaine.[28] Préoccupée par le matérialisme, la violence et le pouvoir, cette culture démontre la difficulté de la voix féminine à se trouver une place. L'espace devient un monde de contrastes et de contradictions, un refuge et une place où l'espoir de s'épanouir en tant que femme est vain. Le désert de Nicole Brossard, est aussi un espace où on se voit pris au piège par la culture américaine, c'est-à-dire par ses motels, ses routes et ses bars, où on se rend compte de la violation de la parole des femmes. Comme le mentionne Karen Gould: "It is a space in which the boundaries of the perennial, the historical, and the imaginary are continually blurred, as are the textual distinctions between continuity and rupture, fiction and reality, creativity and destruction.[29]

Le Désert Mauve dessine un espace social déjà travaillé dans des romans antérieurs, où le lesbianisme constitue le champ de l'écriture. Mais ici, pour la littérature québécoise, l'homosexualité est un espace nouveau qui confère une responsabilité à la voix différente dans le texte. Ainsi, il est question de rapports sexuels entre femmes. L'espace socio-culturel du roman nous amène à voir les vastes possibilités de la créativité féminine. Le désert

---

[28]Jean Baudrillard dans son livre sur l'Amérique, (Éditions Grasset & Fasquelle, 1986.) nous explique que "L'Amérique [fait] toujours l'effet d'une véritable ascèse. La culture, la politique, mais aussi la sexualité y sont soumises à la vision exclusive du désert, qui constitue ici la scène primitive," (p. 57).

[29]Karen Gould. Writing in the feminine: Feminism and Experimental writing in Quebec. USA: Southern Illinois University Press, 1990, p. 94.

devient pour Mélanie un endroit ou elle s'affirme, mais aussi un refuge pour l'amour qu'éprouve sa mère envers une autre femme. Cet espace peut aussi suggérer l'endroit/le site dans lesquels des armes de la destruction humaine ont été essayées durant la deuxième guerre mondiale. Il ne faut pas oublier que l'histoire se passe en Arizona et dans le désert du Nouveau Mexique. C'est pourquoi, "l'homme long" nous laisse une vision plutôt problématique. L'écriture des textes de "l'homme long" est répétitive et chaque détail de la description de cet homme énigmatique suggère et met l'accent sur *son* écriture *et* l'écriture féminine. Il apparaît comme une présence symbolique:

> Il allume une cigarette. Il joue avec le rebord de son chapeau en feutre qu'il ne quitte presque jamais. Il pense à l'explosion. Il récite pour le plaisir des sons quelques phrases en sanscrit, les mêmes qui tantôt ont ravi son entourage. Il marche de long en large dans la chambre [...] L'homme long s'allonge avec des visions blanches puis orange puis le sol sous ses pieds se transforme en jade - I/am/become death - maintenant nous sommes tous des fils de chiennes. L'homme long appuie sa tête sur l'équation.[30]

La violence qui survole cette narration, non seulement à travers la référence à l'explosion, mais aussi la peur des femmes pour leur propre sécurité et aussi le meurtre d'Angela Parkins, nous porte à croire que la voix féminine a dû subir, continue à subi de multiple violence dans la société. Ce que Brossard a su ajouter dans Le Désert Mauve, est le malaise contemporain de la femme face à

---

[30]Nicole Brossard, op.cit., 1987, p. 17.

la lutte de la société patriarcale de notre culture. Pour Nicole Brossard, écrire est une réponse face aux possibilités multiples qui s'ouvrent aux voix féminines. On renvoie le lecteur/ la lectrice au réel, avec une nouvelle conscience de son propre rôle dans le dépassement du vertige collectif et dans la prise en charge de l'histoire.

Comme je l'indiquais au début de ce chapitre, faut-il conclure que l'espace social de différentes époques de l'histoire, mette en cause la parole/ la voix des femmes? Est-il possible pour une femme de surmonter les pressions sociales de son époque? Est-ce que les femmes doivent combattre les stéréotypes, les préjugés de la société afin de parvenir à se créer une place en tant que femme-sujet à part entière? J'ai tenté de répondre à ces questions dans ce chapitre.

Depuis Laure Conan, chaque femme qui a écrit dans un roman, a en quelque sorte inscrit dans un certain contexte culturel les traces de sa résistance. Dans les trois romans à l'étude, les voix des personnages féminins ont été marquées par des différences, mais des préoccupations communes ont néanmoins émergé. Comme je l'avais montré dans le premier chapitre, le corps de la fiction de ces trois romans, présente la réalité de ces voix. Les trois auteures québécoises sont parvenues à les tracer avec leurs protagonistes féminins.

Dans ce chapitre-ci, on a pu constater par l'intermédiaire de l'espace social, qu'avec Laure Conan, c'est à partir du "paradis terrestre" de Valriant que tout surgit. La mère absente est une idée importante car, c'est à partir de la relation de Charles et d'Angéline que l'intrigue prend place. Angéline se retrouve dans le seul espace social qu'elle connaisse. Le pouvoir patriarcal de son père survole dans ses pensées lors de la première partie du roman. Avec sa beauté stéréotypée, elle se retrouve dans une position de femme-objet où elle ne peut subsister en tant que femme. La résistance qui oppose Angéline à l'influence d'un père qui s'oppose à son épanouissement est la lame de fond du roman de Laure Conan.

Il est évident, comme on l'a vu dans ce chapitre-ci, que Bonheur d'occasion a un temps du récit différent de l'oeuvre de Laure Conan. Mais en ayant fait une étude détaillée de ces deux romans, je me suis aperçue que même si plusieurs années séparent les deux romans, on se rend compte que la femme subit toujours le poids du stéréotype de la beauté du corps de la femme dans la société. Florentine se rend compte de sa position sociale dans la société, et si elle veut sortir de sa misère, elle doit utiliser son corps afin d'y parvenir. Rose-Anna et Florentine sont piégées par leur condition socio-économique et biologique. Angéline et Florentine, malgré leurs différences, ont une préoccupation commune, c'est-à-dire qu'elles sont toutes les deux de belles jeunes femmes qui essaient de changer leur statut de femme-objet.

Comme on a pu le voir dans le chapitre un de ce travail, ce n'est qu'après la défiguration d'Angéline que sa voix émerge dans le texte, tandis que pour Florentine, le corps servira seulement à la sortir de la sujétion économique. Pour sa part Nicole Brossard a changé le statut social de la femme dans son roman. Mais l'image de Mélanie et d'Angela ensemble démontre que le meurtre d'Angela Parkins par 'l'homme long" est l'aboutissement final d'un roman qui reproduit toutes les difficultés que confrontent les femmes jusques dans la postmodernité.

Il est vrai que des îlots de culture au féminin ou de culture de femmes se retrouvent un peu partout, mais il est essentiel de voir que ces îlots restent contrôlés ou du moins tolérés par la culture dominante, en marge de celle-ci, étrangers à l'institutionnalisation, au pouvoir. Les récents mouvements de femmes me laissent croire qu'il existe une émergence d'une culture où les femmes s'apprêtent à sortir de leur silence. Il m'est apparu néammoins que les femmes de ces romans parviennent par l'intermédiaire de leur espace social à s'affirmer. Il est temps d'analyser l'ensemble de ce travail par rapport à la responsabilité de leurs voix.

Chapitre trois
La responsabilité de ces voix dans leur intertexte

Dans ce chapitre, je propose d'étudier la responsabilité des voix et je tenterai de les examiner à partir d'une perspective féministe. Plusieurs féministes (comme par exemple: Jane Flax, Sarah Kofman, Luce Irigaray, Karen Gould, Marisa Zavalloni, Louise Dupré, Hélène Cixous, Julia Kristeva et bien d'autres) examinent depuis bientôt vingt ans maintenant, les différences qui se dessinent dans le langage des hommes et celui des femmes, autant entre le contexte des textes de fiction, ou de poésie, que celui d'analyses critiques. Dans son essai, Feminist Criticism in the wilderness, Elaine Showalter a expliqué, il y a déjà une décennie, les buts des théories linguistiques qui examinent l'écriture des femmes,

> Linguistic and textual theories of women's writing ask whether men and women use language differently; whether sex differences in language can be theorized in terms of biology, socialization or culture; whether women can create new languages of their own; and whether speaking, reading or writing are gender marked.[1]

---

[1]Elaine Showalter. "Feminist Criticism in the Wilderness." dans Writing and Sexual Difference. Chicago: University of Chicago Press, 1982, p. 20.

Traditionnellement, l'image de la femme dans la littérature a été fabriquée par les hommes, de ce fait peut-on dire que sous l'influence profonde du patriarcat, la condition féminine a été mal comprise et mal représentée?

Depuis les mouvements de libération de la femme à la fin des années soixante, les présomptions patriarcales de la critique littéraire ont été foncièrement modifiées,

> Whereas it has always been taken for granted that the representative reader, writer and critic of Western literature is male, feminist criticism has shown that women critics and readers bring different perceptions and expectations to their literary experience. Whether concerned with literary representation of sexual difference, with the ways that literary genres have been shaped by masculine or feminine values, or with the exclusion of the feminine voice from the institutions of literature, criticism and theory, Feminist criticism has established gender as a fundamental category of literary analysis.[2]

Ce qui m'intéresse dans ce chapitre, c'est la responsabilité des voix féminines des trois romans à l'étude et les rapports qui existent entre les trois auteures, en ce qui concerne leur identité générique. C'est ici, à mon avis, que l'on doit aborder la question du genre du lecteur. Avec la question de subjectivité des interprétations d'un texte donné, il faut comprendre la possibilité de multiples interprétations du même texte, car celles-ci sont souvent d'avance déterminées par la société et par les normes du lecteur. La responsabilité du lecteur/de la

---

[2]Elaine Showalter. The new feminist criticism. Essays on women, literature, theory. New York: Pantheon Books, 1985, p. 3.

lectrice est donc de comprendre et de s'informer d'avantage sur le contexte du roman qui lui est présenté. Je voudrais montrer et développer l'importance de la narratrice principale dans ce contexte féminin, et étudier le texte à partir d'une perspective féminine et non pas patriarcale. Une telle lecture féministe est importante car elle encourage les lecteurs à lire à partir de plusieurs perspectives et à ne pas se borner à une interprétation monologique d'un texte. Enfin, cette sorte de lecture est aussi à situer en fonction d'une tentative d'éliminer les préjugés sexistes de notre société patriarcale.

Prendre et réévaluer les façons de lire un texte, permet de nous guider vers une nouvelle façon de considérer, non seulement la femme, mais tous les groupes qui sont mal représentés dans la littérature et dans la critique contemporaine. Pendant des siècles, les femmes étaient simplement des objets pour aider les hommes à se réaliser eux-mêmes. Simone de Beauvoir nous l'explique: "L'idéal de l'homme occidental moyen, c'est une femme qui subisse librement sa domination, qui n'accepte pas ses idées sans discussion, mais qui cède à ses raisons, qui lui résiste avec intelligence pour finir par se laisser convaincre."[3] Dans sa citation la plus connue, et peut-être, la plus influente, Beauvoir dit que la féminité est une interprétation de notre société patriarcale,

> On ne naît pas femme: on le devient. Aucun destin biologique,psychique, économique ne défi nit la figure

---

[3]Simone de Beauvoir. Le deuxième sexe 1. Paris: Éditions Gallimard, 1949, (renouvelé en 1976), p. 300.

> que revêt au sein de la société la femelle humaine; c'est l'ensemble de la civilisation qui élabore ce produit intermédiaire entre le mâle et le castrat qu'on qualifie le féminin.[4]

C'est-à-dire, que l'oppression patriarcale impose certains critères sociaux de la féminité à chaque femme pour lui faire croire que ces normes choisies sont, en fait tout à fait naturelles. La femme dans les textes littéraires est souvent considérée comme on l'a vu avec Laure Conan, et Gabrielle Roy comme l'autre de l'homme et, par conséquent, un être qui perd son identité et la responsabilité de sa voix. La femme est conditionnée, non seulement par sa formation, mais aussi par son éducation. C'est la société masculine qui a choisi le langage qui gouverne et perpétue les lois patriarcales. Ce langage reproduit dans l'oeuvre littéraire les stéréotypes et les préjugés qui sont encodés en lui.

Les romans à l'étude représentent Angéline, Rose-Anna, Florentine, Mélanie, Angela Parkins, qui en tant que femmes, doivent agir selon les normes déterminées par leur société respective. En fait, chaque femme, se conduit d'une manière différente et, ainsi chacune représente une ou plusieurs normes qui privilégient la position de l'homme par opposition à celle de la femme. Mina représente la femme indépendante de la fin du 19e siècle, Angéline la fille soumise de son père, Florentine est la jeune et belle fille qui

---

[4]Simone de Beauvoir. Le Deuxième sexe 2. Paris: Éditions Gallimard, 1949, p. 13.

essaie de sortir de sa misère, Rose-Anna, la mère d'une famille nombreuse et qui essaie désespérément de garder un certain ancrage à l'unité de sa famille. Par contraste, Mélanie est la jeune fille de quinze ans qui cherche son identité et Angela Parkins est une femme indépendante, qui vit dans une culture lesbienne. Les personnages de Brossard nous permettent d'entrer dans une culture complètement différente de celle de Conan (fin de siècle) et de Roy (avant-guerre). Les rapports sexuels et émotifs de l'oeuvre de Brossard, autant que les données géographiques dans lesquelles ces derniers prennent place ont fort peu en commun avec l'univers des deux auteures précédentes. Bien qu'il existe une situation où 'l'homme long' joue le rôle dans la société patriarcale, où l'homme en général prend en charge l'histoire, ce personnage bien qu'il soit important au déroulement du texte Le Désert mauve, ne représente pas un rôle aussi déterminant que Maurice et Charles dans Angéline de Montbrun. Les femmes de ce texte, ont une indépendance plus marquée par rapport à l'homme, que les deux autres textes de cette étude.

Regardons, par exemple, l'oeuvre de Laure Conan. Angéline vit à une époque où les femmes sont soumises et où la plupart d'entre elles acceptent leurs rôles de mère, de fille soumise au pouvoir du père etc. Mina, pourtant, n'accepte pas ces rôles. Elle se libère. Mais les forces sociales et culturelles, de son époque la dominent, et elle est restreinte par les limites sociologiques, économiques du contexte qui est le sien. A plusieurs reprises, Mina fait des

commentaires qui décrivent la conception des réalités sociales et des rapports établis entre les sexes.

Une lecture féministe du roman s'intéresse en premier lieu aux relations entre les sexes et les envisage d'un point de vue politique. De ce point de vue, les trois narratrices du roman, c'est-à-dire, Mina Darville, Emma S., compagne de Mina, et Angéline elle-même, peignent un univers masculin superficiel qu'elles condamnent toutes les trois en choisissant de se retirer du monde. Incapables de trouver un compagnon masculin à la hauteur de leurs aspirations, Emma et Mina entrent au cloître. Angéline, rejetée par Maurice son fiancé qui ne peut aimer une femme dont le visage est balafré, retourne à la campagne vivre dans la maison que son père lui a léguée. Charles de Montbrun prend alors pour le lecteur un sens mythique. L'affection admirative que lui porte sa fille Angéline, est en effet partagée par deux autres personnages féminins. Mina Darville éprouve des sentiments d'ordre amoureux pour le père d'Angéline et, dans ses lettres à Emma, elle raconte l'aventure d'une certaine Mme H... qui aurait tenté de le séduire sans toutefois parvenir à ses fins.

> ...D'abord sachez que Mme H... est à Valriant. Il lui faut le calme, le repos, etc. C'est parfaitement touchant mais j'incline à croire que cette veuve inconsolable ferait très volontiers 'sa principale affaire des doux soins d'aimer et de plaire.' "[5]

---

[5]Laure Conan, op.cit., p. 57.

Dans le roman, le jugement que les femmes portent sur l'univers masculin est sans appel. Maurice repenti ne peut trouver grâce aux yeux d'Angéline. Jamais non plus Mina ne revient sur sa décision d'avoir joint le couvent. Cet espace ainsi condamné est, plus précisément, celui de la ville, de la politique partisane, des mondanités et des amours superficielles. Au contraire, alors que l'univers de Monsieur de Montbrun est celui de la fidélité, de la pureté des sentiments, de l'authenticité des valeurs rurales, les personnages féminins manifestent une certaine autonomie par rapport à ce projet national collectif. Parce que ce texte avait été écrit à une époque où les valeurs traditionnelles étaient importantes, les critiques ont eu du mal à tolérer l'indépendance du jugement féminin qui s'infiltre dans Angéline de Montbrun. Elle a pourtant laissé aux auteures qui vont la suivre, une autre responsabilité par rapport à son écriture. L'écriture a été pour elle sa porte de sortie. Le jugement des personnages féminins critique l'univers masculin mais, au nom de valeurs élaborées par les hommes. Il existe une distinction dans les trois romans. Orpheline de mère, Angéline fut élevée par son père. Orpheline elle aussi, Mina trouve auprès de Charles de Montbrun une nouvelle autorité paternelle. La transmission des valeurs patriarcales se fait ici sans l'interférence féminine de la mère. Les filles "sont donc porteuses de valeurs pures, originelles, que ne sauraient corrompre ni l'ambition, ni la politique, ni la

ville, ni même la féminité."[6] Toute l'ambition féminine semble être demeurée soumise dans le roman. Laure Conan avec son roman Angéline de Montbrun, nous donne à lire une réalité sociale différente de celle que dépeint alors la littérature de cette époque. L'optimisme exalté de l'agriculturisme, l'appel à la solidarité du nationalisme, ne rencontrent ici aucun écho. L'écriture féminine d'Angéline, se constitue ainsi en marge des projets politiques qui lui sont contemporains. Elle représente une des premières formes séculières du regard de l'écrivaine sur le monde. Lorsque l'on se tourne vers le roman de Gabrielle Roy, j'ai décelé, qu'il existe à mon avis, en ce qui a trait à la responsabilité de la narratrice, un manque de distance par rapport à la domination de la société de cette époque.

Dans Bonheur d'occasion, les problèmes divers de la famille Lacasse représentent métaphoriquement la faiblesse, la souffrance, la soumission, le refuge, le désir de fuir de cette société dégénérée et, tout simplement, la faim et la soif d'une meilleure vie, surtout pour les femmes. Dans une optique traditionnelle, on a tendance à attribuer chaque faiblesse et chaque faute de la famille à la mère. Pourtant, dans ce roman, c'est la mère qui garde la famille unie. Rose-Anna ne se trouve pas dans un état de soumission ou de faiblesse par rapport à Azarius. Mais, elle est prise au piège par sa condition

---

[6]Lucie Robert. "La naissance d'une parole féminine autonome dans la littérature québécoise." Études littéraires. vol. 20, no. 1, printemps-été 1987, p. 104.

socio-économique. Son inquiétude, ses soins et son amour pour ses enfants sont une indication de sa puissance et de sa capacité à survivre même pendant les temps difficiles.

La critique littéraire loue la puissance et la vraisemblance de Florentine et de Rose-Anna. On s'accorde à "dire aujourd'hui que l'ordre selon lequel sont agencés les divers éléments d'une oeuvre littéraire, non seulement figure le message même que le livre cette oeuvre, mais reproduit d'emblée la structure de l'esprit créateur et correspond à une vision déterminée du monde."[7] Florentine et Rose-Anna réussissent à un certain point à faire valoir la responsabilité de leurs voix. Elles y réussissent seulement grâce à un fait extérieur et par la condition sociale qui les entourent; c'est-à-dire par le salut de la guerre. La narratrice en sait plus que nous, elle est omnisciente tout au long du roman. C'est donc à travers elle que le lecteur se rend compte des problèmes que Rose-Anna et Florentine affrontent, non seulement par les dialogues entre les personnages, mais aussi, et surtout, à travers les monologues intérieurs et les commentaires faits par elle sur les personnages. La responsabilité de la voix de la femme à travers son histoire, m'incite à penser que les voix narratives des personnages féminins de l'oeuvre de Gabrielle Roy, amènent une importante notion de la responsabilité de Florentine

---

[7]Jacques Blais. "L'unité organique de Bonheur d'occasion." Études françaises. VI (février 1970) p. 27.

et de Rose-Anna en ce qui concerne leur position en tant que sujet et non objet dans leur espace littéraire. Je crois que Laure Conan et Nicole Brossard sont plus proches l'une de l'autre, même si l'oeuvre de Gabrielle Roy se trouve au milieu des deux dans l'espace littéraire québécois, Roy semble revenir en arrière en ce qui concerne la position de la femme dans sa marche vers une indépendance par rapport à l'homme. Florentine est punie par sa grossesse et n'aura pas de ce fait, la chance d'améliorer son sort. Bien sûr, sa position va être plus prospère avec son mariage avec Emmanuel, mais même si la narratrice ne le mentionne pas explicitement à la fin du roman, on constate qu'avec la dernière phrase de l'oeuvre, que peut-être, la narratrice nous dit que Florentine ne parviendra pas à se délivrer de la sujétion patriarcale qui l'entoure; " Très bas dans le ciel, des nuées sombres annonçaient l'orage."[8]

En se tournant vers Nicole Brossard, on constate que la responsabilité des voix est différente. Il existe trois perspectives qui aident le lecteur à situer le texte dans la fiction. Premièrement, il existe un texte original, deuxièmement, il y a la rencontre de l'auteure avec la traductrice et la traduction du texte même. Le livre peut-être vu comme un livre post-moderne. Il est à la fois hermétique, énergétique, et soucieux de mettre en jeu une complexité sémantique et stylistique qui force le lecteur à une participation beaucoup plus intense du texte littéraire. Il faut déstructurer le texte. Avec le jeu de la

---

[8]Gabrielle Roy, op.cit., p. 386.

traduction qui a lieu, il y a réalité dans une autre réalité qui se développe, ce qui affecte la responsabilité des voix féminines. Précisément parce que, Nicole Brossard dans son projet d'écriture, essaie une transformation *du* langage et, on le voit par le pouvoir révolutionnaire des mots, de transformer une certaine situation sociale *par* le langage. On le constate dans ce passage: "Son désir est grand, résulté de l'approche et la possibilité croisées de quelques transformations. Ce matin le ciel était bleu. Elle pouvait croire au dérèglement des sens comme à une activité mentale. Elle avait beau jeu."[9] Il existe une responsabilité de la voix différente dans le texte. Ainsi, il existe deux notions qui à mon avis sont pertinentes à ce texte spécifique de Brossard afin de voir cette responsabilité. Il existe premièrement une complexité de la structure spatio-temporelle, et deuxièmement, un 'je' plus subjectif que jamais, qui glisse constamment sur l'alternance de points de vue narratifs. C'est ce qui rend à mon avis le texte de Brossard postmoderne.[10] Plusieurs critiques, ont nommé

---

[9]Nicole Brossard, op.cit., p. 58.

[10] Il existe différentes interprétations de la définition du postmodernisme. La définition de Fredric Jameson me semble pertinente. Je pourrais donner différentes définitions qui pourraient mieux définir ce terme de façon plus précise, mais ce qui m'intéresse ici, ce n'est qu'une courte définition qui aidera le lecteur / la lectrice à comprendre l'écriture de Brossard. Voici donc une des définitions de Jameson: "Postmodernism, postmodern consciousness, may then amount to not much more than theorizing its own condition of possibility, which consists primarily in the sheer enumeration of changes and modifications [..] Postmodernism... is more distracted." Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism. United States: Duke University Press, 1991, p. ix-x.

le roman de Brossard, le premier roman postmoderne au Québec.[11] Ceci n'est pas mon intention de prendre la même position que ces critiques, mais je crois opportun de présenter aux lecteurs, cette perception du roman.[12] C'est surtout par sa fragmentation de l'écriture et par les techniques d'écriture utilisées que son texte peut être qualifié comme étant postmoderme. C'est-à-dire que dans son écriture, l'auteure utilise différents procédés. Il existe une pluralité de styles. On constate en lisant le texte qu'il y a une culture littéraire savante et une autre qui est celle de la culture populaire (bars, motels etc..) La deuxième notion essentielle à une exégèse du roman de Brossard, est la question des rapports sexuels entre les femmes.

Il est explicite, et ce à plusieurs niveaux que Brossard amène des aspects nouveaux de par son écriture. Peut-on parler d'une responsabilité différente face à son intertexte? Je crois que l'on peut répondre à cette

---

[11]Comme le mentionne Irène Duranleau: elle dit de l'écriture de Nicole Brossard, que son texte[est] moderne et [...] sert quelque objectif de déconditionnement d'apprentissage à une lecture singulière." "Le texte moderne et Nicole Brossard." op.cit., p. 118.

[12]Dans le roman de Nicole Brossard, on reconnaît une multiplication du jeu métadiscursif qui est l'un des traits caractéristiques des fictions postmodermes. Linda Hutcheon écrit que la métafiction postmoderne "tends to play with the possibilities of meaning (from degree zero to plurisignification) and of form (from minimalist narrative to galloping diegesis), and it does so self-consciously as to begin to subvert the critic's role: the text contains or constitutes its own first interpretative context and its parodic intertextuality even situates it in literary history for us." ("A Poetics of Postmodernism ?" Diacritics, hiver 1983, p.35). Donc, dans ce sens on peut reconnaître que plusieurs critiques littéraires prennent le texte du Désert Mauve comme un texte accentué par les mécaniques de la postmodernité.

question avec les chapitres précédents de ce travail et surtout avec celui-ci. Le changement des formes du récit s'effectue dans le sens d'une déconstruction du narratif au profit d'une élaboration plus imposante du discursif. Ceci demande une précision. Le narratif, ce que Ricardou nomme fiction, constitue le raconté, avec ses actants et sa logique narrative. Le discursif se présente comme la manière de raconter, l'agencement formel des éléments narrartifs. Le discours (narration) subit, lui-même, des transformations. Les aspects temporels d'ordre, de fréquence, de durée, jusque-là une préoccupation essentielle du narrateur, font place aux aspects de voix et de mode.[13] Au niveau de la fréquence des événements, le singulatif fait place à l'itératif chez Brossard. Le texte du "Désert Mauve" et de "Mauve Horizon" sont deux textes racontant la même histoire, les mêmes événements, mais la parole échangée est transformée avec de multiples variantes. En voici un exemple: "Très jeune, je fus sans avenir comme la baraque du coin qui fut un jour incendiée par des gars 'venus de loin', disait ma mère qui leur avait servi à boire."[14] Cet exemple est tiré du texte "Le désert mauve". Dans "Mauve Horizon", ce même événement est traduit de la façon suivante: "Très jeune, il n'y eut point d'avenir et le monde ressembla à une maison incendiée comme celle qui le fut au coin de la rue par des hommes 'étrangers', ma mère le disait, qui leur avait servi un

---

[13]Ceci sont des catégories définies par Gérard Genette dans Figures III.

[14]Nicole Brossard, op.cit., p. 11.

verre."[15] Je pourrai donner plusieurs exemples, mais tout au long des deux textes le même processus se produit. Nicole Brossard manie l'écriture non "pour produire un discours narratif, mais pour explorer, contester, psychanalyser. [...] Elle pose les problèmes du rapport entre le narrateur et le lecteur, de la fatuité de la fiction, du langage comme création et possibilité génératrice."[16] Le texte de Brossard est ce qu'il devient, c'est-à-dire qu'il traduit sa propre textualité en une structure ou un système de signifiance particulier.

Nicole Brossard cherche dans son écriture "à défaire des conditionnements d'écriture et de lecture."[17] Pour elle, le lecteur "joue au Texte", il "joue le Texte". Car le texte est "jeu, travail, production, pratique."[18] Comme je l'ai déjà mentionné, dans la partie "livre à traduire", une transition s'impose, c'est-à-dire que la narration est à la troisième personne, tandis que le premier livre est à la première personne. Ceci a un impact pertinent sur la notion de responsabilité qui nous concerne dans ce chapitre-ci.

---

[15]Ibid., p. 181.

[16]Irene Duranleau. " Le texte moderne de Nicole Brossard." Études littéraires, avril 1981, p. 110.

[17]Nicole Brossard dans Journal of Canadian Fiction, de André Roy. "La fiction vive: entretien avec Nicole Brossard." 25-26, 1979, p. 38.

[18]Roland Barthes. "De l'oeuvre au texte." Revue d'esthétique. 3, 1971, p. 231.

Dans la première partie, le lecteur se trouve plongé dans un espace nord-américain. Il est en partie difficile de percevoir la culture du Sud-Ouest américain dans un contexte où l'histoire se passe par le biais d'un français recherché. Dans la deuxième partie, le texte original a été traduit. C'est une réflexion de la traductrice. L'aspect circulaire du texte contrôle la traductrice dans son projet d'écriture. On peut appartenir à une culture et prêter la voix à une autre culture. Nicole Brossard a prêté sa voix à "un ailleurs", les voix sont différentes, mais il y a des préoccupations communes.

La première partie du roman le Désert Mauve, écrite par Laure Angstelle, devient parfois un refuge émotionnel et intellectuel pour l'adolescente Mélanie, qui commence à vieillir. Elle essaie de se protéger de la violence perpétuée contre les femmes depuis très longtemps. Alertée par les erreurs de l'histoire, avec sa vigilance à la fois naïve et inébranlable, elle croît faire une différence.

Le corps de la fiction nous présente la réalité de ces voix. Avec la notion du téléviseur, Nicole Brossard montre que la réalité n'est pas directe, elle n'est pas vraiment réelle pour nous. C'est ici que la voix du chapitre un et l'espace social du chapitre deux prennent place, car lors des dialogues entre Mélanie et sa mère, on se rend compte que cette dernière se trouve toujours devant la télévision. Elle encourage Mélanie à se séparer de la culture adulte. Il existe un semi-silence entre les deux femmes. Ce demi-silence pourrait être vu

comme étant le cheminement des relations sexuelles entre les femmes. L'écriture de femmes, est pour Brossard "une autre intention de vie, une autre forme, une alternative conceptuelle."[19] On peut voir ceci, dans Le Désert Mauve. Le texte de Brossard inscrit constamment le corps, le désir, la sexualité. La lecture amène alors à admettre que le développement de la passion amoureuse entre Mélanie et Angela Parkins est abolie par la mort de cette dernière, et de ce fait abolit surtout, la possibilité d'une relation lesbienne de deuxième génération, celle de Mélanie, fille de lesbienne, sur le point de voir concrétiser à son tour, sur un arrière-fond du désert de l'Arizona, sa propre naissance à la passion et au désir. La lecture du roman amène le lecteur/ la lectrice à admettre que le développement d'une passion amoureuse peut être empêché par cet "homme long" du premier texte de Laure Angstelle. Il est sans doute l'opposant et le symbole de la société patriarcale en général. Mais ce qui nous frappe dans la deuxième partie, c'est que cet homme s'appelle "hom'oblong" ou comme le mentionne Louise Milot, on peut traduire son nom comme étant 'homo blond'[20] Donc, peut-on en conclure que Nicole Brossard nous explique que la relation homosexuelle des femmes du Désert Mauve,

---

[19]André Roy, op.cit., p. 38.

[20]Louise Milot, "Telle qu'en elle même: Nicole Brossard" op.cit., p. 23. Dans l'appelation de ce nom, on trouve inscrit le même rapport homosexuel à son propre sexe que celui, symétriquement inversé, qui est objet de quête pour la jeune Mélanie.

serait empêchée par l'homosexualité elle-même ? C'est bien 'l'homme long' qui commet le meurtre d'Angela Parkins et qui par conséquent, contraint la relation entre les deux femmes. Nicole Brossard, contrairement aux deux autres auteures de cette étude a su entretenir une responsabilité des voix un peu plus forte chez ses protagonistes féminins, car elles savent garder une certaine distance par rapport à l'homme. Même si c'est un homme qui commet le meurtre d'Angela, c'est quand même la femme qui se retrouve dans un espace narratif autonome.

À travers les trois romans à l'étude, on a découvert qu'à partir des responsabilités des voix de femmes et par l'intermédiaire d'une étude du langage des femmes dans les romans, on retrouve que les personnages féminins, essaient de prendre une distance avec cette société patriarcale qui les entoure. En réévaluant les façons de lire le texte, les commentaires faits soit par le narrateur, soit par le personnage féminin lui-même, vont nous guider vers une nouvelle façon de considérer, non seulement la femme, mais tous les groupes qui sont mal représentés dans la littérature et dans la critique contemporaine.

Conclusion

Chaque lecture d'un roman est influencée par les idéaux et par les attentes du lecteur ou de la lectrice et sa vision du monde. Si on peut s'habituer à oublier les "normes" de l'auteur ou de l'époque pendant laquelle le roman a été décrit, et à lire le roman du point de vue de la femme, la perspective vis-à-vis des personnages va changer de façon significative. On doit encourager le lecteur ou la lectrice à lire à partir de plusieurs perspectives et à ne pas se poser des limites dans l'interprétation d'un roman. Enfin, cette sorte de lecture amène une nouvelle responsabilité de la part de l'auteur et du lecteur car cette lecture est à situer dans une tentative de voir dans les romans à l'étude, les préjugés sexistes de notre société patriarcale. Essentiellement, ces femmes des trois romans ont bien montré dans cette étude, leur mécontentement et leur conscience de l'injustice de leur monde. Elles prouvent leur résolution et leur détermination à essayer de combattre ce monde masculin. Leur quête d'une situation meilleure n'est pas facile, mais elles y parviennent à l'aide de leur voix. Même s'il existe toujours une présence patriarcale qui les entoure, elle ont su garder leur distance afin de faire valoir à un certain degré leur résistance par rapport à ce monde patriarcal qui les encadre.

Ces textes littéraires produits sur une période de plus d'un siècle, ont su révéler à travers le corps, l'espace social et la responsabilité de leurs voix, une certaine évolution des voix féminines. La femme à travers les trois romans, constate sa position d'objet par rapport à son espace socio-historique, et enfin résolue malgré elle, elle commence à se détourner petit à petit de ce lien patriarcal et décide de prendre le gouvernail de son histoire à elle. Et c'est dans cette acquisition de son propre corps, de son propre désir et de sa propre perspective sur le réel qu'apparaît une possibilité de sauvegarde, non seulement pour elle, mais aussi pour celles qui vont lui succéder dans l'avenir littéraire féminin du Québec.

Dans une certaine mesure, cependant, cette transformation a eu lieu à différents degrés. Dans chacun de ces récits, un rapprochement s'est effectué entre les personnages féminins (filles et mères, amies, amantes). Cette atteinte radicale portée par l'écriture de ces auteures, se révèle donc plus clairement dans les nouvelles associations évoquées par le mot 'échange' dans leurs écrits. Comme dans Angéline de Montbrun, cet échange était celui d'un objet, c'est-à-dire Angéline qui par lequel le 'sujet' (l'homme) tentait de se convaincre de sa puissance, il s'ensuit que cette conception de l'échange où il est question du pouvoir de l'homme ne peut que mener à des mutations imprévues. Angéline, comme les autres personnages féminins des textes à l'étude, ont su maintenir, à un moment ou l'autre de la trame de leur histoire,

une distance par rapport à l'homme. Chez Roy, Rose-Anna Lacasse résiste à se faire prendre au piège, en ne laissant pas Azarius la seconder dans son rôle de soutien de famille. Le matriarcat a aussi ses écueils. Il existe chez le personnage de Rose-Anna, une ambiguïté de ce choix. D'une part, elle domine Azarius, du point de vue de la domination psychologique. C'est dans ce cercle matriarcal, que Rose-Anna a à quelques reprises dans le roman, pris possession de sa voix. Cet exemple éclaire bien ceci. " Jongler! T'es-tu pas capable de faire autre chose? T'as passé quasiment toute ta vie à jongler. Et au bout de toutes tes jongleries, t'as jamais été plus avancé. De jongler, c'est ça, penses-tu, qui aide le pauvre monde!"[1] C'est de cette façon que Rose-Anna réussit à résister à cette force dominante, elle y réussit en quelque sorte par toute la force de son amour. Bien qu'elle essaie de garder le pouvoir matriarcal avec Azarius, sa voix se refoule, car il existe une dépendance économique de son mari. " ...On fait pas comme on veut dans la vie; on fait comme on peut."[2] La responsabilité de la voix de Rose-Anna est pertinente, car elle sait que son seul espoir est le salut par la guerre. Gabrielle Roy avec Bonheur d'occasion a montré au lecteur et à la lectrice de son oeuvre, comment en assumant une position d'objet, la femme par sa représentation

---

[1]Gabrielle Roy, op.cit., 1977 p. 92 (voir surtout les pages 92-104 du roman de Roy pour d'autres exemples montrant Rose-Anna dans ses pensées les plus touchantes du roman.

[2]Gabrielle Roy, op.cit., 1977, p. 90.

réaliste, rend en ce sens un message de l'écriture féminine par l'intermédiaire de Florentine et de Rose-Anna en particulier. Le roman de Nicole Brossard, nous a fait apparaître dans sa structure profonde toute cette lutte encore irrésolue entre la transformation vers laquelle tendent la sensibilité des femmes et la menace encore présente de la culture dominante. Le meurtre d'Angela Parkins par "l'homme long/ oblong" vers lequel mène le trajet narratif du roman reproduit ce que les femmes ont subi et doivent encore subir aujourd'hui. À ce meurtre s'opposent, comme dans les deux oeuvres précédentes, l'amour, l'énergie, les gestes et les paroles qui circulent entre les personnages féminins. Les voix féminines ont un potentiel de transformation auxquels il faudrait porter attention dans les jours de transition culturelle que nous sommes en train de vivre dans notre société actuelle, car c'est justement à travers ces voix, dans les textes littéraires que la femme se sentira valorisée par rapport à l'homme, et pourra donc garder une résistance qui est forte chez elle. Comme je l'ai mentionné au tout début de ce travail, et comme je l'ai démontré à travers les trois chapitres de ce travail, les voix féminines prennent une certaine valeur par l'intermédiaire du corps, de l'espace social et de la responsabilité de ses voix par rapport à l'histoire, soit l'affirmation que les femmes peuvent s'entraider, afin d'émerger des entraves que leur ont imposées le pouvoir masculin.

Bibliographie

1. ROMANS ÉTUDIÉS:

Brossard, Nicole. Le Désert mauve. Montréal: Hexagone, 1987.

Conan, Laure. Angéline de Montbrun. Québec: éditions Fides, 1990.

Roy, Gabrielle. Bonheur d'occasion. Québec: Stanké, 1977.

2. ÉTUDES THÉORIQUES:

Ahmed-Hajdukowski, Maroussia. "Éthique de l'altérité, éthique de la différence sexuelle: Bakhtine et les théories féministes. Discours social/Social Discourse. Vol III, no. 1, 2, Spring-Summer, 1990, p. 251-269.

_____. "Bakhtine and Feminism: Two Solitudes? Critical Studies. vol. 2, no. 1/2, 1990, p. 153-163.

_____. L'hétérogène et les mouvements associatifs de femme au Québec." Queen's Quaterly. vol. 96, no. 1, Spring 1989.

Amon, Evelyne & Bomati, Yves. Vocabulaire du commentaire de texte. Paris: Larousse, 1990.

Angenot, Marc. Glossaire pratique de la critique contemporaine. Lasalle, Québec: Éditions Hurtubise HMH, 1979.

Bakhtine, Mikhail. Esthétique et théorie du roman. Paris: Gallimard, 1978.

_____. Esthétique de la création verbale. Paris: Éditions Gallimard, 1984.

Barthes, Roland. "De l'oeuvre au texte." Revue d'esthétique, 3, 1971, pp. 225-233.

Baudrillard, Jean. L'Amérique. Paris: Grasset, 1986.

De Beauvoir, Simone. Le deuxième sexe. Tome1 Paris: Gallimard, 1949.

Benveniste, E. Problème de linguistique générale. Paris: Gallimard, 1966-1974.

Bessette, Gérard. Une littérature en ébullition. Montréal: Éditions du Jour, 1968.

Booth, Wayne. Rhetoric of Fiction. Chicago: University of Chicago Press, 1961.

Dallenbach, Lucien. "Intertexte et autotexte." Poétique, no. 27, 1976.

Dinnerstein, Dorothy. The Mermaid and the Minotaur: Sexual Arrangements and Human Malaise. New York: Harper and Row Publishers, 1976.

Eco, Umberto. The Role of the Reader. Bloomington: Indiana University Press, 1979.

Genette, Gérard. Figures III. Paris: éditions du Seuil, 1972.

Godard, Barbara. Gynocritics: La Gynocritique: Approches féministes à l'écriture des canadiennes et québécoises. Toronto: ECW Press, 1987.

Gould, Karen. Writing in the feminine: Feminism and experimental writing in Quebec. USA: Southern Illinois University Press, 1990.

Heilbrun, Carolyn G. and Higonnet, Margaret R (eds) The Representation of Women in Fiction. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1983.

Hutcheon, Linda. "A Poetics of Postmodernism ?" Diacritics, hiver 1983, pp. 34-40.

Irigaray, Luce. Ce sexe qui n'en est pas un. Paris: éditions de Minuit, 1977.

_____. Le corps à corps avec la mère. Ottawa: éditions de la pleine lune, 1981.

_____. Éthique de la différence sexuelle. Paris: éditions de Minuit, 1984.

Jakobson, R. Essais de linguistique générale. Paris: Éditions de Minuit, 1971.

Jameson, Fredric. Postmodernism or, the Cultural Logic Of Late Capitalism. U.S: Duke University Press, 1991.

Kofman, Sarah. L'énigme de la femme. Paris: Les Éditions de Minuit, 1974.

Paterson, Janet. Moments postmodernes dans le roman québécois. Ottawa: Les presses de l'Université d'Ottawa, 1990.

Ricardou, Jean. "La révolution textuelle" Esprit, 12, décembre 1974, pp. 927-945.

_____. Nouveaux problèmes du roman. Paris: Seuil, 1978.

Rich, Adrienne. Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution. réimpression New York: Bantom books Inc., 1976, 1981.

Rosoloto, Guy. "La voix: entre corps et langage." Revue Française de Psychanalyse. 38, 1974, pp. 75-95.

Ruprecht, Hans-Georg. "Intertextualité." Texte, Revue de critique et de théorie littéraire. no. 2, 1983, pp. 13-22.

Sholwalter, Elaine. A Literature of Their Own. London: Virago Press Ltd., 1978.

_____. The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature, Theory. New York: Pantheon Books, 1985.

_____. "Feminist Criticism in the Wilderness." dans Writing and Sexual Difference. Chicago: University of Chicago Press, 1982.

Showalter, Elaine. Speaking of Gender. London: Rouledge, Chapman and Hall Inc., 1979.

Smart, Patricia. Écrire dans la maison du père: l'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec. Montréal: Québec-Amérique, 1988.

Zavalloni, Marisa. L' Émergence d'une culture au féminin. Montréal: éditions Saint-Martin, 1987.

3. OUVRAGES GÉNÉRAUX:

Arquin, Maurice. Le roman québécois de 1944 à 1965. Symptômes du colonianisme et signes de libération. Québec: Creliq, 1985.

Belle-Isle, Francine. "La voix séduction: à propos de Laure Conan." Études littéraires II. 1978, pp. 459-472.

Blais, Jacques. "L'unité organique de Bonheur d'occasion." Études françaises VI, 1 février 1970, pp. 25-50.

Bourbonnais, Nicole. "Gabrielle Roy: la représentation du corps féminin." Voix et Images. no. 40, automne 1988, pp. 72-89.

Cotnnam, Jacques. Le roman québécois à l'heure de la Révolution Tranquille: Roman canadien-français. 2e édition Montréal: Fides, 1971.

Duranleau, Irène. "Le texte moderne et Nicole Brossard." Études littéraires, Avril 1981, pp. 105-122.

Fisette, Jean. "L'écrevisse et l'Impossible: gloses autour de deux textes de Nicole Brossard." Voix et Images. vol. XI, no. 1, automne 1985, pp. 63-75.

Goldmann, Lucien. Pour une sociologie du roman. Paris: Gallimard, 1964.

Mahony-Gagnon, Madeleine. "Angéline de Montbrun: le mensonge historique et la subversion de la métaphore blanche." Voix et Images du Pays., vol. V, 1972, pp. 57-68.

Marcotte, Gilles. Une littérature qui se fait: Essais critiques sur la littérature canadienne-française. Montréal: HMH, 1962.

Milot, Louise. "Telle qu'en elle-même Nicole Brossard." Lettres québécoises no. 49, printemps 1988.

Ouellette-Michalska, Madeleine. L'échappée du discours de l'oeil. Montréal: nouvelle optique, 1981.

Robert, Lucie. "La naissance d'une parole féminine autonome dans la littérature québécoise." Études Littéraires. vol. 20, no. 1, printemps-été, 1987, p. 99-110.

Roy, André. "La fiction vive: entretien avec Nicole Brossard." Journal of Canadian Fiction. 25-26, 1979, pp. 31-40.

Tougas, Gérard. Histoire de la littérature canadienne-française. 4er éd. Paris: P.U.F., 1967.

Bourbonnais, Nicole. "Gabrielle Roy: de la redondance à l'éllipse ou du corps à la voix." Voix et Images. no. 46, automne 1990, pp. 95-109.

Brochu, André. La visée critique. Montréal: Boréal, 1988.

_____. Le cercle et l'évasion verticale dans Angéline de Montbrun, de Laure Conan. Études Françaises, vol. 1, no. 1 (février 1965), pp. 90-100.

Brossard, Nicole. La lettre aérienne. Montréal: éditions du Remue-Ménage, 1985.

Ducrocq-Poirier, Madeleine. Le roman canadien de langue française de 1860 à 1958. Paris: A.G. Nizet, 1978.

Ewing, Ronald. " Two Solitudes and Bonheur d'occasion: Mirror images of Quebec." Journal of Canadian Culture. Fall 1985, vol. 2, no. 2, pp. 85-98.

Green, Mary Jean. " Laure Conan and Madame de La Fayette: Rewriting the female plot." Essays on Canadian Writing. spring 1987, no. 34, pp. 50-63.

Hébert, Pierre. "Le roman québécois depuis 1975: quelques aspects saillants." The French Review. vol. 61, no. 6, mai 1988, pp. 899-909.

Laflèche, Guy. "Les Bonheurs d'occasion du roman québécois." Voix et Images III. 1 (septembre 1977)

Lafortune, Monique. Le roman québécois: reflet d'une société. Laval: Mondia, 1985.

Landry, Jean-Eudes. "Lance...et compte!" Contact, automne 1987, pp. 23-27.

Lemoine, Roger. Introduction aux oeuvres romanesques de Laure Conan. tome 1, Montréal: Fides, 1974.

_____. Le roman à l'imparfait: Essais sur le roman québécois d'aujourdh'ui. Montréal: éditions La Presse Ltée, 1976.

Michaud, Ginette. "Récits postmodernes?" Études Françaises, vol. 21 no. 3, Hiver 1985-86, pp. 67-87.

Michon, Jacques. Structure, idéologie et réception du roman québécois de 1940 à 1960. Cahiers d'Etudes Littéraires et Culturelles. no. 3, 1979.

Milot, Louise. "Margaret Atwood et Nicole Brossard: la question de la représentation." Voix et Images vol. 11 no. 1, automne 1984, pp. 56-62.

Paquin, Michel & Roger Reny. La lecture d'un roman. Mont Saint-Hilaire: La lignée, 1984.

Shek, Ben. "La généreuse disparité humaine dans l'oeuvre de Gabrielle Roy, de Bonheur d'occasion à La détresse et l'enchantement." Études Canadiennes, décembre 1986, no. 21 (part one), pp. 235-245.

Vaucheret, Etienne. "Un faubourg de Montréal, dans Bonheur d'occasion de Gabrielle Roy." Études Canadiennes, décembre 1985, no. 19, pp. 105-117.